

Das Verfahren der Verführung. (Jean Paul: Titan)

Elke Liebs
(Potsdam)

Nähert man sich dem gewaltigen Werk *Titan* von Jean Paul ganz arglos und unvorbereitet, so begreift man rasch zweierlei: einmal, daß hier in schöner Hemmungslosigkeit das ganze romantische Inventar in Szene gesetzt wird, das bis hin zum Schauerroman hinlänglich bekannt ist, also Geister, Mönche, Geheimnisse, enigmatische Anweisungen, Testamente, Prophezeihungen, Verwechslungen, Liebes- und Todesdramatik usw., zum anderen, daß hier eine schier unerträgliche Spannung zwischen Natur und Künstlichkeit, zwischen Seelenphatos und Theaterwelt aufgebaut wird und daß die Grenzen zwischen diesen Bereichen immer wieder verschwimmen, sich auflösen, ineinanderlaufen, so daß es bis zum Ende hin schwer bleibt, sie voneinander zu scheiden. Das liegt nicht zuletzt an der Substanz, die gleichsam die heimliche ‚Heldin‘ des Romans ist: das Wasser; genauer: das Liquide, die Flüssigkeit, der ganz besondere Saft, der nicht nur das Blut (aber doch auch) als vielmehr die Tränen sind. Es wird viel geweint in diesem Buch, sei's aus Kummer, sei's vor Glück, sei's vor Lachen, und während man sich noch ratlos all die verweinten Gesichter vorzustellen sucht, die jede Gefühlsbewegung begleiten, versteht man, daß auch innerhalb dieses idealistischen Mediums der Tränen das Gleiche doch nicht dasselbe ist. Im unendlichen (Ver-)Wechselspiel von echten und unechten Doppelgängern, von scheinbaren und wirklichen Blutsverwandten, von himmlischer und irdischer Liebe oder gelebter und fantasiierter Freundschaft verändern sich über mehr als 700 Seiten hin die Positionen immer wieder so unerwartet, so dramatisch bis hin zum Tragischen, so komisch bis zur Grotteske und so geheimnisvoll einem unsichtbaren Ariadnefaden der inneren Psycho-Logik folgend, daß erst vom Fluchtpunkt der letzten Seite aus das ganze Gemälde überschaubar erscheint und alles in die rechte Perspektive rückt.

Kein Zweifel, daß dies ein sogenannter Erziehungsroman ist - darüber ist genug geschrieben worden. Kein Zweifel auch, daß Jean Paul hier sein erstes Erleben von Weimar, seine Begegnungen mit Schiller, Goethe, Herder, Wieland und all den verwirrenden Frauen in ihrem Umkreis, mit einem Wort: das ganze ‚olympische Dorf‘ dieses 18. Jahrhunderts verarbeitet, transformiert und zitiert, einschließlich der duodezfürstlichen Atmosphäre von Hofintrigen, aufgeklärter Kunstsinnigkeit, Mariagenpolitik und - in nuce - titanischen Machtkämpfen um einen Thron. Erziehungsroman also und Fürstenspiegel, eine education sentimentale und ein Aufklärungsbuch, mithin ein Werk der Aufklärung ebenso wie eins der Empfindsamkeit, das die Phantasmen der Romantik beschwört, um ihrer zu entraten, ebenso wie es die Begeisterung und den Kampf für die Französische Revolution beschwört, um schließlich darauf zu verzichten.

