



HELMUT PFOTENHAUER

**Empfindbild, Gesichterscheinung, Vision.  
Zur Geschichte des inneren Sehens und Jean Pauls Beitrag dazu**

Vorblatt

**Publikation**

Erstpublikation in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 38 (2003).S. 78-110.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/jeanpaul/pfotenhauer\\_empfindbild.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/jeanpaul/pfotenhauer_empfindbild.pdf)>

Eingestellt am 03.11.2005

**Autor**

Prof. Dr. Helmut Pfothenhauer  
Julius-Maximilians-Universität Würzburg  
Institut für deutsche Philologie  
Neuere Abteilung  
Am Hubland  
97074 Würzburg

*Emailadresse:* <[helmut.pfotenhauer@mail.uni-wuerzburg.de](mailto:helmut.pfotenhauer@mail.uni-wuerzburg.de)>

*Homepage:*

<<http://www.uni-wuerzburg.de/germanistik/neu/pfotenhauer/start.htm>>

**Empfohlene Zitierweise**

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben: Helmut Pfothenhauer: Empfindbild, Gesichterscheinung, Vision. Zur Geschichte des inneren Sehens und Jean Pauls Beitrag dazu (07.11.2005). In: Goethezeitportal. URL:

<[http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/jeanpaul/pfotenhauer\\_empfindbild.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/jeanpaul/pfotenhauer_empfindbild.pdf)>

(Datum Ihres letzten Besuches).

HELMUT PFOTENHAUER

**Empfindbild, Gesichterscheinung, Vision.  
Zur Geschichte des inneren Sehens und Jean Pauls Beitrag dazu**

Inhalt

I. Einleitend: Hofmannsthal und der Diskurs des Halbschlafs. – II. Poetologie, Psychologie, Physiologie des inneren Sehens um und nach 1800. - 1. Jean Paul: Empfindbilder. 2. Goethe: Visionäres, Eingebildetes, inneres Sehen (*Wahlverwandtschaften*, Optik, *Farbenlehre*). - 3. Johannes Müller: Phantastische Gesichterscheinungen. - 4. Schopenhauer: Geistersehen. - III. Poesie des Übergangs: Jean Pauls literarische Visionen und Träume. - 1. Dichtung. November 1790. - 2. *Hesperus*

I. Einleitend: Hofmannsthal und der Diskurs des Halbschlafs

Ihr alle kommt und denkt, ihr wärt allein,  
Allein in dämmernden und stillen Zimmern...  
Was einem einfällt, wenn man eingenickt  
Mit halbgeschloßnen Augen abends sitzt,  
Nicht völlig wacht, noch völlig schläft und träumt!  
[...]  
So kommen Bilder, Bilder gehn, verschwimmen,  
Und alles ist vertraut und fremd und hübsch;  
Nicht völlig Wachen und nicht ganz im Traum.<sup>1</sup>

In seinem Prolog *Zu lebenden Bildern* anlässlich einer Aufführung im Haus der Baronin Jella Oppenheimer 1893 umreißt Hofmannsthal früh bereits einen leitenden Aspekt seines Schreibens.<sup>2</sup> Es ist dies die Erkundung und Nutzung des imaginativen, visionären Potentials im Zwischenzustand zwischen wacher Einbildung und Traum. Manchmal wird das von Hofmannsthal nicht mit Nachdruck unterschieden, oft aber geht es genau um die Eigenart dieses inneren Sehens im Halbschlaf. Es ist ein hypnagoges, also in den Tiefschlaf führendes, aber nicht mit dem Traum des Tiefschlafs identisches Schauen<sup>3</sup> ohne Bewußtsein, ohne Referenz zum Draußen, aber dennoch oder vielmehr gerade deshalb eigentümlich plastisch, figürlich, farbig, leuchtend, oft nur augenblickshaft, dann wieder sich wandelnd oder vergehend.

---

<sup>1</sup> Hofmannsthal wird hier und im folgenden zitiert nach der Ausgabe *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von Bernd Schöller und Rudolf Hirsch. Frankfurt a.M. 1979, hier: *Gedichte, Dramen I (1891-1898)*, S. 65f.

<sup>2</sup> Vgl. Volker Möllenberg, *Hugo von Hofmannsthal – Der mystische Augenblick und seine physiologische Objektivierung*. Magisterarbeit. Würzburg 2001 (unveröffentlicht).

<sup>3</sup> Von griech. *hypnos*, Schlaf und *agein*, herbeiführen; nach: *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, 4. Aufl., Mannheim 2001, S. 813. Der Ausdruck wurde geprägt von dem französischen Psychiater Alfred Maury (*Des hallucinations hypnagogiques ou des erreurs des sens dans l'état intermédiaire entre la veille et le sommeil*, in: *Ann. Med.-Psychol. Syst. Nerv.* [11], 1848) und hat sich seither gegen die konkurrierenden Termini durchgesetzt.

Im berühmten »Brief« des Lord Chandos geht es, knapp ein Jahrzehnt später, an mehreren Stellen um nichts anderes. Viel ist von diesem Text die Rede; kaum je aber wird bedacht, daß es sich dabei, zumindest an jenen Stellen, um eine Art literarischer Psychologie handelt: um den Versuch einer Fixierung seelischer Ekstasen und ihrer Bilder und der tastenden sprachlichen Annäherung an dieses Unaussprechliche, weil Bewußtseinsüberschreitende. Literarische Psychologie auch im Sinne der Anknüpfung an einen halb wissenschaftlichen, nämlich psychologisch-physiologischen, halb poetologischen oder poetischen Diskurs. Er ist nicht nur um 1900, in der Moderne im engeren Sinne, sondern auch bereits um 1800, seit der Moderne im weiteren Sinne also, verbreitet. Hofmannsthal schreibt sich in ihn ein und schreibt ihn weiter.<sup>4</sup>

Nicht um Einflußnahmen und Abhängigkeiten soll es im folgenden gehen, sondern um dieses diskursive Feld, um seine Möglichkeiten der Erschließung einer Bildlogik im Ungewissen, einer Evidenz des Halbdunkels, um instruktive Beispiele. Hofmannsthal ist dafür aufgrund der Prägnanz und Insistenz seiner Imagologie ein Wegweiser.

Lord Chandos, nur so viel sei hier erinnert, hat böse und gute Augenblicke. In jenen zerfallen ihm die Begriffe, es fehlen ihm die Worte, weil er die Dinge, die sie bezeichnen, nicht mehr mit dem Blick der Gewohnheit zu erfassen vermag, sondern sie in einer unheimlichen Nähe sieht. Die Haut des Fingers wird wie durch ein Vergrößerungsglas zum Blachfeld mit Furchen und Höhlen.<sup>5</sup> Die Distanz kommt abhanden, die eine Fokussierung ermöglicht und ein Wahrnehmungssubjekt und ein Wahrnehmungsobjekt konstituiert. Stattdessen aber tritt das Ungewohnte, das bislang Unscheinbare in bisher nie gekannter Fülle und Intensität hervor: Die guten Augenblicke, das sind die, in denen Chandos die Worte im Stich lassen und dafür das Namenlose<sup>6</sup> zur Offenbarung wird. Irgendeine Erscheinung der alltäglichen Umgebung wachse zur überschwellenden Flut höheren Lebens an. Dies sei dann ein subjekt- und objektloses »ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen«<sup>7</sup>, ein Ineinander von Geschöpf, Ding und Ich, von Leben und Tod. Die Zeit dieses Augenblicks einer gleichsam mystischen Verschmelzung ist Zeit im Modus der Indifferenz des Ablaufs, des Vorher und Nachher; es ist die Zeit zwischen Traum und Wachen. Vornehmlich stellt sie sich des abends ein, im Zeitraum des Einstands von Tag und Nacht. Hier nun wird gerade das Nichtigke, das Bedeutungslose, das, woran sich keine Reflexion heftet, einleuchtend, durchscheinend. Es wird zur Chiffre,<sup>8</sup> zur stummen Wesenheit,<sup>9</sup> zur Sprache der stummen Dinge,<sup>10</sup> zur Sprache des Nicht-Sprachlichen, des Geschauten, des von innen heraus, in der Indifferenz zum Ge-

---

<sup>4</sup> Eine unentbehrliche Hilfe für das Verständnis der hypnagogen Bilder aus der Sicht der Wissenschaft und Philosophie des 20. Jahrhunderts ist Jean Paul Sartres Abhandlung über das Imaginäre von 1940 (*L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris 1940; dt.: *Das Imaginäre. Phänomenologische Psychologie der Einbildungskraft*, übers. von Hans Schönberg. Reinbek bei Hamburg 1970); hier das Kapitel über die hypnagogen Bilder, S. 89 ff.

<sup>5</sup> Hofmannsthal, *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, S. 466.

<sup>6</sup> Ebd., S. 467.

<sup>7</sup> Ebd., S. 468.

<sup>8</sup> Ebd., S. 469.

<sup>9</sup> Ebd., S. 470.

<sup>10</sup> Ebd., S. 472.

genstand, nicht von außen her Gesehenen. Chandos nennt das ein »Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte.«<sup>11</sup> Auffällig ist bei all den Beispielen, die Chandos gibt, die Einheit von Detailschärfe und Zerfließen. Es ist, als gingen ihm vor lauter Nähe zu den Dingen die Augen über. Dieses innere Sehen, das ja kein seelisches Beisichsein ist sondern ein Außersichsein, ist plastisch und zugleich verwischt. Verworren nennt Chandos seinen Gemütszustand.<sup>12</sup>

Nimmt man andere, verwandte Texte Hofmannsthals dazu – es sind derer viele<sup>13</sup> – so wird an derlei visionären Augenblicken immer wieder hervorgehoben: das Zwieliichtige,<sup>14</sup> die Evidenz als buchstäblich Ein-Leuchtendes,<sup>15</sup> das Farbige, also das Nicht-Bedeutende und zugleich sinnlich Fesselnde,<sup>16</sup> das Ineinander von nah und fern,<sup>17</sup> also zusammen mit der zeitlichen Indifferenz die räumliche Dislokation, die zum Wahrnehmungseffekt des Einzelnen und zugleich Vielen, der Kontur und zugleich des Verschwimmens führt, welche man im Erlebnis der Fülle, des Prägnanten aber begrifflich Unfaßbaren hat.<sup>18</sup> Gemeint oder erhofft wird ein Sehen, das eindringlicher sei als das abgegrenzter Gegenstände durch ein Wahrnehmungssubjekt, ein raum- und zeitloses sich Ereignen, eine Gewißheit des Seins von Sichtbarem statt seiner wissenden Einordnung.<sup>19</sup>

Hofmannsthals Phänomenologie der guten Augenblicke ist wie gesagt nicht seine alleinige Erfindung. Statt aber auf die zeitgenössischen Kontexte einzugehen, wie etwa die Philosophie Machs und dessen »Evidenz im Augenblick«,<sup>20</sup> Mauthners Sprachkritik und Sprachmystik,<sup>21</sup> die physiologische Psychologie eines Wilhelm Wundt und ihre

---

<sup>11</sup> Ebd., S. 471.

<sup>12</sup> Ebd., S. 469.

<sup>13</sup> Hier nur einige in Auswahl aus Hofmannsthals essayistischer und erzählerischer Produktion: *Ansprache, gehalten am Abend des 10. Mai 1902 im Hause des Grafen Karl Lanckorowski*, in: *Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, S. 20 ff.; *Über Charaktere in Roman und Drama. Gespräch zwischen Balzac und Hammer-Purgstall in einem Döblinger Garten im Jahre 1842* (1902), in: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, S. 481 ff.; *Die Bühne als Traumbild* (1903), in: *Reden und Aufsätze I*, S. 490 ff.; *Shakespeares Könige und große Herren* (1903), ebd., S. 33 ff.; *Sommerreise* (1903), in: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, S. 595 ff.; *Der Dichter und diese Zeit* (1906), in: *Reden und Aufsätze I*, a.a.O., S. 54 ff.; *Unterhaltungen über ein neues Buch* (1906), in: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, S. 532 ff.; *Die Wege und die Begegnungen* (1907), ebd., S. 157 ff.; *Die Briefe des Zurückgekehrten* (1907), ebd., S. 544 ff.; *Balzac* (1908), in: *Reden und Aufsätze I*, S. 382 ff.; *Augenblicke in Griechenland* (1908-1914), in: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, S. 603 ff.; *Ferdinand Raimund* (1920), in: *Reden und Aufsätze II*, S. 117 ff.; *Drei kleine Betrachtungen. Der Ersatz für die Träume* (1921), ebd., S. 141 ff.

<sup>14</sup> Z.B.: *Balzac*, in: *Reden und Aufsätze I*, S. 396.

<sup>15</sup> Z.B. Cellinis in *Sonnenhelle und Gold getauchtes Gesicht* in: *Über Charaktere in Roman und Drama*, in: *Erzählungen, erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, S. 488f.

<sup>16</sup> Besonders prominent der vierte Brief des Zurückgekehrten, ebd., S. 563 ff.

<sup>17</sup> *Der Dichter und diese Zeit*, in: *Reden und Aufsätze I*, S. 78f.

<sup>18</sup> Dies ist es, was Hofmannsthal »verworren« nennt. Wir kommen darauf zurück im Zusammenhang der Vermögenpsychologie des achtzehnten Jahrhunderts, in der insbesondere die klare und verworrene Erkenntnis interessiert, die sog. »cognitio clara et confusa«.

<sup>19</sup> Sartre [Anm. 4] sieht dies als die Eigentümlichkeit hypnagoger Bilder (S. 92 ff.).