Was ist die Handlung: In Unkenntnis seiner fürstlichen Abstammung wächst der junge Albano in der Familie eines schlichten Landedelmanns auf, fernab von Untiefen und Glanzlichtern des Hofes. Erst dem jungen Mann erlaubt der vermeintliche Vater, ein spanischer Ritter vom goldenen Fließ, der sich nur selten zeigt, sich unter den Adel zu mischen. Seine erste große Liebe, die schöne, ätherische Ministertochter Liane, fällt ihrer Todessehnsucht zum Opfer und stirbt vor seinen Augen. Mit ihrem Bruder Roquairol verbindet ihn schon früh eine schwärmerische Freundschaft, die trotz heftiger Krisen und der Verwandlung in ebenso heftige Feindschaft erst mit dessen Tod endet. Albanos zweite Liebe gilt der ebenso emanzipierten wie sinnlichen jungen Gräfin Linda de Romeiro, die ihm vom Schicksal bestimmt zu sein scheint und - ebenso wie Liane - seine

Zuneigung erwidert. In einem Akt verletzten Stolzes und wahnsinnigen Hasses benutzt Roquairol, der schon als Knabe in die kleine Linda verliebt war, die sonderbare Ähnlichkeit seiner Stimme mit der seines Freundes Albano, um die noch immer begehrte Linda, deren Nachtblindheit sie leicht täuschbar macht, zur Hingabe zu nötigen. Zuvor hat er bereits Albanos Ziehschwester Rabette verführt und verlassen. Der Betrug offenbart sich erst, als Roquairol in zynischer (Selbst-)Entlarvung die Geschichte seiner leidenschaftlichen Verwicklung in Albanos und Lindas Leben auf die Bühne bringt und als Darsteller seiner selbst auf dem Podium Selbstmord begeht. Lindas Leben ist damit für immer zerstört, zumal sie schwanger ist, ihr bleibt allenfalls das Kloster. Albano tritt - gereift und geläutert durch Schmerz und Enttäuschung - die Thronfolge an, gemeinsam mit der Prinzessin Idoine, die ihrerseits eine täuschende Ähnlichkeit mit seiner ersten großen Liebe Liane hat und ihn als 'Erscheinung' der verlorenen Liane nach deren Tod schon einmal aus der lebensbedrohlichen Depression gerettet hat. Weder so todeslüstern wie Liane, noch so sinnestrotzend wie Linda, erscheint sie wie die Verkörperung eines Mörike'schen 'holden Bescheidens', zugleich grüne Ökologin wie Organisatorin einer pragmatischen Idylle, die sie Arkadien nennt.

Oder - um es lapidar mit den Worten eines Literaturhistorikers aus dem 19. Jahrhundert, Wilhelm Scherer, zu sagen:

"Der *Titan* enthält die Entwicklungsgeschichte eines deutschen Prinzen, der mit seiner Abkunft unbekannt aufwächst und am Schlusse den Thron besteigt. Der Held mit Namen Albano ist der Gesunde; die Kranken um ihn her gehen zugrunde: die ätherische, vergeistigte Liane, seine erste Liebe; die extravagante Titanide Linda, seine zweite Liebe; der titanische Wüstling Roquairol, sein Freund und Nebenbuhler; der geniale Humorist Schoppe, der einen Teil seiner Erziehung geleitet hat und im Wahnsinn endigt."

Das bunte Figurenkabinett, das wie ein endloser Reigen um diese fünf Hauptgestalten kreist, können wir getrost beiseite lassen. Interessanter ist der Schauplatz des Geschehens: eins der über 300 deutschen Fürstentümer, die es zu Jean Pauls Lebzeiten gab, hier 'Hohenfließ' genannt, dessen dreifache Staffeln von ländlicher Idylle, Universitätsstadt und Parklandschaft bzw. Landschaftspark den Kosmos der Mittelfigur umgreift, ergänzt und konterkariert durch die in Formen und Farben blühend explodierende Landschaft Italiens, in der Albano Linda trifft und zu lieben beginnt. Wenn Idoine, die spätere Gemahlin und dritte Liebe Albanos, auf einem Flecken unberührter Natur abseits von Formenzwang und ritualisierter Ästhetik des Hofes, aber doch auf deutschem Boden, ihr eigenes kleines 'Arkadien' schafft, so deutet sich auch hier - wie in ihrer ganzen Erscheinung, die reine Mitte zwischen der künstlichen (Un-)Ordnung des Rokoko-Parks und der Leidenschaftlichkeit der südlichen, ungezähmten und unbezähmbaren Natur an. Die Frauen, die diesen 'natürlichen' Orten zugeordnet sind, und die Empfindungen, die sie im Helden (und anderen) auslösen, sind nicht voneinander zu trennen; schwärmerisch und süchtig dahinsiechend sind die Gefühle, die man Liane entgegenbringt: der wilde Bruder Roquairol, der lüsterne Höfling, der sich um sie bewirbt, und selbst Albano, der ständig zwischen Hoffnung, Zorn und Reue ihr gegenüber in seiner Liebe schwankt. Umgekehrt Linda: ihr spanischer Ursprung, ihr erstes Erscheinen angesichts eines Vulkanausbruchs in Italien, ihre Ungebundenheit, Ehescheu und Liebesphilosophie verschmelzen schon fast klischeeartig mit den zeitgenössischen Vorstellungen der Deutschen über Italien, trotz guter Erziehung ist sie die verkörperte Maßlosigkeit, ist diejenige, die a l l e s gleichzeitig will: Liebe, Freiheit, Bildung, Reisen, Kunst, Natur, Männerfreundschaft und Frauenfreundschaft. Dagegen wiederum Idoine: selbstbewußt, aber bescheiden, unbeirrt wirksam im Gemeinschaftsleben, aber ohne Ruhmsucht, am Hof erzogen, aber die Natur klug verwaltend und schützend, schön, aber nicht bedrängend, liebend, aber nicht begehrend. Unschwer zu ermesen, wem des Verfassers Neigung gilt - es ist die, über die er am wenigsten zu sagen hat, bei der alles stimmig ist, alles im Lot ist, die nicht übertreibt, aber unbeirrt ihren Weg geht, die Individuum und Gemeinschaft in Einklang bringt. Arkadien mitten in Deutschland - eine Insel im Meer der Irrungen und Wirrungen. Jean Paul wußte, wovon er sprach.

Zahlreich sind die Hinweise der Zeitgenossen und Literaturforscher darauf, daß Jean Paul mit ungewöhnlicher Hemmungslosigkeit - vielleicht auch einer gewissen psychologischen Bearbeitungswut - besonders im *Titan* seine eigenen Begegnungen mit Frauen buchstäblich

‘sprechen‘ ließ, bis hin zu wörtlichen Zitaten aus an ihn gerichteten Briefen - etwa denen Charlotte von Kalbs z.B. in Linda de Romeiros Briefen an Albano. Sie (Charlotte), die ungeachtet ihres Ehestandes schon den jungen Schiller, dann Hölderlin vergebens umworben hatte, ist seine ‘Titanide‘, eine kluge, gebildete Frau von mächtiger Ausstrahlung, deren willensstarker Zuwendung sich auch Jean Paul nur schwer entzieht. Aber er entzieht sich doch, so wie er sich allen entzogen hat, die sich um ihn bemühten, adligen, begehrten, stolzen jungen Frauen, die ihm gefielen, mit denen er das Spiel der Liebe spielte, ohne ihnen jemals zu verfallen; so konsequent und ängstlich spielte er, daß er - wie ein Nachfahre behauptete, als er 1801 "die Treppe zum Ehebett" besteigt, unzweifelhaft keusch und unberührt ist, obwohl bereits 38 Jahre alt. "... die Ehe ..." schreibt er das Jahr davor unmißverständlich, "... ist meinem Glück und meinem Gewissen unentbehrlich. Außer der Ehe verstrickt man sich durch die Phantasie in so viele Verbindungen mit Weibern, die immer eine oder gar zwei Seelen auf einmal beklemmen und unglücklich machen. Mein Herz will die häusliche Stille meiner Eltern, die nur die Ehe gibt. Es will keine Heroine - denn ich bin kein Heros -, sondern nur ein liebendes sorgendes Mädchen; denn ich kenne jetzt die Dornen an jenen Pracht- und Fackeldisteln, die man genialische Weiber nennt" (Paul 1952, S. 342). Mehrfach geschieht es in Jean Pauls Leben, daß nicht nur reale Figuren in seinen Texten verewigt werden - ob mit oder gegen ihren Willen - sondern auch fiktive Gestalten seiner Phantasie ihm in der Realität zu begegnen scheinen. Wen dies am wenigsten wundert, ist er selbst.