<sup>20</sup> So der Titel des wichtigsten Buches über Ernst Mach: Manfred Sommer, *Evidenz im Augenblick. Eine Phänomenologie der reinen Erfindung*. Frankfurt a.M. 1987.

<sup>21</sup> *Gottlose Mystik*. Teil 4 von *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendland*, 1922; vgl. Martina Wagner-Egelhaaf, *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1989, S. 31 ff.

Forschungen zu den Halluzinationen des Gesichts,<sup>22</sup> die Entwicklungen der Optik bis hin zu Helmholtz' Untersuchungen des subjektiven Sehens,<sup>23</sup> um nur einiges zu nennen, sei hier eine Spur verfolgt, die Hofmannsthal selbst in die Vergangenheit gelegt hat. Es ist eine Spur, die zu zumindest teilweise ähnlichen Überlegungen und fiktionalen Erkundungen um 1800 und zu Jean Paul führt. Die Gemeinsamkeiten und die Differenzen und eine kurze Skizze der Entwicklung zwischen den Jahrhundertwenden mag eine Vorstellung von der Weite jenes diskursiven Feldes geben, das hier exemplarisch betrachtet werden soll.

In seinem »Blick auf Jean Paul« anlässlich des 150. Geburtstages des Schriftstellers 1913<sup>24</sup> spricht Hofmannsthal von dessen »Gesichten und Ergießungen«, in denen das Ferne und das Nahe gegenwärtig sei. Es seien Traumgesichte in Augenblicken der Mittagswehmut und der Beklommenheit der Dämmerung. In ihnen werde das Sehen ahnungsvoll, das Gesehene mit Unendlichkeit durchtränkt. Hofmannsthal hebt das Musikalische daran hervor, das Entgegenständlichende, Entkonturierende, das Zitternde und Wehende. Aber er betont auch Jean Pauls Vorliebe für das Nichtige, das Kleine und Alltägliche, das mithin, was bei Jean Paul immer wieder scharfumrissen zur Geltung gebracht wird. Das klingt wie eine Selbstbespiegelung des späteren Autors im früheren; und das ist es auch. Aber es ist zugleich mehr; es ist – über das hinaus sogar, was Hofmannsthal gewußt haben dürfte – ein Fingerzeig nicht nur auf Jean Pauls Poesie, sondern auch auf einen psychologisch-physiologischen und damit verbunden poetologischen Gedankenkomplex, der Jean Pauls Schaffen seit etwa 1790, seit den Anfängen dessen, was er selbst »Dichtung« nennt, begleitet und partiell mit bestimmt.

Ich wende mich zuerst diesen Gedanken und Forschungen und deren Fortsetzung im 19. Jahrhundert zu (Kapitel II), bevor ich einige poetische Implikationen und Konsequenzen bei Jean Paul betrachte (Kapitel III).

## II. Poetologie, Psychologie, Physiologie des inneren Sehens um und nach 1800

### 1. Jean Paul: Empfindbilder

1814 erscheint in der Aufsatzsammlung *Museum* ein Essay Jean Pauls mit dem Titel *Blicke in die Traumwelt*.<sup>25</sup> Er enthält die Zusammenfassung seiner jahrzehntelangen Überlegungen zu den Träumen und zu den Gesichtern, den inneren Bildern, die sich in ihnen einstellen. Es wird sofort ersichtlich, daß er eigentlich den Dämmerzustand am Übergang vom Wachen zum Schlaf oder vom Schlaf zum Wachen meint und nicht in erster Linie den Traum im Tiefschlaf. Das Empfindbild liegt zwischen der Tageshelle des Bewußtseins und der Nachtschwärze völlig unkontrollierbarer, bewußtseinsferner Zustände. In diesem Dazwischen ist für ihn der Ort der Träume oder besser der »Emp-

---

<sup>22</sup> Vgl. *Grundzüge der physiologischen Psychologie*, Bd. 3, 6. Aufl. Leipzig 1911, S. 617 ff.

<sup>23</sup> Vgl. Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*. München 2001, S. 71 ff.

<sup>24</sup> In: *Reden und Aufsätze I*, S. 435 ff.

<sup>25</sup> II/2, 1017 ff.

findbilder«, welche er von den »Vorstellbildern« der wachen dichterischen Phantasie unterscheidet. Jene seien fester, plastischer, farbiger, diese unschärfer, verschwommener und farbloser.<sup>26</sup> Die Empfindbilder zeichnen sich durch Nähe aus, durch »scharf ausgedrückte Nachbarschaft«;<sup>27</sup> »vor dem Einschlafen« hängen sie dicht vor einem. Sie stellen sich unwillkürlich und augenblickshaft, »blitzend«, wie Jean Paul ausdrücklich hervorhebt,<sup>28</sup> ein. Sie entstehen mithin plötzlich; man vermag nicht, »ihr Aufsteigen [...] zu befehlen und zu verwehren«<sup>29</sup>; und sie schweifen wie sie gekommen sind, »unbezwänglich«,<sup>30</sup> auch wieder vorüber. Sie sind also fest und flüchtig, nah und fern zugleich, während die bewußt gesteuerten Vorstellbilder der dichterischen Einbildungskraft weniger fest umrissen, schwankender sich zeigen, aber doch auch, weil der Willkür unterstellt, stabiler, verfügbarer.

Das Empfindbild ist, wie man sieht, ein Grenzwert des Literarischen. Es kann, was die poetische Sprache nicht kann: den Eindruck von Intensität, von sinnlicher Dichte erwecken, von ungewollter, reflexionsloser Überzeugungskraft, den Eindruck also des Einleuchtenden, der Evidenz. Die dichterische Sprache kann sich das nur zum Vorbild nehmen, sie kann davon schwärmen – ganz in Besitz nehmen kann sie dieses Potential nicht. Man sieht: nicht nur die Empfindbilder sind instabil, sondern auch das Sprechen über sie, ihre Übertragung in Sprache.

Jean Paul hebt hervor, daß ihm selbst die Verfertigung von Bildern, das Malen in der Sprache, nicht so sehr liege.<sup>31</sup> Zwar spricht er in seinem Werk unablässig davon als von der genuinen Aufgabe des Poeten,<sup>32</sup> aber seine Bilder sind, wie auch die *Vorschule der Ästhetik*, seine Poetologie, festhält,<sup>33</sup> allzu sehr vom gedanklichen Witz getränkt, von der Zusammenführung des Entferntesten, der Verkörperung des Geistigen und der Be-seelung des Körperlichen. Jean Paul mag dieser Willkür und Bedachtsamkeit, dieser allgegenwärtigen Reflexionsanstrengung zwar die Befähigung zur Verbildlichung zusprechen, aber offenbar nicht die zum ungezwungenen, gleichsam selbstverständlichen, weil gedankenentlasteten bildlichen Ausdruck. Deshalb wohl sind ihm jene Empfindbilder, so sie sich denn einstellen, als Korrektiv und Utopie seines Schreibens so wichtig.

»Sogar der Verfasser dieses« [Essays, H.P.], so schreibt er nachdenklich und zusehendsichtlich, »dessen Anlagen und Triebe am weitesten von allen malerischen abliegen, wurde oft in Träumen von Gesichtern und besonders von Augen angeschauet, deren Himmelreize er nie auf dem Erdboden der Wirklichkeit gesehen«.<sup>34</sup> Sogleich hebt er, ganz charakteristisch für ihn, die Anschauung wieder in den Himmel, sogleich macht er aus dem Empfindbild wieder ein ätherisches Vorstellbild (von jenen Himmelreizen

---

<sup>26</sup> II/2, 1020 ff.

<sup>27</sup> II/2, 1021.

<sup>28</sup> II/2, 1023.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> II/2, 1025.

<sup>31</sup> II/2, 1023.

<sup>32</sup> Vgl. dazu auch den Aufsatz von Monika Schmitz-Emans, *Sankt Lukas als Statist. Malerfiguren und Malergeschichten bei Jean Paul*, in: *JJPG* 37 (2002), S. 56 ff.

<sup>33</sup> Vgl. insbesondere IX. *Programm*, I/5, 169 ff.

<sup>34</sup> II/2, 1023.

bleibe ihm das Vorstellungsbild fest, schreibt er); aber eigentlich steckt gerade darin auch das Bedürfnis nach dem Nicht-Intentionalen. Das Empfindbild ließe sich nicht halten, wäre aber stärker, einleuchtender. Allerdings – dies die Crux – braucht der Dichter die sprachliche, die schriftliche Fixierung; die Bildersprache jenseits der Sprache will in diese zurückübersetzt werde. Empfindbilder bleiben an Vorstellungsbilder gebunden. Nicht die verstummende Hingabe an jene, sondern das Hin und Her zwischen beiden Anschauungsweisen wäre, so muß man extrapolieren, das Ideal der Dichtung.<sup>35</sup>

Jean Paul erläutert sein Modell künstlerischer Produktion, indem er einen Topos aufgreift, der in dieser Zeit neue Aktualität erlangt hat. Es ist der der Vision Raffaels. Raffael habe, laut einem bekannten Brief – dem vielzitierten an Castiglione, in welchem der Künstler von einem Mangel an schönen Frauen spricht, weshalb er seine Götterbilder nach einer Idee schaffen müsse<sup>36</sup> – »eine Idee für die Juno und Eva oder Götter- und Menschenmutter« gesucht.<sup>37</sup> Das Urbild dafür aber habe er

wirklich gesehen, nämlich als ein Empfindbild, es sei in einem Traume, oder vor dem Einschlafen, oder in irgendeiner andern Rauschminute, welche [...] die verschiedenen Empfindbilder blitzend schafft und zeugt; von diesem Empfindbilde behielt Raffael nun, wie wir aus unsern Träumen, die Vorstellung oder das Vorstellungsbild, und aus dem Schattenriß dieses Polyklet-Kanons suchte er das Götterbild wieder herzustellen.<sup>38</sup>

Er *suchte* – aber im Grunde stünde das Gelingen nach Jean Pauls Argumentation dahin; denn das willentlich erzeugte und das unwillkürlich aufgefaßte Bild sind nicht deckungsgleich. Jean Paul geht an dieser Stelle nicht näher auf diese Differenz, auf die Schwierigkeit der Übertragung des einen ins andere, ein. Man kann deren Bedeutung für das Nachdenken über Empfindbilder jedoch leicht aus seiner Argumentation erschließen.

In den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* hatten Wackenroder und Tieck 1796 denselben Topos zitiert, um seine Problematik romantisch zu entkräften. Denn hier wird Raphaels Vision als himmlischer Lichtstrahl geschildert, der den verzweifelt nach Bildern suchenden Künstler in finsterner Nacht aus dem Schlaf auffahren

---

<sup>35</sup> Edgar Allan Poe wird sich Jahrzehnte später in seinen *Marginalia* den Schlämmerbildern, »phantasies«, wie er es nennt (E. A. Poe, *Marginalia*, in: *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, hrsg. von James A. Morrison, Bd. XVI. New York 1965, S. 1 ff., deutsch: *Das gesamte Werk in 10 Bänden*, hrsg. von Kuno Schumann und Hans Dieter Müller, Bd. 10: *Essays II. Marginalien*. Olten, Freiburg 1976, S. 733 ff.), ebenso emphatisch wie nachdenklich widmen. Er betont das Entzückende, geradezu Überirdische dieser Bilder, aber ebenso die Schwierigkeit, sie nach dem Erwachen sprachlich zu fassen. Er hofft – ganz analog zu Jean Paul, aber gewiß ohne Kenntnis von dessen Aufsatz – Mittel und Wege zu finden, sie sich willentlich verfügbar zu machen. Poe glaubt, im Falle des Gelingens etwas absolut Neues und literarisch Einmaliges schaffen zu können.

<sup>36</sup> Wahrscheinlich von 1514 im Zusammenhang der Gestaltung des Freskos der Galatea in der Villa Farnesina geschrieben (»Mà essendo carestia e de i buoni giudici, e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi viene alla mente« – »da nun Mangel an gutem Urteil wie an schönen Frauen herrscht, bediene ich mich einer bestimmten Idee, die mir in den Sinn kommt«); vgl. den ausführlichen Kommentar zu dieser, auch von Wackenroder und Tieck in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* zitierten Stelle in der historisch-kritischen Ausgabe dieses Textes: Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Bd. I (*Werke*). Heidelberg 1991, S. 315f.

<sup>37</sup> II/2, 1022.

<sup>38</sup> II/2, 1023.

läßt.<sup>39</sup> Die Erscheinung ist zwar unwillkürlich, aber durch und durch bedeutend und kann sofort als die höhere Version der eigenen Intention ins Gemälde übertragen werden. Die beim Transfer bleibende Festigkeit des Bildes verdankt sich einer metaphysisch garantierten Homologie von künstlerischer Inspiration und kunstreligiösem Ideal. Das Empfindbild, um in Jean Pauls Terminologie zu sprechen, kann als Vorstellbild dingfest gemacht werden. Der göttliche Beistand gewährleistet dem Genie seinen Besitz. Die romantische Rede von unbewußten Bildern hat fortan – bis hin zu Schuberts *Symbolik des Traumes*<sup>40</sup> – immer jene metaphysische Konnotation: Sie sind Hieroglyphen einer höheren Ordnung.