In diesem Kontext ist die Figur des Roquairol Dreh- und Angelpunkt seiner Moral, seiner Ästhetik und seines literarischen Konzepts zwischen Klassik und Romantik, recht eigentlich aber der Beginn der Moderne. Roquairol ist der eigentliche Held des Romans, faszinierend in seiner Bösartigkeit und Zerrissenheit, ein Verlorener und Verworfener, der viel heftigere Anteilnahme erregt als der etwas bleichsüchtige Albano, den nichts auch nur einen Schritt von seinem vorgezeichneten Wege lockt, und dessen unwandelbarer innerer Adel erst recht die satanischen Phantasien seines Freundes und Feindes provoziert, dieses Roquairol, über den Clemens Brentano staunend sagte, er könne nicht begreifen, wie Jean Paul ihn so ungemein treffend habe abbilden können (ihn - das ist Brentano), ohne ihn doch persönlich zu kennen. Auch einer der Brüder Schlegels will sich in ihm wiedererkannt haben - ein sonderbares Indiz für das Erfassen einer so flüchtigen Kategorie wie des Zeitgeists.

Aber nicht nur Frauen und Männer seiner Zeit bzw. ihre schriftlichen Zeugnisse finden sich im *Titan* wieder (so etwa auch Schiller in der Beschreibung des Ritters vom Goldenen Vließ, in der sich Jean Paul selber aus seinen Briefen zitiert), sondern auch literarische Figuren aus zeitgenössischen Werken, die ihrerseits wieder der Wirklichkeit entlehnt und ästhetisch überhöht sind. Wie in keiner anderen Zeit entstehen auf diese Weise die überraschendsten und vielfältigsten Textberührungen, schwirren Fragen, Repliken und Ironisierungen zwischen den lebenden Autoren und ihren Schriften sowie ihrem aufmerksamen und kritischen Publikum unausgesetzt hin und her, werden Anregungen und Änderungsimpulse lebendig aufgegriffen oder parodistisch verworfen, wird Theorie an der Praxis demonstriert und vice versa, daß gleichsam jeder prosaische Text zum Roman im Roman wird, weil die Zeit selber ein gigantisches Projekt der INTERTEXTUALITÄT scheint, an dem sich jeder nach seinem Vermögen beteiligen kann.

Aus solchen Versatzstücken bildet sich ziemlich am Anfang des *Titan* eine Schlüsselszene, die zugleich zur Urszene schlechthin wird, d.h. zur ersten Einschreibung von Liebe und Gewalt in drei der fünf Hauptfiguren, indirekt sogar in vier. Es ist auf einem Maskenball. Alle unsere Helden sind noch Kinder, wenngleich nicht solche, die noch nichts wissen. Die kleine Linda de Romeiro, bereits ein Mädchen von außerordentlicher exotischer Schönheit, ist im Kostüm von Werthers ‘Lotte‘ erschienen. Der Knabe Roquairol, der sie bereits bei seiner Schwester Liane kennengelernt und zu verehren begonnen hat, umwirbt sie auf der Redoute mit kindischem Ungestüm, gleichwohl bedacht auf äußere und innere Effekte. Er, der bereits in diesem frühen Alter Erfolge auf der Liebhaberbühne zu verzeichnen hat und seiner Wirkung gewiß scheint, reißt sich vor allem Volk theatralisch die Maske herunter und fordert kurzerhand Gegenliebe. Kühl in seine Schranken gewiesen, stürzt er aus dem Saal, um alsbald wiederzukehren - diesmal in Werthers Anzug und mit einer Pistole. Als seine mehrfache Selbstmorddrohung, im Falle daß er nicht erhört wird, nichts fruchtet, drückt er ab, verletzt sich zwar nur geringfügig, wird aber blutend hinausgetragen. Die kleine Gräfin reist schleunigst ab.

Ein Auftakt, der sich melodramatischer kaum denken läßt: Theater und Verkleinerung im Roman, die Steigerung des Künstlichen durch (theatralische) Natürlichkeit (Maske herunterreißen), schließlich das literarische Zitat, Werther, parodistisch abgewandelt, dies stürmende und drängende Begehren einer ganzen Epoche zur kindischen Unvernunft deklariert und ad absurdum geführt im kläglich-komischen Abgang. Vergessen wir aber auch nicht, daß hier in wundersamem Vorgriff etwas in Szene gesetzt wird, was erst über zweihundert Jahre später von Sigmund Freud mit derselben Radikalität in seine psychoanalytische Theorie gefaßt wird, mit der hier der kleine Protagonist agiert: Nie wieder, sagt Freud, lieben wir so total, so bedingungslos und mit jeder Faser von Leib und Seele und sind so rückhaltlos auf den Besitz des Objekts unserer Liebe ausgerichtet wie in der frühen Kindheit respektive im Ödipusalter. Wenn Roquairol schon hier die Gewalt, die er eigentlich Linda antun will und in der sich die Gewalt seiner Leidenschaft spiegelt, gegen sich selber richtet, so ist dies nicht nur eine leitmotivische Vorausweisung auf seinen letzten Theaterauftritt, in dem er sich tatsächlich den Tod gibt, sondern mehr: Zynisch könnte man sagen, er hat nicht viel mehr dazugelernt im Laufe seines Erwachsenwerdens, als besser zu zielen. Dazugelernt hat er vielleicht noch, die Gewalt, die ihn selber zerstört, nicht nur gegen sich selber, sondern auch gegen andere zu richten, und dies keineswegs blindlings in einer Art Amoklauf, sondern sorgfältig geplant und vorbereitet, als Rache des Kranken an den Gesunden, ja sogar des Toten an den Lebenden. Wenn die erwachsene verführte Linda erst nach Roquairols Tod entdeckt, daß sie von ihm schwanger ist, so ist dies eine posthume Klimax, deren groteskes Wiedergängertum Tod und Leben zugleich in sich birgt: den gesellschaftlichen Tod der moralisch geächteten Frau und die Fortsetzung desselben erzwungenen Lebens im Kind dessen, der sich schon als Kind in Umstände gezwungen sah, die ihn sich selber tödlich entfremdeten, so tödlich, daß er nur als Schauspieler seiner selbst weiterleben konnte.

Zahlreich sind die weiblichen Opfer, die seinen kurzen Lebensweg säumen; er liebt es, vor dem unschuldigen Albano damit zu renommieren. Und eh der sich's versieht, ist auch seine Ziehschwester Rabette darunter, ein einfaches gutgläubiges Mädchen, das ungeachtet seiner Intelligenz und soliden Erziehung ebenso in die Falle läuft wie später die weltgewandte, selbstsichere Gräfin Linda.

Was ist es, das dem Verführer diese Macht über die Menschen gibt? Erinnern wir uns an den einen oder anderen Vorläufer. Roquairol selbst schlägt ihn vor, indem er zu Beginn seines tödlichen 'Endspiels' die Ouverture zu Mozarts 'Don Giovanni' erklingen läßt. Der Titel des nachfolgenden, von Roquairol verfaßten Stückes heißt: *Der Trauerspieler*.