Jean Paul ist dieser Gedanke zwar durchaus nicht fremd; aber in unserem Zusammenhang gibt er sich nüchterner. Er möchte in seinem Essay bei aller erwünschten Himmelfahrt der Phantasie auf derlei höheren Beistand verzichten.<sup>41</sup> Denn er versteht sich hier als Forscher und nicht in erster Linie als Glaubender. Und für jenen muß das Unbedeutende, da Nahe, sinnlich Kompakte, wichtiger sein als das Bedeutende, sich über die Erfahrungswelt Erhebende.<sup>42</sup> Denn nur als dieses begrifflich Unfaßbare taugt es als Korrektiv zur Sprache und deren willkürlichen Bezeichnungen. Nur so kommt es als deren Anderes, als deren Utopie in Betracht. Man sieht, wie Jean Paul sich hier, mehr als die Romantiker, vom traditionellen Begriff des Visionären als einer Wesensschau unterscheidet.<sup>43</sup>

Zwar betont Jean Paul sogleich, daß auch die Gesichte, welche er im Auge hat, »weit über die Erfahrungen, ja über die Zusammensetzungen derselben hinaus« gingen und uns »Himmel, Hölle und Erde zugleich« gebären würden. Aber gemeint ist damit im folgenden etwas anderes – die Rede von der Zusammensetzung der Erfahrungen, eine

---

<sup>39</sup> Wackenroder/Tieck [Anm.36], S. 57.

<sup>40</sup> Gotthilf Heinrich Schubert, *Die Symbolik des Traumes*. Bamberg 1814.

<sup>41</sup> Daß Jean Pauls *Blicke in die Traumwelt* im selben Jahr erschienen sind wie jenes Manifest romantischer Traumforschung, Gotthilf Heinrich Schuberts *Symbolik des Traumes*, ist wohl Zufall. Jean Paul hat zwar Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (Dresden 1808) mehrfach exzerpiert (vgl. Götz Müller, *Jean Pauls Exzerpte*. Würzburg 1988, S. 238 ff.); auf eine Lektüre der Traumsymbolik gibt es jedoch in den Exzerpten bis jetzt keine Hinweise. Sie ist auch von Jean Pauls Theorie des Halbschlafs weit entfernt. Schuberts Traumtheorie hebt auf das Hieroglyphische des Traumes, also seinen Charakter des Verweises auf metaphysische Zusammenhänge ab; sie faßt den transempirischen Zusammenhang der Dinge mit uns, die Rekonstruktion ursprünglicher Einheit ins Auge (vgl. auch Manfred Engel, »*Träumen und Nichtträumen zugleich*«. *Novalis' Theorie und Poetik des Traumes zwischen Aufklärung und Hochromantik*, in: Herbert Uerlings (Hrsg.), *Novalis und die Wissenschaften*, Tübingen 1997, S. 143 ff.). Jean Paul hingegen möchte bei aller Spekulationslust hier, in seinen *Blicken in die Traumwelt*, gerade als Forscher und Empiriker der Seele und des Leibes zu Ergebnissen gelangen. Deshalb werden die Empfindbilder bei ihm auch im Gegensatz zu Schubert vor allem als bedeutungsferne Konfigurationen aufgefaßt. (Der Gleichsetzung Jean Pauls mit der Romantik in dem genannten Aufsatz von Engel, S. 160 ff., ist daher mit Vorbehalt zu begegnen.)

<sup>42</sup> Deshalb ist für Jean Paul offenkundig auch Moritzens *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde* viel wichtiger gewesen als romantische Traumliteratur (vgl. Müller [Anm.41], S. 200 ff.; die Lektüre ist ab 1788 nachweisbar). Im *Magazin*, zum Beispiel in den Jahrgängen 1787 und 1788, die Jean Paul kannte, finden sich Beiträge nicht nur über den Traum allgemein, sondern vor allem auch und ganz explizit über die hypnagogischen Bilder des Halbschlafs (vgl. Bd. 5, 1787, Zweites Stück, *Zur Seelennaturkunde*; nach der Edition von Petra und Uwe Nettelbeck, Nördlingen 1986, S. 164 ff. und der Auszug aus Cardanos Lebensbeschreibung, die Jean Paul kannte – vgl. die Exzerpte von 1799, Müller [Anm. 41], S. 224 –, hier 37. Kap., *Magazin*, Bd. 6, 1788, Erstes Stück, *Zur Seelennaturkunde*, S. 92f.). Cardanos *De propria vita liber* (posthum erschienen, Amsterdam 1654) ist ein locus classicus der frühen Erforschung der hypnagogischen Bilder.

<sup>43</sup> Vgl. etwa den Artikel »Visio« von J. Kreuzer im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 11. Darmstadt 2001, Sp. 1068 ff.



Anspielung auf die Erkenntnistheorie und Psychologie des Empirismus, deutet es an: Jean Paul wendet sich einer Kritik der Sinne und ihrer Wissenschaften zu. Er will nicht zeigen, daß die Empfindbilder jenseits der Erfahrung liegen, sondern daß sie eine spezifische, nicht von außen induzierte, sondern eine innere, das heißt spontane, selbständige Konstitution von Erfahrung darstellen. Jean Paul knüpft an Ernst Platner, seinen Leipziger Lehrer, und dessen *Anthropologie für Aerzte und Weltweise* von 1772 an. Platner, so Jean Paul schon in einem früheren Aufsatz *Über das Träumen*,<sup>44</sup> der hier zitiert wird, erkläre den Traum fälschlich als heteronom verursachte Aberration der Einbildung: Die »Sinnennacht«,<sup>45</sup> der Entzug des Außenweltkontaktes im Schlaf, verursache eine unkontrollierte Verabsolutierung der in ihm entstehenden Bilder und eine Verwechslung mit den wahren äußeren Gegenständen. Platner schreibt in den Paragraphen 498 ff. seines Buches,<sup>46</sup> daß die Lebensgeister im Gehirn unter bestimmten Umständen, zum Beispiel im Schlaf, nicht durch sinnliche Empfindungen oder durch Nachdenken in Bewegung geraten und »Gedächtnis- oder imaginarische Ideen« hervorrufen, sondern aufgrund von Deprivation nur mechanisch, nämlich durch die Bewegung des Blutes, mobilisiert werden. Dadurch entstehen buchstäblich grundlose, unerwartete Einfälle, wie es die Ideen im Traume oder bei »allerley Krankheiten« sind. Vornehmlich äußert sich dies optisch, als Trugbild. Die Visionen also erscheinen hier mechanisch verursacht – zwar körperintern, aber dem Geist äußerlich. Für Jean Paul verhält es sich genau umgekehrt: Alles Äußere, sei es das leibliche Geschehen und seine Automatismen, sei es die Wahrnehmung der externen Welt, sind ihm nur Veranlassung innerer Aktivitäten, nicht deren Festlegung.

*Über die natürliche Magie der Einbildungskraft* heißt der erste, bereits 1796 entstandene große Traum-Essay Jean Pauls.<sup>47</sup> Auch er argumentiert schon in diesem Sinne. Alle Empfindungen, nicht nur die inneren Bilder im Halbschlaf, seien, und hier beruft er sich auf Kants transzendente Kritik der Erfahrung, »nach und mit einer unbegreiflichen *plastischen Form* in uns [...]«<sup>48</sup> erzeugt. Wir machen also auf Veranlassung des Draußen unsere eigene Welt. Die inneren Bilder, wie sie hier heißen, oder die später sogenannten Empfindbilder sind dafür nur ein besonders prominentes, weil von den tagesüblichen Wahrnehmungs- und Bewußtseinsvorgängen weitgehend unabhängiges, herausgehobenes und für sich einleuchtendes Beispiel.

Jean Paul gibt sich damit in einen, vor und um 1800 zunehmend an Bedeutung gewinnenden und vielfältig – philosophisch, psychologisch, physiologisch – instrumentierten Argumentationszusammenhang. Er wird, wie zu sehen sein wird, *mutatis mutandis* auch im 19. Jahrhundert maßgeblich sein. Es geht um die spezifische, gegenstandskonstituierende Energie der Sinne. Die Überlegungen und Forschungen wenden sich

---

<sup>44</sup> *Über das Träumen (bei Gelegenheit eines Aufsatzes darüber von Doktor Viktor)*, in: *Briefe und bevorstehender Lebenslauf*, Fünfter Brief (1798f.), I/4, 971 ff.

<sup>45</sup> II/2, 1018f.

<sup>46</sup> *Anthropologie für Aerzte und Weltweise*, Erster Theil, Viertes Hauptstück, Dritte Lehre. Von den einzelnen Ideen und Misgeburten der Phantasie. Leipzig 1772, S. 164 ff.

<sup>47</sup> Jean Paul, *Quintus Fixlein*, Teil III, *Einige Jus de tablette für Mannspersonen*, I/4, 195 ff.

<sup>48</sup> I/4, 195.

gegen althergebrachte Repräsentations- und Einflußmodelle der Wahrnehmung. Die Sinne geben demnach das Bild der äußeren Welt nicht einfach wieder, sondern veranlassen deren Neuordnung im Innern, physiologisch gesprochen im Gehirn, psychologisch-philosophisch gesprochen in der Seele; sie veranlassen auch nicht unter dem Eindruck des Äußeren mechanisch oder hydraulisch eine Bewegung der Lebensgeister, die sich, Körper und Geist vermittelnd, in den Sitz der Seele fortpflanzt. Solche Vorstellungen, sei es der klassischen Säfte- und Temperamentenlehre, sei es der cartesianischen und nachcartesianischen Psychophysik, welche die Leib-Seele-Trennung durch ein Maschinen-Modell der kausalen Einwirkungen komplementierte, werden nun unterlaufen.<sup>49</sup> An ihre Stelle treten spezifisch biologische und neuronale Konzeptionen des Körpers und der Bewußtseinsakte – Eigenleistungen des Organismus, des Gehirns.<sup>50</sup> In der Philosophie werden parallel dazu bekanntlich die kategorialen Eigenleistungen der sinnlichen Wahrnehmung und der auf sie aufbauenden Erkenntnis diskutiert. Wichtig werden dabei im Anschluß an Leibniz, den Jean Paul von Jugend an eifrig liest und exzerpiert,<sup>51</sup> die sogenannten *cognitiones clarae et confusae*, die klaren und verworrenen Erkenntnisse. Es sind dies Wahrnehmungen unterhalb der Apperzeptionsschwelle, »*petites perceptions*« nach Leibniz,<sup>52</sup> welche die Dinge in ihrer Fülle einleuchtend hervortreten lassen, ohne sie begrifflich deutlich zu unterscheiden. Die Evidenz der Konfusion, das Halbdunkel der Vernunft sozusagen, wird philosophisch zur eigentümlichen und würdigen Subjektsleistung, ja es gerät nachgerade zum *Anthropologicum*, zur Auszeichnung der Spezies Mensch, insofern darin die Fülle der Welt, welche deutlich nur für Gott faßbar ist, als Abglanz in Erscheinung tritt.<sup>53</sup> Der spätaufklärerisch-rechthaberische Defizienzvorwurf Platners gegenüber den Mißgeburten der Einbildung erscheint demgegenüber eigentümlich obsolet.

Kehren wir zurück zu Jean Pauls *Blicke in die Traumwelt*. Es folgt darin auf die grundlegenden Argumentationen eine Art Blütenlese aus Jean Pauls unentwegter, jahrzehntelanger Lektüre zum Thema. Sie umfaßt die verschiedensten Gebiete wie Gehirnphysiologie, Biologie oder Philosophie. Jean Paul, der wenige Bücher besaß, war ja ein ungemein belesener Autor.<sup>54</sup> Und er nähert sich dementsprechend seinem Thema von allen erdenklichen Seiten. Die zum größten Teil unveröffentlichten Exzerptheftel legen

---

<sup>49</sup> Vgl. zur Philosophiegeschichte u.a. Panajotis Kondylis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Stuttgart 1981, S. 170 ff., zur Physiologiegeschichte Karl E. Rothschuh, *Physiologie. Der Wandel ihrer Konzepte, Probleme und Methoden vom 16. bis 19. Jahrhundert*. München, Freiburg 1968, S. 111 ff.

<sup>50</sup> Vgl. zusammenfassend Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999, bes. S. 369 ff.

<sup>51</sup> Vgl. u.a. Götz Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*. Tübingen 1983, S. 17 ff. und derselbe, *Jean Pauls Exzerpte* [Anm. 41], S. 30 und öfter.

<sup>52</sup> Vgl. zu den 1765 posthum erschienenen *Nouveaux Essais* zusammenfassend Hans Adler, *Fundus Animae – der Grund der Seele. Zur Genealogie des Dunklen in der Aufklärung*, in: *DVJS* 62 (1988), S. 200 ff. und Friedhelm Solms, *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*. Stuttgart 1990, S. 22 ff.

<sup>53</sup> Vgl. Adler [Anm. 52]. Karl Philipp Moritz wird diesen Gedanken in den Mittelpunkt seiner Ästhetik stellen.

<sup>54</sup> Vgl. wieder Götz Müller, *Jean Pauls Exzerpte* [Anm.41], S. 9 ff.

davon Zeugnis ab.<sup>55</sup> Jean Paul wird durch dieses Insistieren auf seinen thematischen Fund und durch sein gelehrtes Dilettieren, das möglichst das ganze einschlägige Wissen seiner Zeit und des vergangenen Jahrhunderts versammeln möchte, zu einem Kronzeugen der Erforschung der Empfindbilder oder wie sie später heißen der sogenannten phantastischen Gesichterscheinungen, also jener hypnagogen Bilder des Halbschlafs, welche noch Generationen von Wissenschaftlern und Poeten beschäftigen werden. In den medizinhistorischen Abhandlungen hat er deshalb noch heute einen Ehrenplatz.<sup>56</sup>

Jean Paul ergeht sich nun in seiner Abhandlung in physiologisch-psychologischen Details:

Da bekanntlich alle diese Gestalten [die Empfindbilder, H.P.] nicht von außen durch die Sehnerven kommen, nicht einmal durch einen Augapfeldruck derselben – denn diese Mechanik könnte wohl Funken und Farben, aber nicht bestimmte Bilder malen und ründen –; und da *hinter* der Netzhaut kein Licht steht und wirkt: so kann bloß das Gehirn, als Organon aller Organe [...], diese Empfindbilder gestalten, und zwar mit einer solchen Gewalt, daß dasselbe mit seinen von innen kommenden Gesichtern die Netzhaut der Sehnerven gegen die von außen kommenden entkräftet und sperrt [...].<sup>57</sup>

Das Gehirn, und zwar nicht als mechanisch funktionierende Maschine, welche auf äußere Veranlassung arbeitet, sondern eben als organon, als Werkzeug der Seele im aristotelischen Sinne,<sup>58</sup> ist demnach maßgeblich. Die Sinne, der Gesichtssinn zumal, wird durch dieses affiziert; die Sehnerven bilden das ab, was es sieht. »Das Auge«, so heißt es deshalb weiter,<sup>59</sup> »wird nicht übertäubt, geblendet, blind gemacht, sondern es sieht wirklich, aber das Innen statt das Außen, und jenes Innen mitten im Außen [...]«. Jean Paul geht also über das altbekannte Phänomen der Blendbilder oder Nachbilder, die ja noch zu leicht durch bloße äußere Ursachen erklärt werden könnten, hinaus. Er spricht das heute in der Forschung bekannte Phänomen<sup>60</sup> der von den entoptischen Lichtflecken ausgehenden, aber dann eigenständig plastisch bildenden Imagination an. Jean Paul greift so in erstaunlicher Weise auf Problemfelder der modernen Neurobiologie und ihrer Frage nach der neuronalen Emergenz der Welt des Bewußtseins im Gehirn voraus.<sup>61</sup>

Jean Paul tut dies auf seine, bizarre Beispielsammelnde Weise. Die literarische Lust am Grotesken und Phantastischen, die metaphysische Neigung zu Spekulationen

---

<sup>55</sup> Fasz. I-VI des handschriftlichen Nachlasses. Vgl. neuerdings auch die Nachlaßbeschreibung von Ralf Göbel: *Der handschriftliche Nachlaß Jean Pauls und die Jean-Paul-Bestände der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz*, Teil 1 (Fasz. Ia-XV). Wiesbaden 2002. Die Transkription und elektronische Edition dieser über 12.000 Seiten an Exzerpten besorgt derzeit Michael Will an der Würzburger Arbeitsstelle Jean-Paul-Edition.

<sup>56</sup> Vgl. Dietmar R. Czycholl, *Die phantastischen Gesichterscheinungen. Ein Überblick über die Literatur zu den von Johannes Müller beschriebenen Phänomenen und Experimente (sic!) mit rhythmischer photischer Stimulierung*. Frankfurt a.M. 1985. Hier bes. S. 16 ff.

<sup>57</sup> II/2, 1024.

<sup>58</sup> Vgl. den Artikel *Organon* von R. Finster im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 6, Basel 1984, Sp. 1363 ff.

<sup>59</sup> II/2, 1025.

<sup>60</sup> Vgl. u.a. Sartre, *L'Imaginaire* [Anm.4], S. 92 ff.

<sup>61</sup> Vgl. als Überblick: Kuno Hirschfeld, *Hirnforschung heute – Wissenschaft an der Grenze zur Philosophie*, in: *Naturwissenschaftliche Rundschau*, 53. Jahrgang, Heft 3, 2000, bes. S. 123 ff.

über den Vorrang der Seele vor dem Körper und die an der Aufzeichnung des wirklich Erlebten interessierte Erfahrungsseelenkunde<sup>62</sup> kommen hier zum Einstand. Nach Bonnets *Essai analytique de l'ame* [sic!], so schreibt er als Beleg für jenes vorher theoretisch Ausgeführte, sah ein Mann »wachend um sich Gebäude und Vögel entstehen und immer höher steigen und auf den wirklichen Tapeten scheinbare Gemälde hervortreten.«<sup>63</sup> Im Exzerpt liest sich das so: »Ein Man sieht wachend Weib. Vögel Gebäude, die sich zusehends erheben, die Tapet. mit Gemälden sich bedrucken, hört nichts Bonnet Essai analytique sur l'ame, ch.18.«<sup>64</sup>

Schließlich handelt Jean Paul von den vier Mitarbeitern am Traume.<sup>65</sup> Es sind dies neben und nach dem Gehirn der »Geist«, welcher die Empfindbilder nach Maßgabe von Ähnlichkeit, Verursachung etc. ordnet, schließlich das Gedächtnis der Fertigkeit, d.h. Reihung und Ordnung der Bilder ohne Einmischung des Geistes, nur aufgrund von habitualisierten Abläufen, und schließlich die Reste der Außenwelt, die sich im Schlummer geltend machen und unser Inneres nötigen, die Bilderwelt als deren Bearbeitung zu mobilisieren. Auch hier geht es aber wieder vor allem um die Fähigkeiten des Gehirns respektive der Seele: die des Aufbewahrens, des Nachschaffens, ja die des Schaffens von Bildern. Dazu ist es noch einmal nötig, die »Sandwüste des Mechanischen«, das heißt der mechanistischen Erklärungen, zu verlassen. Jean Paul führt da scharfsinnige Beweise: Der Atomist wird widerlegt, der meint, die Lehre von der Leistungsfähigkeit des Gehirns mit dem Hinweis auf die begrenzte Kapazität aller materiell zu denkenden Speicher zu widerlegen. H. Hooke, so entgegnet Jean Paul unter Berufung auf Albrecht von Hallers *Elementa physiologiae corporis humanae*,<sup>66</sup> eines der von Jean Paul am meisten konsultierten und exzerpierten Werke überhaupt,<sup>67</sup> besagter Hooke also rechne dem Atomisten vor, »daß von einem vierpfündigen Gehirne, nach Abzug *eines* Pfundes für Blut und Gefäße und *eines* für die Rinde, noch zwei Pfund übrig bleiben, wovon 1 Gran Gehirn-Mark 205452 Spuren faßt.«<sup>68</sup> Das ist viel, ist aber immer noch nicht entscheidend, denn eigentlich kommt es darauf gar nicht an, eigentlich sei diese Rechnung und weitere, die Jean Paul detailverliebt bis ins Abstruse anfügt, nur eine Parodie des Atomismus. Denn das Gehirn ist ja nach seiner Auffassung im Grunde Seele und damit immateriell und also unberechenbar. Das Exzerpt zu dieser Stelle hatte bereits 1787 vermerkt: »Rechnet man 20 Terzen: so kan einer in 100 Jahren 9,467,280 [...] Spuren ins Gehirn sammeln: nach Hooks Rechnung [...] wenn das Gehirn 4 Pfund [...]

---

<sup>62</sup> Siehe oben, Anm. 42.

<sup>63</sup> II/2, 1025.

<sup>64</sup> Nachlaß Jean Paul, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Fasz. IIc, Bd. 32, 1800, Nr. 125 (mitgeteilt von Michael Will; vgl. oben Anm. 55). – Der Titel von Charles Bonnets Werk lautet: *Essai analytique sur les facultés de l'âme*, vgl. Jean Pauls ersten Aufsatz für das *Museum: Mutmassungen über einige Wunder des organischen Magnetismus*, II/2, 890 ff. (*Über den höheren Sinnenkörper oder Ätherleib*).

<sup>65</sup> II/2, 1038 ff.

<sup>66</sup> 8 Bde, Lausanne 1757 ff. Vgl. Müller [Anm. 41], S. 190.

<sup>67</sup> In *Über das Träumen* aus *Briefe und bevorstehender Lebenslauf* wird aus Hallers Physiologie sogar eine Stelle über die Bilder »vor und unter dem Einschlafen« zitiert. Sie seien hell und selbstbeweglich, nicht bleich und gehorsam (I/4, 973, vgl. S. 1215). Selbst seine reflexionsfernen Spontanbilder also findet Jean Paul bei seinem Gewährsmann Haller.

<sup>68</sup> II/2, 1041.

schwer ist und 1 Pfund [...] für Gefäße u. Blut u. 1 für Rinde abrechnet, in einem Theil [...] von 1 Gran schwer 205452 Spuren sein.«<sup>69</sup>

Zwei Auffälligkeiten in Jean Pauls Traum-Essays und übrigens auch in den ebenfalls wichtigen nachgelassenen philosophischen Notizen von 1801<sup>70</sup> oder in den autobiographischen Aufzeichnungen etwa des *Vita-Buches*<sup>71</sup> sind noch zu bedenken. Zum einen nämlich birgt die Hingabe an die Empfindbilder beim Einschlummern, das Unwillkürliche also an ihnen, die Gefahr, davon überschwemmt zu werden. Sie entziehen sich ja tendenziell – wie der Traum im Tiefschlaf, obwohl mit diesem nicht identisch – der Kontrolle und mögen deshalb vielleicht auch die weniger schönen Seiten unseres Innern offenlegen, »den in uns gebauten Epikurs- und Augias-Stall«, die »wilden Grabtiere und Abendwölfe«, welche in der Nacht ledig umherstreifen, wie es im Aufsatz *Über das Träumen* in Jean Pauls *Briefe und bevorstehender Lebenslauf* heißt.<sup>72</sup> Zum andern – und das mag man als argumentative Gegenkraft verstehen, auch wenn es Jean Paul selbst nicht explizit so darstellt – ist immer wieder von den Versuchen die Rede, dem Unwillkürlichen durch Willkür gegenzusteuern. Aus den Einschlafbildern werden »Wahl- und Halbträume«, wie es in den *Blicken in die Traumwelt* heißt,<sup>73</sup> also Tagträume, die dem wachen, willkürlichen Bewußtsein nahe sind. Die Traumphantasien werden daraufhin überprüft, inwiefern sie sozusagen sekundär durch das Bewußtsein vereinnahmt werden können. So liest man häufig bei Jean Paul von Träumen, in denen über das Träumen nachgedacht wird.<sup>74</sup> Das Bewußtsein, daß man träumt, wird in den hypnagogen Zuständen tatsächlich oft beobachtet.<sup>75</sup> Bewußtsein des Unbewußten ist bei ihnen im Gegensatz zu Traum im Spiel. Jean Paul sieht dies als Anknüpfungspunkt für die poetologische Vereinnahmung.<sup>76</sup>

Ob die Speisen im Traum tatsächlich so leer und luftartig im Geschmack ausfielen als man annehme, muß geprüft werden; ob man fliegen und damit die Körperlast abstreifen könne, wird immer wieder reflektiert,<sup>77</sup> weil dies das untrügliche Zeichen dafür sei, daß man sich im Traum befinde. Die Erinnerung an vorher Geträumtes wird als geträumt bewußt<sup>78</sup> und dergleichen mehr. Bereits die Traumaufzeichnungen in den »Dichtungen« vom November 1790 enthalten erste Andeutungen solcher Wahl- und Halb-

---

<sup>69</sup> Fasz. IIa, Bd. 11, 1787, S. 71. Vgl. Anm. 64.

<sup>70</sup> *Jean Pauls Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe. Zweite Abteilung: Nachlaß. Siebter Band (SW II/7). *Philosophische, ästhetische und politische Untersuchungen*, hrsg. von Götz Müller. Weimar 1999, S. 136 ff; vgl. auch 1821, S. 212 ff.

<sup>71</sup> SW II/6, 684 ff.

<sup>72</sup> Fünfter Brief, I/4, 980.

<sup>73</sup> II/2, 1034.

<sup>74</sup> Auch dies ist ein Motiv, das aus der Tradition der Traumforschung übernommen sein dürfte. Schon Locke (*Essay on human understanding*) und Wolff (*Deutsche Metaphysik*) sprechen davon; vgl. Peter-André Alt, *Der Schlaf der Vernunft. Traum und Traumtheorie in der europäischen Aufklärung*, in: *Das achtzehnte Jahrhundert. Zeitschrift der Deutschen Gesellschaft zur Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts* 25 (2001), S. 63.

<sup>75</sup> Sartre [Anm. 4], S. 100.

<sup>76</sup> Vgl. noch einmal die Parallele zu Edgar Allen Poe [Anm. 35].

<sup>77</sup> II/2, S. 1035; vgl. *Vita-Buch*, SW II/6, 699, 726 und öfters.

<sup>78</sup> Z.B. *Vita-Buch*, S. 728, eine Stelle, die alle genannten Motive vereinigt.

träume;<sup>79</sup> Die Traumaufzeichnungen im »Vita-Buch«<sup>80</sup> sind voll davon, ebenso die »Philosophischen Untersuchungen« von 1801<sup>81</sup> und 1821;<sup>82</sup> und auch der Registerartikel »Traum« zu Jean Pauls Exzerptheften<sup>83</sup> zeugt von ihnen.