Wer (noch) nicht verstand, was der Begriff der 'romantischen Ironie' (auch) heißen kann, begreift es unmittelbar hier in der Grotteskkoppelung von Tragödie und Satire (schon im Titel), von Subjektivierung und Objektivierung des rein Subjektiven, von Leben und Bühne, von Form und Aufhebung aller Form ins total Entgrenzte, in Transzendenz und Jenseits, vom Spiel und dem Lied von Hölle und Tod. Schon in Tirso de Molinas Stück über *Don Juan (El Burlador de Sevilla y convidado de piedra)*, 1630 anonym in Madrid erschienen, verführt der edle Bösewicht seine Opfer in der Maske bzw. Rolle des jeweiligen Verlobten, verschmäht aber zwischen all den adligen Damen auch nicht ein einfaches Mädchen aus dem Volke. Ähnlich wird später, im Jahr (ca.) 1842 (posthum), Nicolaus Lenaus 'Don Juan' die begehrte Dona Isabella in der Maske ihres Liebhabers verführen oder Kleist 1807 im *Amphitryon* die Alkmene durch den als ihr Gatte verkleideten Zeus. Die Idee ist immer dieselbe: 1. Den Verlust der Unschuld gleichsam als Un-schuld, als Nicht-Schuld durchgehen zu lassen, zumindest als Schuld-milderung, da doch die Liebe - getäuscht durch die Maske - sich selber treu bleibt. 2. aber die Potenzierung des Bösen durch die Subtilität und Artistik der Gewalt, durch den Mißbrauch der extremsten Schutzlosigkeit, die sich vorstellen läßt: im Vertrauen zu einem Geliebten (Verlobten), dem ohnehin geschenkt werden soll, was er sich vorzeitig nimmt. Dabei erlaubt die Maske dem Verführer nicht nur doppeltes Spiel sondern auch doppelten Genuß: einmal den des perfekten Schauspielers, der sein Publikum zu 'echten' Empfindungen hinreißt, zum anderen das verwirrende Bewußtsein, als ICH UND ZUGLEICH EIN ANDERER geliebt zu werden, eine Form der imaginären 'Selbstentleibung' ebenso wie die Leibgebung. Was Wunder also, wenn Jean Paul in anderen Kontexten Albanos Erzieher Schoppe in der Figur des LEIBGEBER verdoppelt und weiterspielt, am konsequentesten in seiner philosophisch-satirischen Streitschrift gegen Fichte (an dessen Philosophie Schoppe buchstäblich irre wird), genannt *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana*. (eine Schrift gegen Kants und Fichtes

‘subjektiven Idealismus’, von Jean Paul umgetauft in ‘philosophischen Egoismus’. Verfolgt man die Tradition der Maske bis zurück in die griechische Trägödie der Antike, so ist sie einesteils notwendiges Attribut der Schauspieler, um über ihre Individualität hinaus und in eine weitere Bedeutungsdimension des Dargestellten zu weisen. Andererseits ist sie vor allem das Symbol des Dionysos als Gott des ekstatischen Außersichseins, sei es im Rausch der Erotik, des Weins oder des gottesdienstlichen Rituals. Dabei besteht neben der Deutung des Gottes als Urbild unzerstörbaren menschlichen Lebens (Karl Kerényi) seine Funktion als Medium der Ahnung einer verlorenen und wiederhergestellten (menschlichen) Einheit im Rausch (Nietzsche). Roquairol trägt in der Verführungsszene nicht wirklich eine Maske, sondern hat nur von Natur dieselbe Stimme wie sein Freund und Lindas Verlobter Albano. Nicht genug damit, verbindet die Freunde in ihren besten Stunden ein Gleichklang von Empfindungen, der sie nicht nur ‘wahlverwandt’ sondern fast wie Zwillinge erscheinen läßt, wie zwei Ausführungen eines Entwurfes, der eine idealtypisch, der andere dämonisch in seine unterdrückte Besessenheit verstrickt. In ihrer Liebe zueinander und ihren tränenvollen emphatischen Vereinigungen und Freundschaftsschwüren ebenso wie in ihren Trennungen schwingt nicht nur die Angstlust des Romantikers am Selbstverlust mit. Es ist auch das - moderne - Bewußtsein Roquairols, längst verloren zu sein, seine ästhetische Lust am ‘mörderischen Trauerspiel’, die allein ihm gelegentlich noch das Gefühl gibt zu leben. Wie eine wilde Liebesszene nimmt sich der Treue - und Liebesschwur der beiden jungen Männer aus, als sie sich endlich im ‘Tartarus’ gleichsam der ‘Spiel - Hölle’ des winzigen Fürstentums treffen.