Man sieht, wie Jean Pauls Empfindbilder eingebettet sind in eine unaufhörliche Rede, die sich farbig-plastische Unwillkürlichkeit ausmalt und diese wieder zurückbinden möchte an die Willkür der Reflexion, um bewußt über sie verfügen zu können. Von »Magie« spricht Jean Paul in seinem früheren Essay von 1796 in diesem Zusammenhang auch. Magie bezeichnet jene Kraft des Sinnlichen in Zuständen der Bewußtseinskarenz; aber Magie meint auch die zaubrische Macht, das Abwesende, das Vergangene und Künftige, das Tote und das Überirdische, willentlich zu vergegenwärtigen. Es meint Verschmelzung – Verschmelzung von sinnlicher Konfiguration und damit Gemeintem, von Zeichen und Sache; aber Verschmelzung nicht im mystischen Sinne der passiven Hingabe, des Sichauslieferns, sondern der absichtlich herbeigeführten Indifferenz und Entäußerung des Bewußtseins, der Verfügbarkeit der Geister, die gerufen werden. In diesem Dazwischen zwischen Unbewußtem<sup>84</sup> und Bewußtem oszilliert Jean Pauls Rede von den Empfindbildern. Sie ist das Andere der Schriftstellerei und ihrer gedanklichen Blässe und doch auch Teil dieser selbst: Die Imaginationen im Halbschlaf sind letztlich erschriebene Einbildungen und Bilder, um das Schreiben farbiger zu machen.<sup>85</sup> »Aqua tinta«, wörtlich gefärbtes Wasser oder wäßrige Farbe, nennt Jean Paul im »Magie«-Aufsatz<sup>86</sup> das Medium und die Ausdrucksqualität des Literarischen; das Kolorit der unwillkürlichen Bilder soll davon abstecken. Aber es soll dem Literarischen auch Glanz verleihen; es soll sozusagen selbst der Tinte des Geschriebenen beigemischt werden. Nur im Differieren von Schrift und schriftverfaßtem Bild ist letztlich Jean Pauls Poetologie ganz gegenwärtig.

## 2. Goethe: Visionäres, Eingebildetes, inneres Sehen (*Wahlverwandtschaften*, *Optik*, *Farbenlehre*)

Jean Paul hat sich, wie bereits zu sehen war, von den Raffaels-Visionen der Romantiker unterschieden wissen wollen; er will den Boden der Erfahrungstatsachen nicht zu schnell verlassen, um zu den metaphysischen Himmelfahrten anzusetzen. In seinem letzten Roman, dem *Komet*, behandelt Jean Paul die raffaelitischen Einbildungen als Traumtänze-

---

<sup>79</sup> Zum Beispiel: »Traum: ›das Leben sei ein Traum, alles komme mir nur so vor, und etwas könnte mich plötzlich aufwecken.« Und eben dan erwach ich« (SW II/6, 12).

<sup>80</sup> SW II/6, z.B. S. 728.

<sup>81</sup> SW II/7, 136 ff.

<sup>82</sup> Ebd., S. 212 ff.

<sup>83</sup> Nachlaß Jean Paul, Fasz. IIIa, unveröffentlicht.

<sup>84</sup> Ernst Platner spricht in seinen *Philosophischen Aphorismen* 1776 erstmals vom »Unbewußtseyn«, vgl. Manfred Engel, *Traumtheorie und literarische Träume im 18. Jahrhundert*, in: *Scientia poetica* 2 (1998), S. 126.

<sup>85</sup> Gert Ueding schreibt im Traum-Kapitel seines Jean-Paul-Buches (München 1993), daß die Tagträume die »Vorstufe des künstlerischen Werks und Produkt derselben Phantasietätigkeit« seien (S. 129). Aus dem oben Ausgeführten jedoch geht hervor, daß Empfind- und Vorstellungsbilder vielmehr in einem produktiven Gegensatz und Spannungsverhältnis zu sehen sind.

<sup>86</sup> I/4, 195. Aquatinta bezeichnet bekanntlich auch eine Art des Radierens, welche durch Aufstauben von Kolophonium oder Asphalt Sepia- und Tuschpinseltöne wiederzugeben vermag. Jean Pauls Verwendung des Terminus ist ein Spiel mit seiner Mehrdeutigkeit.

reien: Der Glaube des vermeintlichen Malers Raphael, daß alle wirklichen gemalten Bilder in Lukasstadt bloße Abbilder der Urbilder seines Inneren seien,<sup>87</sup> wird als Wahn dargestellt. Dennoch gerät in der weiteren Erkundung der Empfindbilder des Halbschlafs, die hier kurz skizziert werden soll, Jean Paul *zusammen* mit den Romantikern zunächst eher ins Abseits. Goethe, der Jean Paul die Befähigung zum Sehen abgesprochen hat,<sup>88</sup> knüpft in seinen eigenen Überlegungen zum subjektiven Sehen und in den literarischen Gestaltungen nicht an Jean Paul an.

Im achten Kapitel des zweiten Teils der *Wahlverwandtschaften* findet sich ein locus classicus der Debatte um die Bilder im Halbschlaf. Dort heißt es von Otilie nach ihrer Trennung von Eduard:

Wenn sie sich abends zur Ruhe gelegt und im süßen Gefühl noch zwischen Schlaf und Wachen schwebte, schien es ihr, als wenn sie in einen ganz hellen, doch mild erleuchteten Raum hineinblickte. In diesem sah sie Eduarden ganz deutlich, und zwar nicht gekleidet, wie sie ihn sonst gesehen, sondern im kriegerischen Anzug, jedesmal in einer andern Stellung, die aber vollkommen natürlich war und nichts Phantastisches an sich hatte: stehend, gehend, liegend, reitend. Die Gestalt, bis aufs kleinste ausgemalt, bewegte sich willig vor ihr, ohne daß sie das mindeste dazu tat, ohne daß sie wollte oder die Einbildungskraft anstrenge. Manchmal sah sie ihn auch umgeben, besonders von etwas Beweglichem, das dunkler war als der helle Grund; aber sie unterschied kaum Schattenbilder, die ihr zuweilen als Menschen, als Pferde, als Bäume und Gebirge vorkommen konnten. Gewöhnlich schlief sie über der Erscheinung ein, und wenn sie nach einer ruhigen Nacht morgens wieder erwachte, so war sie erquickt, getröstet; sie fühlte sich überzeugt, Eduard lebe noch, sie stehe mit ihm noch in dem innigsten Verhältnis.<sup>89</sup>

Auffällig ist an dieser Stelle wieder die Einheit von Plastizität und Instabilität der Gestalten, von Leuchtendem und Entkonturierung, von detailliertester Nähe und Verschwimmen in der Ferne. Es ist die Fülle des Klaren und Verworrenen, die Otilie hier tröstet und erquickt.<sup>90</sup> Die Stelle ragt beinahe wie eine wissenschaftliche Fallbeschreibung aus dem Text heraus. Und doch gibt es die Verbindungen zu anderen Situationen des Romans, die erweisen, daß es sich um eine Schlüsselstelle handelt. Auffällig etwa ist die Parallele zum elften Kapitel des ersten Teils, dem Ehebruch in der Einbildung, welchen Eduard und Charlotte im Ehebett begehen. Auch hier liegt die Szene im Dämmerlicht, auch hier behauptet das Innere, die Neigung, die Imagination, ihr Recht über das Wirkliche. Auch hier das Ineinander und Durcheinander von Nähe und Ferne, von fühlbarer Gestalt und kaum faßbarem Luftgespinnst:

In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innre Neigung, behauptete die Einbildung ihr Recht über das Wirkliche. Eduard hielt nur Otilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so

---

<sup>87</sup> I/6, 978 ff.

<sup>88</sup> Zur Verständigung Goethes mit Schiller über Jean Pauls Defekte vgl. Peter Sprengel, *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland*. München 1980, Einleitung, S. XXIX ff.

<sup>89</sup> Hier zitiert nach Johann Wolfgang Goethe, *Poetische Werke. Romane und Erzählungen IV*, Berlin 1972 (BA), S. 202.

<sup>90</sup> Untypisch für hypnagoge Bilder ist allerdings die Vorstellung einer bestimmten Person des alltäglichen Lebens. Empfindbilder erfinden gewöhnlich ihre Figuren.

verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.<sup>91</sup>

Wie man weiß entsteht daraus Otto, das Kind mit den Zügen des Hauptmanns und den Augen Otilies, das nicht überlebensfähige Produkt von Beziehungen, über welche die Wahlverwandtschaften und die durch sie entstehenden Bildphantasien ihre Macht ausüben. Goethes Empfindbild, wenn man so sagen darf, ihn gegen seinen Willen mit Jean Paul zusammenschließend, steht im Kontext der Pathogenese der Imagination. Das Gefahrenpotential der geistesabwesenden, unwillkürlichen Bilder kommt zusammen mit dem Faszinosum noch viel deutlicher zur Geltung.

Goethe hat in seinen Schriften zur Optik und zur Farbenlehre über das »Sehen in subjektiver Hinsicht«<sup>92</sup> mehrfach geschrieben. Dabei geht es um Lichtschattenfiguren, um Blendungs- und Nachbilder oder um das Doppelsehen. Auch die damals aktuelle Frage des Selbstleuchtens des Auges<sup>93</sup> aufgrund phosphorischer Substanzen, welche vom Sonnenlicht aktiviert würden, spielt eine wichtige Rolle. Schon in der Einleitung des didaktischen Teils der Farbenlehre hatte Goethe ja in Anlehnung an Plotin<sup>94</sup> gefragt: »Wäre nicht das Auge sonnenhaft,/ Wie könnt' es je die Sonn' erblicken?«<sup>95</sup> Es geht immer um die sogenannten entoptischen, dem Innern des Auges angehörenden Phänomene und die Abwehr des Verdachts der bloßen Augentäuschung, des »Gesichts Betrugs«<sup>96</sup>. Das innere Sehen, das andere Erklärungen verlangt als abbildtheoretische oder mechanistische, ist zum vornehmen Forschungsgegenstand geworden. In den *Wahlverwandtschaften* aber findet sich die Zuspitzung des Themas: Die Geistesabwesenheit des *Halbschlaf*, der Übergang von den entoptischen zu den hypnagogischen Bildern, macht die Evidenz solcher Erscheinungen noch zwingender und damit aber auch riskanter.

Im Aufsatz *Über das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinije. 1819* von 1824 kommt Goethe auf dieses Risiko, welches die Figuren im Innern des Auges bergen, auf andere als poetische, nämlich auf halb naturkundliche, halb poetologische Weise zu sprechen. Zwar spricht er hier nicht vom Halbschlaf, aber von den Bildern bei geschlossenen Augen und ihrer Produktivität sowie ihren Gefahren.<sup>97</sup> Daraus leitet sich die Frage nach ihrer Brauchbarkeit für den Künstler ab. Goethe beginnt mit eigenen Erfahrungen im Bereich entoptischer Bilder:

---

<sup>91</sup> Ebd., S. 92.

<sup>92</sup> So der Titel einer Abhandlung im Anschluß an Purkinjes Untersuchung der Blendungs- und Nachbilder: *Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinije. 1819*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Frankfurter Ausgabe (FA), 1. Abt., Bd. 25, hrsg. von Wolfgang Engelhardt und Manfred Wenzel. Frankfurt a.M. 1989, S. 817 ff. Vgl. u.a. die erste Abteilung des *Entwurfs zu einer Farbenlehre* von 1808: *Physiologische Farben*. Hier nach Johann Wolfgang Goethe, *Gedenkausgabe*, 2. Aufl. Zürich 1964 (*Naturwissenschaftliche Schriften. Erster Teil, Schriften zur Farbenlehre*), hrsg. von Andreas Speiser, S. 27 ff.

<sup>93</sup> *Über physiologie Farbenscheinungen, insbesondere das phosphorische Augenlicht, als Quelle derselben; betreffend, eine Sammlung von Notizen von 1823 im Anschluß an eine Schrift von Christoph Friedrich Ludwig Schultz*, in: Goethe, FA, 1. Abt., Bd. 25 [Anm. 92], S. 798 ff.

<sup>94</sup> Vgl. Albrecht Schöne, *Goethes Farbentheologie*. München 1987, S. 213f.

<sup>95</sup> In dem in Anm.93 genannten Text von Goethe über »physiologie Farbenscheinungen« zitiert, a.a.O., S. 798.

<sup>96</sup> Goethe, *Entwurf zu einer Farbenlehre. Erste Abteilung. Physiologische Farben*, [Anm. 92], S. 27.

<sup>97</sup> Ebd., S. 825 ff.



Ich hatte die Gabe wenn ich die Augen schloß und mit niedergesenktem Haupte mir in der Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharrte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern legte sich auseinander, und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen aus farbigen, auch wohl grünen Blättern; es waren keine natürlichen Blumen, sondern phantastische, jedoch regelmäßig wie die Rosetten der Bildhauer.<sup>98</sup>

Und Goethe fährt fort, derlei Erfahrungen ins Allgemeine wendend: »Hier ist die Erscheinung des Nachbildes, Gedächtnis, produktive Einbildungskraft, Begriff und Idee alles auf einmal im Spiel und manifestiert sich in der eignen Lebendigkeit des Organs mit vollkommener Freiheit ohne Vorsatz und Leitung.« Worauf es ankommt, ist nicht die äußere Induktion, sondern die innere Spontaneität und Kreativität. Entscheidend dabei aber ist, sich nicht wie im Traum dem Durcheinander der in der Einbildung entstehenden Figuren zu überlassen, sondern sie einerseits »ohne Vorsatz und Wollen lebendig« hervortreten, »sich entfalten, wachsen, sich ausdehnen und zusammenziehn« zu lassen, um andererseits »aus flüchtigen Schatten wahrhaft gegenständliche Wesen« hervorzubringen, ihre Konturen also festzuhalten. Die bloße Hingabe an die inneren Bilder – das sei »Velleität«, kraftloses und gestaltungsunfähiges Wollen des Dilettanten.<sup>99</sup> In den *Wahlverwandtschaften* finden sich die Dilettanten zusammen – Gartenliebhaber, Musizierende, literarisch Genießende, Malende, Arrangeure und Darsteller lebender Bilder. Ihre Einbildungen enden in der Katastrophe.

Goethe ordnet die Empfindbilder poetologisch anders ein als Jean Paul – als Vorstufe des Schaffens, nicht als dessen Korrektiv, als Verheißung im Unwillkürlichen, als Präganz des Ungreifbaren, Unbegrifflichen. Deshalb werden sie ihm, neben dem naturkundlichen Interesse, Gegenstand kritischer poetischer Gestaltung, nicht Grenzwert eines unablässigen Schreibens.

### 3. Johannes Müller: Phantastische Gesichterscheinungen

Der junge, 1801 geborene rheinische Physiologe Johannes Müller schickt Goethe seine Erstlingsschrift *Zur vergleichenden Physiologie des Gesichtssinnes des Menschen und der Tiere* von 1826 mit einem verehrungsvollen Begleitschreiben zu.<sup>100</sup> Ebenfalls 1826 erscheint seine Abhandlung *Ueber die phantastischen Gesichterscheinungen. Eine physiologische Untersuchung mit einer physiologischen Urkunde des Aristoteles über den Traum, den Philosophen und Aerzten gewidmet*.<sup>101</sup> Es ist eine Untersuchung zur spezifischen Energie, zur Eigenleistung der Sinne, die, wie auch der große Physiologe der zweiten Jahrhunderthälfte und Müller-Schüler Helmholtz hervorhebt,<sup>102</sup> zu den Gründungsurkunden der neueren Physiologie gehört. Müller knüpft an Goethes *Farbenlehre*, an die Überlegungen zu den »physiologischen« Farben und an die Untersuchun-

---

<sup>98</sup> Ebd., S. 825f.

<sup>99</sup> Ebd., S. 827.

<sup>100</sup> Vgl. Ulrich Ebbecke, *Johannes Müller, der große rheinische Physiologe. Mit einem Neudruck von Johannes Müllers Schrift »Über die phantastischen Gesichterscheinungen«*. Hannover 1951. Hier: Werk und Persönlichkeit, S. 24.

<sup>101</sup> Ebd., S. 83 ff.

<sup>102</sup> Ebd., Einleitung, S. 13.

gen Purkinjes zu den Nach- und Blendbildern an; auch er interessiert sich für das innere Sehen, wehrt aber alle spekulativen Annahmen, wie die Platons von der Korrespondenz eines inneren Leuchtens des Auges und dem äußeren Licht, strikt ab.<sup>103</sup> Die »Natur des Äußern ist dem Auge ein völlig Gleichgültiges« lautet das Grundaxiom seiner Forschungen. Müller will von einem Sehen sprechen, welches sich ereignet, ohne daß etwas Äußeres gesehen wird – von Bildern, die nicht Abbilder sind. Es geht ausschließlich um die zunächst formlosen Lichtphänomene, welche durch eine gereizte »Sehsubstanz«<sup>104</sup> in uns entstehen und die sich, und darum geht es ihm vor allem, durch die Phantasie zu Gestalten formen.<sup>105</sup> Vor dem Einschlafen, bei geschlossenen Augen in der Dunkelheit, aber noch nicht ganz im Traum befangen, stellten sich, so beobachtet er an sich selbst, »mannigfache leuchtende Bilder« ein:

Wenn ich diese leuchtenden Bilder beobachten will, sehe ich bei geschlossenen, vollkommen ausruhenden Augen in die Dunkelheit des Sehfeldes; mit einem Gefühl der Abspannung und der größten Ruhe in den Augenmuskeln versenke ich mich ganz in die sinnliche Ruhe des Auges oder in die Dunkelheit des Sehfeldes. Allen Gedanken, allem Urteil wehre ich ab [...].<sup>106</sup>

Und:

Wenn nun im Anfang immer noch das dunkle Sehfeld an einzelnen Lichtflecken, Nebeln, wandelnden und wechselnden Farben reich ist, so erscheinen statt dieser bald begrenzte Bilder von mannigfachen Gegenständen, anfangs in einem matten Schimmer, bald deutlicher. Daß sie wirklich leuchtend und manchmal auch farbig sind, daran ist kein Zweifel. Sie bewegen sich, sie verwandeln sich, entstehen manchmal ganz zu den Seiten des Sehfeldes mit einer Lebendigkeit und Deutlichkeit des Bildes, wie wir sonst nie so deutlich etwas zur Seite des Sehfeldes sehen. Mit der leisesten Bewegung des Auges sind sie gewöhnlich verschwunden, auch die Reflexion verscheucht sie auf der Stelle. Es sind selten bekannte Gestalten, gewöhnlich sonderbare Figuren, Menschen, Tiere, die ich nie gesehen, erleuchtete Räume, in denen ich noch nie gewesen. Es ist nicht der geringste Zusammenhang dieser Erscheinungen mit dem, was ich am Tage erlebt, zu erkennen. Ich verfolge diese Erscheinungen oft halbe Stunden lang, bis sie endlich in die Traumbilder des Schlafes übergehen.<sup>107</sup>

Entscheidend also ist die Lebendigkeit und Deutlichkeit, das Scharfumrissene der Erscheinungen, teilweise auch ihre Farbigkeit, ihr Auftreten im gesamten Sehfeld, also gerade auch an dessen Rändern, wo sich sonst im Gegensatz zum Fokussierten der Mitte nur Unscharfes abzeichnet, und schließlich der Übergang von ungestalteten Flecken und Nebeln zu plastischen Gestaltungen sowie die *conditio sine qua non*, die der absoluten Reflexionsabstinenz. Wir finden erneut, aber nun mit aller wissenschaftlichen Genauigkeit beschrieben, jenes Viele der Fülle, über das ganze Gesichtsfeld sich ausbreitend, alles klar erfassend, aber nicht einzelnes durch Distinktion privilegierend – das Klare und Verworrene also der Wahrnehmung als einem Faszinosum völlig eigener Art. Und wir vollziehen in dieser Beschreibung die schöpferisch-bildende Eigenleistung dieser

---

<sup>103</sup> Müller, *Ueber die phantastischen Gesichterscheinungen*, ebd., S. 89.

<sup>104</sup> Ebd., S. 101 und öfter.

<sup>105</sup> Ebd., S. 100f.

<sup>106</sup> Ebd., S. 102.

<sup>107</sup> Ebd., S. 102f.

Imagination nach: Nicht die Referenz zum Draußen ist maßgeblich, diese ist vielmehr gekappt, sondern die spezifische Eigenleistung des Sinnes. Für Müller und die ihm im neunzehnten Jahrhundert folgende Physiologie ist dies methodologisch richtungsweisend: Es ist das Königsbeispiel für eine nicht den alten Repräsentationsmodellen verhaftete Eigenlogik der Sinne und des nervösen Geschehens.

Johannes Müller knüpft wie gesagt nicht an Jean Paul, sondern an Goethe an. So werden es im neunzehnten Jahrhundert auch die weiteren, mit unserem Phänomen befaßten Autoren halten. 1828 kommt es zu einem Gespräch Müllers mit Goethe zum Thema.

»Da er wußte, daß bei mir, wenn ich mich ruhig bei geschlossenen Augen hinlege«, schreibt Müller,

vor dem Einschlafen leicht Bilder in den Augen erscheinen, ohne daß es zum Schlaf kommt, indem vielmehr die Bilder sehr wohl beobachtet werden können, so war er sehr begierig zu erfahren, wie sich diese Bilder bei mir gestalten. Ich erklärte, daß ich durchaus keinen Einfluß des Willens auf Hervorrufung und Verwandlung derselben habe, und daß bei mir niemals eine Spur von symmetrischer und vegetativer Entwicklung vorkomme. *Goethe* hingegen konnte das Thema willkürlich angeben, und dann erfolgte allerdings scheinbar unwillkürlich, aber gesetzmäßig und symmetrisch das Umgestalten. Ein Unterschied zweier Naturen, wovon die eine die größte Fülle der dichterischen Gestaltungskraft besaß, die andere aber auf die Untersuchung des Wirklichen und des in der Natur geschehenden gerichtet ist.<sup>108</sup>

Müller bezieht sich an anderer Stelle auch auf Goethes Otilie in den *Wahlverwandtschaften*<sup>109</sup> als einer Kronzeugin. Aber klar ist, daß sie weder die wissenschaftlich-beobachtende Gabe hat, um mit den Erscheinungen umzugehen, noch gar die gestalterische. Folglich, so darf man ergänzen, ist sie ihren Gesichtern ausgeliefert. Diese gewinnen eine fatale Macht über sie, weil Schein und Leben ihr im Gegensatz zu dem Wissenschaftler und dem Künstler dilettantisch durcheinander geraten.

Müller bemüht sich im folgenden Teil seines Essays zu klären, wie die »Sehsubstanz«, welche im Gehirn entspringe – gereizt durch Organisches, zum Beispiel die Störung des Blutumlaufes – und in den Augen ende, von den einfachen Bildungen zu den Gestalten und ihren Bewegungen, ihrem Werden und Vergehen gelange. Er nimmt dabei die Wirkung eines »Phantastikons« auf den Sinn an, welches die Gesetze der Metamorphose, wie Goethe sie beispielsweise an den Pflanzen beschrieben habe, ins Reich der Sinne einführe und sie zu einem Eigenleben der Phantasie bringe.<sup>110</sup> Man sieht daran, wie sich Ästhetik und Naturwissenschaften in der Zeit ihrer beginnenden Ausdifferenzierung doch auch noch verschränken. Das Phantastische ist nicht nur Gegenstand der Wissenschaft, sondern bleibt auch deren Ingredienz. Jean Paul ist mit seiner Verbindung beider zwar vorübergehend vergessen, aber nicht obsolet.

---

<sup>108</sup> Vgl. Einleitung, ebd., S. 47.

<sup>109</sup> Ebd., S. 104f.; vgl. auch S. 124.

<sup>110</sup> Ebd., S. 173 ff.

#### 4. Schopenhauer: Geistersehen

Schopenhauer, um damit die Ausblicke ins 19. Jahrhundert abzuschließen und die Brücke zwischen Jean Paul und Hofmannsthal wenn nicht zu bauen, so doch zumindest anzudeuten, Schopenhauer knüpft ebenfalls an Goethe an. Er repräsentiert die philosophische, genauer die lebensphilosophische Variante des neuen Umgangs mit dem inneren Sehen. Sie ist – mit argumentativen Verschiebungen, wie sich versteht – über Nietzsche<sup>111</sup> bis ins späte neunzehnte Jahrhundert, ja darüber hinaus wirksam.<sup>112</sup>

1815 bereits, in einer Abhandlung *Über das Sehen und die Farben*,<sup>113</sup> die Goethe zugesandt wird und zu der dieser in einem anschließenden Briefwechsel Stellung nimmt,<sup>114</sup> wird von den dem *Auge*, oder, wie es im Vorwort zur zweiten Auflage 1854 heißt, dem Gehirn angehörigen Farberscheinungen gesprochen. Die physiologische Rede ist transzendentalphilosophisch unterfüttert – und damit, mit diesem Hinweis auf die unserem Erkennen und Wahrnehmen immer schon vorausliegenden konstitutiven Bedingungen unserer Welt, fühlt Schopenhauer sich Goethe sogar überlegen. Unsere Anschauung sei durch die Konstruktion der Objekte in Raum und Zeit geprägt, unsere Empfindung aber durch Schmerz, Wohlbefinden, durch den Willen.<sup>115</sup>

---

<sup>111</sup> Vgl. Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister* (1878), Erster Band, § 13 (*Logik des Traumes*): »Schliessen wir die Augen, so producirt das Gehirn eine Menge von Lichteindrücken und Farben, wahrscheinlich als eine Art Nachspiel und Echo aller jener Lichtwirkungen, welche am Tage auf dasselbe eindringen. Nun verarbeitet aber der Verstand (mit Phantasie im Bunde) diese an sich formlosen Farbenspiele sofort zu bestimmten Figuren, Gestalten, Landschaften, belebten Gruppen.« (Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 2, München, New York 1980, S. 34).

Zu Nietzsches Rezeption der Diskussion um die Halbschlafbilder (bes. Johannes Müller: *Handbuch der Physiologie des Menschen*, Bd. II, 1840, S. 564 ff.) vgl. Hubert Treiber, *Zur »Logik des Traumes« bei Nietzsche. Anmerkungen zu den Traum-Aphorismen aus »Menschliches, Allzumenschliches«*, in: *Nietzsche-Studien* 23 (1994), S. 14f. und Czycholl, *Die phantastischen Gesichterscheinungen* (Anm. 56), S. 50f. Dort wird auch die Diskussion um die Frage referiert, ob man phantastische Gesichterscheinungen als sog. »Pareidolien« auffassen dürfe, also als sekundäre imaginative Interpretationen von primären Lichtempfindungen, den »Phosphenen« (S. 49f.). Der Ausdruck »Pareidolie« stammt von Karl Jaspers (*Allgemeine Psychopathologie*, 3. Aufl., Berlin 1923). Die Deutung der phantastischen Gesichterscheinungen als solche nachträglichen imaginativen »Erklärungen« der Lichtempfindungen, wie sie auch Nietzsche vorträgt, war aber bereits Johannes Müller bekannt. Er favorisiert demgegenüber die spontane, nicht von Lichtflecken ausgehende Gestaltfindung (*Ueber die phantastischen Gesichterscheinungen*, §§ 52f.).