Albano blieb nahe stehen und sagte gerührt: ‘Hast du mich gesucht, Karl?’ Roquairol nickte stumm und hatte Tränen in den Augen und öffnete die Arme. - Ach da konnte der selige Mensch mit allen Flammen und Tränen der Liebe an die langgeliebte Seele stürzen, und er sagte unaufhörlich: ‘Nun haben wir uns, nun haben wir uns!’ Und immer heftiger umschlang er ihn, weil ja nun die verschlossene Liebe so langer Jahre und so viele zgedrückte Quellen des armen Herzens auf einmal fließen durften.

Roquairol drückte ihn nur zitternd an sich und leise mit einem Arme; und sagte, aber ohne Heftigkeit: ‘Ich bin ein Sterbender, und das ist mein Gesicht’, (indem er die gelbe Totenmaske emporhielt), ‘aber ich habe meinen Albano, und ich sterbe an ihm.’ Sie verstricken sich wild - das Mark des Lebens, die Liebe, durchdrang sie schöpferisch - der Boden über dem rollenden Erdenflusse wankte heftiger - und der Sternenhimmel zog mit dem weißen Zauberrauche seiner zitternden Sterne um die magische Glut - Ach ihr Glücklichen! -

Eine Liebesszene - ganz ohne Zweifel, und in Roquairols Leben vielleicht der authentischste Augenblick reiner Zuneigung, zu dem er fähig ist. Inszeniert auch er, wenn Roquairol zur ersten wirklichen Begegnung nach all den schwärmerischen Briefen, die sie gewechselt haben, Albano ausgerechnet auf einen Maskenball bestellt (daher die Totenmaske in seiner Hand), aber zugleich darüber hinauswachsend durch Albanos buchstäblich überwältigende Unschuld und Liebe, die für einen kleinen Augenblick Roquairols Zerrissenheit erlöst zu dem, was Erich Fromm die Voraussetzung für die Liebe zu anderen nennt: die Liebe zu sich selbst. Wenn er also im folgenden sich eng an den Freund anschließt, von seiner Reinheit partizipieren möchte und einige seiner wüsten Gewohnheiten ablegt, so befindet er sich damit auf dem Weg zu sich selber. Die gefährliche Dialektik dieses Prozesses treibt einem ersten Höhepunkt zu, als er die Schwester des Freundes verführt. Daß es Jean Paul gelingt, diese Beziehung auch nur die kleinste Weile glaubhaft zu machen, weist ihn allein schon als den meisterhaften Psychologen aus, der er ganz unzeitgemäß ist. Dabei muß weniger von Rabette, dem Gegenstand seiner Werbung, die Rede sein. Es ist vergleichsweise einfach, sie durch Bildung, Temperament, Wortgewandtheit, Einfallsreichtum, Witz, Spielfreude und kleine erotische Freiheiten im wahrsten Sinn des Wortes zu fesseln - am wehrlosesten aber macht sie sicherlich die Liebe des geliebten Bruders (Albano) zu dem schillernden, unsteten, zerrissenen, hinreißenden Freund. In eigentümlicher Verschränkung der Theweleitschen ‘Männerphantasie’ über die erotische Attraktivität von ‘Schwestern’, die natürlich immer die Schwestern von Brüdern sind, also von Freunden, von Kameraden, ist es gerade auch die Seelenbrüderschaft der Freunde, von der die Schwester fasziniert ist. So wie sie durch die Liebe zu Roquairol gleichsam mit beiden vereinigt ist, indem der eine für den anderen steht - ebenso ist Albano mit Roquairols geliebter Schwester Liane verbunden - ebenso trägt auch Roquairols Neigung zu Rabette inzestuöse Züge: Es ist ein ‘Liebesversuch’, mit dem Roquairol sich