<sup>112</sup> Bei Freud spielt das hypnagoge Bild, soweit ich sehe, eine geringere Rolle. In der *Traumdeutung* (1900) referiert er darüber, wenn er die wissenschaftliche Literatur zur Aitiologie des Traumes Revue passieren läßt (Kap. I, C 2: *Innere (subjektive) Sinneserregung*; hier zitiert nach der Studienausgabe, hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt 1972, Bd. II, S. 56 ff.). Er erwähnt die Forschungen von Johannes Müller und betont die Deutlichkeit, ja ungeheure Aufdringlichkeit dieser Bilder einerseits, ihre Instabilität, ihre Flüchtigkeit andererseits. Freud weist darauf hin, daß die Ergiebigkeit dieser subjektiven Bilder für das Verständnis des Traums nicht gering veranschlagt werden dürfe, zumal ja auch der Traum selbst wesentlich aus Gesichtsbildern bestehe. Aber dann läßt er das Thema fallen. Offenbar sind ihm die hypnagogen Bilder zu bedeutungslos. Sie taugen nicht recht zur Repräsentation des Unbewußten – im Gegensatz zu den Bildern des Tiefschlafs. Diese Vernachlässigung der Schlumberbilder durch Freud dürfte auch der Grund für ihr Schattendasein in der psychoanalyse-verliebten Literaturwissenschaft sein.

Zu den hypnagogen Bildern bei Freud vgl. neben der *Traumdeutung* die frühe Schrift *Zur Psychotherapie der Hysterie* von 1895 (siehe Czycholl, *Die Phantastischen Gesichterscheinungen* [Anm. 56], S. 53).

<sup>113</sup> Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Wolfgang von Löhneysen. Darmstadt 1974, Bd. III, S. 193 ff.

<sup>114</sup> Vgl. Wilhelm Ostwald, *Goethe, Schopenhauer und die Farbenlehre*. 2. Aufl., Leipzig 1931, S. 79 ff.

<sup>115</sup> Schopenhauer [Anm. 113], S. 204 ff.

Die Farbe nun sei als Wahrnehmung vor dem Verstande und seiner die einzelnen Gegenstände erkennenden Tätigkeit da, sie sei unmittelbar gegeben und nicht »intellektual« vermittelt.<sup>116</sup>

Eine Theorie der Spezifik reinen, weil reflexionsentlasteten Sehens kündigt sich an, die in den Kunstdebatten Jahrzehnte später, bei Konrad Fiedler<sup>117</sup> beispielsweise, noch eine große Rolle spielen wird.

Im *Versuch über das Geistersehen und was damit zusammenhängt* von 1851<sup>118</sup> greift Schopenhauer das Thema wieder auf und führt es über das Farbsehen hinaus in die Analyse des Traumes, der Visionen und Halluzinationen fort. Die objektive Welt ist ein Gehirnphänomen, heißt es auch hier kategorisch.<sup>119</sup> Dann konzentriert sich die Untersuchung auf den Bereich dieser Gehirnphänomene, welche vom Willen und nicht vom Verstand und seinen raum-zeitlichen Koordinaten bestimmt werden. Der Traum steht dabei im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Er wird nicht strikt vom Tagtraum oder den Gesichtern im Halbschlaf unterschieden, wohl aber von der wachen Phantasie, in welche sich Gedankenassoziationen beziehungsweise das Bewußtsein mit seiner Willkürlichkeit mischten.<sup>120</sup> Der Traum wird nun so charakterisiert wie sonst die Empfindbilder oder phantastischen Gesichterscheinungen: Jeder Gegenstand erscheine in seiner Allseitigkeit bis zu den zufälligsten Eigenschaften herab;<sup>121</sup> alles sei objektiv anschaulich und leibhaftig, bestimmt, deutlich<sup>122</sup> und vor allem gegenwärtig. Denn entscheidend ist für Schopenhauer, daß das Auseinander in Raum und Zeit, welches die Welt der Vorstellungen konstituiert, hier, im Geltungsbereich des Willens, nicht herrsche. Daraus seien sogar Hellseherei, Präsenz, Visionen erklärbar.<sup>123</sup> Einssein des Getrennten, Magie sei die Signatur dieser Traumbilder.<sup>124</sup> Das phänomenale Auseinander unserer bewußten Vorstellungen sei in ihnen außer Kraft. Dennoch – und das ist wieder jene so häufig konstatierte Plastizität des Verschwimmenden – haben die Bilder auch das, was den Vorstellungsbildern eignet, die auf äußere Veranlassung der Sinne zurückgehen und im Bewußtsein verarbeitet werden, nämlich Volumen und Bewegtheit, also Raum- und Zeitindices.<sup>125</sup> Das rühre daher, daß der unbewußte Wille ja ins Gehirn wirken müsse und deshalb auch durch dessen raum-zeitliche Habitualisierungen tingiert werde.<sup>126</sup>

Der Wille, das Leben als vorrationale Kraft, nicht das Intellegible, das Klare und Distinkte der Erkenntnis, werden nun also grundlegend für die Erklärung von Seelen-

---

<sup>116</sup> Ebd., S. 218.

<sup>117</sup> Vgl. z.B.: *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (1887), in: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, Bd. I, hrsg. von Gottfried Böhm, München 1991, S. 112 ff.

<sup>118</sup> Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena* I [Anm. 113], S. 273 ff.

<sup>119</sup> Ebd., S.317.

<sup>120</sup> Ebd., S.278f.

<sup>121</sup> Ebd., S.278.

<sup>122</sup> Ebd., S.279, vgl. S.308.

<sup>123</sup> Ebd., S.288 ff.

<sup>124</sup> Ebd., S.318f.

<sup>125</sup> Ebd., S.364f.

<sup>126</sup> Ebd., S.365.

vorgängen. Eine anthropologische Achsendrehung<sup>127</sup> ermöglicht es, unbewußte Zustände des Menschen als originär und nicht nur als defizient zu begreifen. Neben der poetischen und der empirisch-physiologischen<sup>128</sup> ist diese philosophische Aufwertung des inneren Sehens die dritte, für die Generation Hofmannsthals schließlich maßgebliche Veranlassung, über die Spezifik der inneren Anschauung und die schiere Bildlichkeit an den Grenzen der Sprache oder jenseits dieser nachzudenken.

### III. Poesie des Übergangs: Jean Pauls literarische Visionen und Träume

Die Empfindbilder sind nicht nur ein Gegenstand psychologisch-physiologischer Überlegungen, sie sind, wie zu sehen war, auch poetologisch gedacht – als literarisches Reservoir reflexionsfreier Evidenz. Und das soll sich schließlich auch in der poetischen Praxis geltend machen können. Die Empfindbilder begründen eine Poesie an der Grenze des Sagbaren, klar und verschwimmend zugleich. Die Geschichte dieser literarischen Sprache von Jean Paul bis Hofmannsthal kann hier nicht geschrieben werden. Deshalb beschränken sich die abschließenden Ausführungen auf Hinweise zu Schlüsselstellen, zu Urszenen gleichsam, beim frühen Jean Paul. Ich führe damit Überlegungen fort, die ich bereits in anderem Zusammenhang angestellt habe.<sup>129</sup>

#### 1. Dichtung. November 1790

*Alten Jahrs Abend – angezündeter Brantewein*, so heißt jene nachgelassene Notiz vom November 1790,<sup>130</sup> in welcher Jean Paul eine Art Mythos konstruiert – den Mythos einer einschneidenden Todesvision, welche ihm die Nichtigkeit der Zeit vor Augen geführt<sup>131</sup> und ihn zur poetischen Gestaltung herausgefordert habe: Geschichten des Lebens werden nun geschrieben und gegen den Tod, der sie durchstreicht, aufgeboten. Die Indifferenz der Zeit – der Tod in dreißig Jahren ist als wäre er heute Abend, dreißig Jahre sind nur ein unerheblicher Aufschub angesichts der folgenden leeren Unendlichkeit – erforderte eigentlich eine Schilderung, eine Bildersprache des Ununterschiedenen, des Vagen und gerade deshalb Einleuchtenden. Jean Paul steht tatsächlich vor einer neuen großen schriftstellerischen Herausforderung: nicht der der Sprachbeherrschung, die er als Satiriker, welcher über allem thront und von oben herab urteilt, ja längst unter Beweis gestellt hat, sondern des sich Gehenlassens gleichsam, der Entäußerung in der Sprache und der Sprache selbst. Denn Grenzerfahrungen müßten im Grunde auch in einer Sprache der Grenze gesagt werden. Die Anschauungsform der Indifferenz von

---

<sup>127</sup> Vgl. dazu vor allem Wolfgang Riedel, *Homo natura. Literarische Anthropologie um 1900*. Berlin 1996; zu Schopenhauers Inversion der Metaphysik bes. S. 42 ff.

<sup>128</sup> Zu dieser sind ausgehend von Johannes Müller in den letzten Jahren wichtige wahrnehmungsge-schichtliche Arbeiten erschienen: Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996, bes. S. 93 ff. und Bernd Stiegler, *Philologie des Auges*, a.a.O. [Anm.20], bes. S. 71 ff.

<sup>129</sup> *Bilderfluch und Bilderflut. Zu Jean Pauls »Hesperus«*, in: *JJPG* 31 (1996), S. 9 ff. und: *Das Leben schreiben – Das Schreiben leben. Jean Paul als Klassiker der Zeitverfallenheit*, in: *JJPG* 35/36 (2000/2001), S. 46 ff. – Ich greife die hier behandelten Textstellen auf und beziehe sie nunmehr auf die Frage nach den Vor- und Frühformen jener später theoretisch erörterten vorstellungsfreien Bilder.

<sup>130</sup> SW II/6, 6f.

<sup>131</sup> Vgl. auch *Tagebuch-Blätter*, 15. November 1790, ebd., S. 577.

Raum und Zeit ist für Jean Paul von nun an die der Traumvision, eine, wenn nicht *die* für ihn charakteristische Schreibweise. Interessant ist nun, daß dieser frühe, nicht satirisch-überlegene, sondern erschütterte, verwirrt-verwirrende Traum lange vor den expliziten Empfindbild-Überlegungen einem Empfindbild bereits ähnlich ist. Vorgestellt wird der letzte Tag eines alten Jahres, an welchem das sprechende Ich sich mit vier Freunden trifft, damit sich »alle einander tod« sehen können. Sie wollen dieses Nu von dreißig Jahren visionär vorwegnehmen. Dafür bedarf es des Dämmerlichtes, eines Indifferenz-Zustandes von Tag und Nacht:

Ich löschte die Lichter aus und lies eine Spiritusflamme mit ihren bleichen Wellen aufwogen. Das Blut schien aus iedem Gesicht gedrückt von der Hand des Todes, blutlose (verblutete) Lippen, weisse verlängerte Hände und die Stube ein Todten-gewölbe. Der fürchterliche Schimmer schwam auf dem Wasser (Gesicht).<sup>132</sup>

Wir begegnen hier einem frühen Beispiel des Versuchs, das Plastische der im außergewöhnlichen Licht erscheinenden, ja geradezu aufleuchtenden Gestalten mit dem im Dämmer Zerfließenden ineins zu setzen, die Statuarik sozusagen des Flüchtigen, Ephe-meren literarisch zu bewältigen. Nah und fern, die Stube und das Universum, der gegenwärtige Augenblick und das Ende der Zeit, werden – jenseits aller Nachahmung des gewöhnlich Erlebten – anschaulich-unanschaulich, wie es eben nur Visionen, innere Bilder sind, zusammengeschlossen. Die Farbigkeit der Erscheinungen soll erinnert werden, aber im Modus des Verlusts, als fürchterlicher blasser Schimmer.

Doch wie ist das alles als absichtslos, unwillkürlich, durch Reflexion unvermittelt, direkt sichtbar vor Augen zu stellen? Ist nicht das Demonstrative, allegorisch auf Gemeintes Verweisende solchen Bildkonstruktionen von vorne herein eingeschrieben? Jean Paul kämpft von nun an sein ganzes literarisches Leben lang mit dieser Crux. Zwangsläufig, weil aus der absichtlichen Vorstellung geboren, kippen seine Visionen um in Bilder des erhobenen Zeigefingers. Da sind die »zerstütkten Wölkgen«, die zunächst noch scheinbar absichtslos durch den Himmel gepeitscht werden; aber dieser Himmel ist zerlöchert und gibt den Blick von der Welt aus auf die Welten dahinter frei. Das kämpfende Jahr haucht den letzten Atem weg und stürzt nieder in das Grab der Vergangenheit. Der Engel der Zeit tritt auf – verräterische Genitiv-Metaphern signalisieren den Reflexionsstau – und zählt die Seufzer und Tränen des Menschengeschlechts. Allegorische Figurationen verdrängen die Plastizität und vielleicht auch die Evidenz des Absichtslosen.

*Über den Sternenhimmel* heißt eine andere Vision aus jenem Konvolut vom November 1790. In ihr ist die situative Verankerung im Empfindbild, die Erdung gleichsam der poetischen Gedankenblitze und Himmelfahrten, ganz verschwunden. »Das blaue Meer«, so beginnt der Text, »stieg empor in Jahrtausenden, in dem end[liche] Sonnen ertrinken – Unter dieser Unermeslichkeit schwam die enge kleine Fläche der Erde und alle Strahlenspitzen der erhabnen Unendlichkeit kamen darauf zusammen.«<sup>133</sup> Unanschaulicher kann man Gesichte nicht mehr gestalten. Die Farbe, ein Indikator des Absichtslosen in

---

<sup>132</sup> Ebd., S. 7.

<sup>133</sup> Ebd., S. 12.

der Empfindung, schrumpft in dieser Unendlichkeitsmalerei zum bloßen Etikett des Endlosen, zum Pleonasmus fast ohne jegliche visualisierende Eigenwertigkeit: »Das blaue Meer«. Fortan werden Traumvisionen mit solchen Abstraktionstendenzen Korrektive im bloß Sichtbaren, im Absichtslosen, aus Gründen der poetischen Eigenwertigkeit, der Balance gegenüber dem Begrifflichen, immer wieder als ihr Anderes wünschenswert erscheinen lassen. In diesem Unfertigen und Übergänglichen, nicht im einen oder anderen – begriffliche Vorstellung oder rein empfindendes Bild – liegt ihre Spannung und ihr ästhetischer Reiz.

»Bild der Hölle. Traum« heißt die dritte der größeren Visionen des besprochenen Konvoluts.<sup>134</sup> »Rothe Herzen zucken eingefroren in [sic] Eismeer – Hinter allen Welten geht ein Ton fort: Wehe – [...]«. Der Ton ist derselbe wie im Versuch über den Sternenhimmel. Er geht über in Bilder der Zerstückung, der Hinfälligkeit alles Leiblichen, wie sie auch die apokalyptischen Angstträume des toten Shakespeare<sup>135</sup> oder des toten Christus<sup>136</sup> prägen: »Hände ohne Körper griffen, Köpfe ohne alles grinzten, neben jedem Ohr redete fort eine unsichtbare marternde Zunge – eine Uhr ohne Weiser und Glocke gieng.«<sup>137</sup> – Horion ist hier der Träumer. Das weist auf den *Hesperus* voraus. Diesem Roman von 1794<sup>138</sup> und seinen Träumen sowie der Frage nach empfindbildähnlichen Elementen als Entspannung des bedeutsam Angespannten gelten die abschließenden Betrachtungen.

## 2. *Hesperus*

Im vierzehnten »Hundposttag«<sup>139</sup> wird die Erscheinung Emanuel Dahores, des indischen Lehrers von Viktor und Klotilde, geschildert. Eine seiner herausragenden Eigenheiten ist, daß er gerne und oft die Augen schließt, um von innen heraus zu sehen:

Die Augen tat er oft vor der Sonne und dem Monde zu, wenn sein innerer, wie ein Cherub geflügelter Mensch gerade die Erlaubnis hatte, sich in weiche Phantasien einzusenken: in die fließenden bunten Licht-Wogen, die durch die Augenlider drangen, tauchte er sich dann wie in einen Zephyr mit süßem Verschwimmen unter, und in diesem Lichtbad sog der höhere Lichtmagnet in ihm Himmelslicht aus Erdenlicht.<sup>140</sup>

Bunte Licht-Wogen, süßes Verschwimmen, Erdenlicht, das in Himmelslicht übergeht – die Empfindbilder des Halbtraums, die hier noch nicht so heißen, aber schon wie die später so genannten konstruiert sind, präfigurieren Emanuels Sterben. Der Inder ist im ganzen Buch ein Wesen im Übergang in eine höhere Welt; am Ende kommt er im Tod

---

<sup>134</sup> Ebd., S. 14f.

<sup>135</sup> *Abrakadabra oder die Baierische Kreuzerkomödie* (1789f.; *Des toten Shakespear's Klage unter den toten Zuhörern in der Kirche, daß kein Gott sei* ist im Juli 1790 entstanden, die Entwürfe gehen bereits auf den August 1789 zurück): II/2, 589 ff., vgl. II/4, 419 und genauer: Kurt Schreinerts Einleitung zum *Siebenkäs* in SW I/6, L ff.

<sup>136</sup> *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei*, hervorgegangen aus der Shakespeare-Rede, 1795 umgearbeitet und in den *Siebenkäs* integriert (vgl. Schreinert in SW I/6, L ff.).

<sup>137</sup> SW II/6, 14

<sup>138</sup> Erste Auflage.

<sup>139</sup> Nach der Schreibung der dritten Auflage von 1819. Vgl. I/1, 679 ff.

<sup>140</sup> I/1, 679f.



zu sich. Dem entspricht eine Poesie der Schwelle, der Entmaterialisierung des Materiel-  
len und – umgekehrt – der Konturierung des Unfaßlichen. Im 37. und 38. »Hundpost-  
tag« konkretisiert sich dies in einem schier endlosen Siechtum. Im Vorhof der zweiten  
Welt, so schreibt Emanuel an Klotilde, hoffe er zu erblinden, um ihre Gestalt »wie ein  
nachleuchtendes Sonnenbild« vor den geschlossenen Augen zu haben.<sup>141</sup> In immer neu-  
en Wendungen wird dann das Unsagbare gesagt. »Sprachgitter«, die wie der Sternen-  
himmel vor der Unendlichkeit stünden,<sup>142</sup> seien diese Ausdrücke des Ausdruckslosen,  
Stillen.

Es kommt zu immer neuen Verzögerungen des endgültigen Abschieds; Aufschub ist  
das Motto dieser Sprache, die sagen möchte, was nicht gesagt werden kann und deshalb  
auf dieses immer nur verweist.<sup>143</sup> Und der Traum, genauer der Wachtraum, ein eksta-  
tisch-ohnmächtiges Dahinbrüten in Erwartung des Todes, ist das Medium, das Bilderre-  
servoir. Schließlich wird ein Traum Emanuels mitgeteilt: der, »daß alle Seelen *eine*  
Wonne vernichte«.<sup>144</sup> Er war eine Keimzelle des *Hesperus* und wurde nach Jean Pauls  
Auskunft im *Vaterblatt*, dem Verzeichnis der Entstehungsdaten seiner Schriften,<sup>145</sup>  
»voraus gemacht«.

»Welch eine Farben-Welt!«, heißt es da von Emanuels ultimativer Vision.<sup>146</sup> »Ein  
Flockengewimmel von Äthergestalten wie seine stand schwebend über einer weiten  
Insel, um welche ein rundes Geländer von großen Blumen aufgeblättert spielte.«<sup>147</sup> »Ä-  
thergestalten«, dies ist das Kürzel gleichsam für Jean Pauls poetische Malerei: Gestal-  
ten, die vor die Einbildung gestellt werde, um sich aufzulösen, Plastisches, das da ist,  
um sich zu verwandeln und zu vergehen. Dabei wird alles, wie es später von den Emp-  
findbildern heißen wird, in Farbe getaucht. Aber es ist, wie es sogleich heißt, ein »Far-  
ben-Getümmel«, welches da vor das innere Auge gestellt wird, klar und verworren, an-  
schaulich und unanschaulich zugleich. Mehr als es reinen Empfindbildern zuträglich  
wäre, spielt dabei die Vorstellung hinein. Unermeßliches soll absichtsvoll-angestrengt  
ausgedrückt werden. Die Gestalten werden ätherisch, oder, wie Jean Paul später in *Bli-  
cke in die Traumwelt* schreiben wird, feste Wachsbilder geraten zu durchsichtigen  
Schattenrissen, zu wallenden Bildern im bewegten Wasser – zerrinnende, durchsichtige,  
schwankende Gestalten im Gegensatz zur festen lichten Wirklichkeit der farbigen Emp-  
findung.<sup>148</sup> »[...] – mitten über den Himmel der Insel«, so heißt es im *Hesperus* weiter,  
»flogen Abendsonnen hinter Abendsonnen«<sup>149</sup>. Nicht *eine* Sonne wird da mehr bemüht,

---

<sup>141</sup> I/1, 1116f.

<sup>142</sup> I/1, 1135; vgl. dazu den Beitrag von Sabine Eickenrodt in diesem Band, S. 30-77, und das Jean-Paul-  
Kapitel in der Dissertation von Barbara Hunfeld, *Der Blick ins All. Zu Reflexionen des Kosmos der Zeichen  
bei Brockes, Jean Paul, Goethe und Stifter* (ungedruckt, Würzburg 2001, erscheint demnächst).

<sup>143</sup> Man sieht, wie hier wesentliche Motive dessen, was fast zwei Jahrhunderte später mit dem Anspruch  
des unerhört Neuen »Grammatologie« getauft wird, implicite bereits durchdacht und gestaltet sind (vgl.  
Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967).

<sup>144</sup> I/1, 1145 ff.

<sup>145</sup> Vgl. SW I/4, 341.

<sup>146</sup> I/1, 1146.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> II/2, 1020.

<sup>149</sup> I/1, 1146.

vor der man die Augen schließt, um ihre Nachbilder zu genießen und zu inneren Gestalten zu formen, sondern eine Unzahl. Die Nähe des Empfindens verschwimmt in die unbestimmte dunkle Ferne der Vorstellung, um abermals mit dem späteren poetologischen Essay von 1814 zu sprechen,<sup>150</sup> dessen poetische Praxis hier vorweggenommen ist.

[...] – tiefer neben ihnen liefen weiße Monde – nahe am Horizont kreiseten Sterne – und sooft eine Sonne oder ein Mond hinunterflog, schaueten sie himmlisch wie Engelaugen durch die großen Blumen am Ufer hindurch. Die Sonnen wurden von den Monden durch Regenbogen geschieden, und alle Sterne liefen zwischen zwei Regenbogen und stickten silbern die bunte Ringkugel des Himmels.<sup>151</sup>

Man sieht an diesem Bildergetümmel zweierlei: wie Jean Paul das Umgrenzte, das bildlich Faßbare in Reflexionen tunkt, um es – den Mond, den Regenbogen, die Sterne – zur Zeichenwelt des Dazwischen, des Gitters vor dem Unfaßbaren zu machen; man sieht, wie es in diesen Reflexionen verflüssigt wird, seine Umrisse sich auflösen. Jean Paul ist für diese Poesie des Grenzenlosen mit dem *Hesperus* berühmt geworden. Und man sieht die damit verbundene Gefahr, nämlich durch das Absichtsvolle in eine eher konventionelle Metaphorik zu verfallen. Die Rede von den bunten Ringkugeln des Himmels, die silbern aufs Firmament gestickt werden, sind rhetorischer, wohlfeiler, konventioneller als die Sprache an der Grenze des Sagbaren sonst.

»Übereinander stiegen hinauf bunte Wolken, in denen ein Kern von Gold, von Silber, von Edelsteinen brannte«, heißt es im 38. Hundposttag weiter.<sup>152</sup> Die Farben werden aufgerufen, aber nicht um für sich zu leuchten, sondern um sich durch ihre Häufung gegenseitig zu entwerten. »Die Vorstellungen«, so Jean Paul zwei Jahrzehnte später in dem Aufsatz, welcher das Korrektiv zur Sprache des Erhabenen und Sicherhebens zum Thema hat, »sind aber mit ihrer Dürftigkeit der Farbe und des Umrisses in Vergleichung mit den Empfindbildern noch gar nicht tief genug herunter gestellt.«<sup>153</sup> »[...] – von Schmetterlingflügeln waren Staubwolken abgestreift, die wie fliegende Farben den Boden überhüllten, und aus dem Gewölke blitzten reißende Lichtflüsse, die sich alle ineinander verschlangen...«, so der *Hesperus*.<sup>154</sup> Wiederum zwei Jahrzehnte später sind es jene Halbschlafbilder, welche blitzend schaffen und zeugen und die Einbildungen als wirklich vor die Augen stellen.<sup>155</sup> Ein Raffael geht da zwar auch über die bloßen Erfahrungen hinaus und schafft Idole, die es in unserer eingeschränkten Welt nicht gibt; der Künstler gebiert auch dort »Himmel, Hölle und Erde zugleich«. Aber er setzt dabei auf den unwillkürlichen, unabsichtlichen Einfall, den vor dem Einschlafen bei geschlossenem Auge oder im Traum. Emanuels Träume, die da gewissermaßen aufgegriffen und zurechtgerückt werden, sind hingegen je schlaftrunkener desto absichtsvoller und abstrakter.

---

<sup>150</sup> II/2, 1021.

<sup>151</sup> I/1, 1146.

<sup>152</sup> I/1, 1146.

<sup>153</sup> II/2, 1020.

<sup>154</sup> I/1, 1146.

<sup>155</sup> Vgl. II/2, 1023.

So geht denn das Farben-Getümmel in vollends ungreifbare Allegorien über: Eine süße Stimme löscht im Übergang zum Tod die Sinne aus. Sie gebietet dem Licht, dem Duft, den Tönen zu vergehen, um das Jenseits der Empfindung vollkommen zu machen.<sup>156</sup>

Ein »Engel des Endes«, der nur noch sanftes Licht und durchsichtig zitternde Gestalten kennt, übernimmt schließlich den Rest. Er zerdrückt weinend das Wölkchen Zeit.<sup>157</sup> In Emanuels Augen glänzen dann zwar noch die Fieberbilder des Todes, »mit denen sich jeder Schlaf, sogar der letzte, anfängt«.<sup>158</sup> Aber seine ausgeleerte Brust steigt – bilderlos zum Schluß – empor. Er stirbt.

Hofmannsthal sprach vom Musikalischen, Entgegenständlichenden als Charakteristikum von Jean Pauls Prosa.<sup>159</sup> Hier feiert es seine Triumphe. Das Kleine, Alltägliche, Scharfumrissene, das Hofmannsthal ebenfalls sieht, hat Jean Paul vornehmlich auf die Idyllen und die Romanpartien im niederländischen oder deutschen Stil eingegrenzt. Aber auch seine zur Unanschaulichkeit neigenden Bilder im hohen, italienischen Stil, dem Jean Paul seine Renaissance um 1900 zu verdanken hat,<sup>160</sup> benötigen als Gegengift gegen die bildzersetzende Vorstellung jene fast absichtslosen Gesichterscheinungen, die er poetisch-poetologisch und psychologisch-physiologisch über viele Jahre hin untersucht.

---

<sup>156</sup> Vgl. I/1, 1146f.

<sup>157</sup> II/2, 1148.

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Hofmannsthal, *Reden und Aufsätze I*, S.435 ff.; vgl. oben, Kap. I.

<sup>160</sup> Vgl. die Auswahl von Stefan George und Karl Wolfskehl, *Deutsche Dichtung*, Erster Band: Jean Paul. Berlin 1900 (3 Aufl. Berlin 1923).