metaphorisch die eigene verlorene Unschuld wieder 'einverleiben' will. In der doppelten Rolle Rabettes als Freundin seiner Schwester und Schwester seines Freundes bringt ihr Besitz dem gespaltenen Verführer doppelten Genuß: die Verschmelzung der beiden Mädchenfiguren präpariert sie zugleich für die 'klassische' Übertragung und Perpetuierung dieser Spaltung in Heilige und Hure. Die (bei ihren Eltern) gefangene Liane stirbt unberührt als Engel und Märtyrin der Staatsraison und ihrer Liebe, Rabette bleibt mit ihrer Schande und ihrem Unglück allein.

Nun gehört es genuin zum Bild des Verführers, daß sein Interesse nach der Eroberung rasch erlischt. Roquairol ist nicht nur Freund und Bruder, sondern vor allem Künstler, ist Schriftsteller, Schauspieler und Regisseur in einem. Als einer, der alle Empfindungen und Erschütterungen über die Literatur und das Spiel, anstatt am eigenen Leibe erfahren hat, ist er nicht am Fühlen, sondern am Erzeugen und der Steigerung von Gefühlen in anderen interessiert, weniger an der Lust als an der Reflexion der Lust. Für den Verführer muß immer im Augenblick der vermeintlichen Erfüllung die Erkenntnis hereinbrechen, daß er weiter muß, weiter das Unerreichbare suchen muß, das nach Meinung des Psychoanalytikers Otto Rank (Rank, S. 54) stets die Mutter ist. Die Phantasie von der Eroberung unzähliger Frauen wird zum kompensatorischen Ersatz für ihr Idealbild. 'Ich muß saufen, ich muß verführen, ich muß heucheln - ich heuchle jetzt ...', bekennt Roquairol dem Freund in der ersten großen Begegnung und spricht von der 'Sphinx' in der Brust jedes Menschen, dem 'Ungeheuer mit aufgehobenem Madonnengesicht auf seinen vier Tatzen' (S. 249). 'Plötzlich springt es auf, gräbt die Krallen in die Brust, zerschlägt sie mit dem Löwenschweif und den harten Flügeln und wühlt, drängt und tobt, und überall rinnt Blut an der zerritzten Brusthöhle. - Auf einmal legt es sich blutig wieder hin und lächelt wieder fort mit dem schönen Madonnenangesicht.' (S. 249).

Weil Albano Roquairols tragisches Verlangen nach Ganzheit verkörpert, wird die Schwester sein Opfer. So ist es nur folgerichtig, daß im Augenblick des ersten romantisch-kollektiven Liebesüberschwangs der beiden Freundes- und Geschwisterpaare Roquairols höchste Emphase zuerst dem Freund gilt: 'Geliebter' sagt er, und, als besänne er sich dann erst: 'Geliebte' und - als hätte er Otto Rank gelesen, heißt es weiter: 'Rabette umklammerte ihn mitleidig wie eine Mutter das Kind und gab ihm heiß-weinend ihre ganze Seele hin.' (S. 307). Wenig später, wenn er sie schon verführt und verraten hat, wird Roquairol lapidar an Albano schreiben: 'o, warum hat sie, wenn man spricht und strömt, keine andere Worte als Küsse und macht einen sinnlich aus Langeweile? (...) So sank die Unschuld deiner Schwester ins Grab, und ich stand aufrecht auf dem Königssarg und ging mit hinunter' (Paul, S. 409). 'Ich gewann nichts - ich habe die Sinnelust ...' (ebd.). Auf der Bühne des Lebens, die für Roquairol immer als Bühne präsent bleibt, haben sinnliche Exaltationen vor allem die Funktion, über die Langeweile der (bürgerlichen) Normalität hinwegzutäuschen. In diesem Sinn wird sogar der vorweggenommene Tod zum Teil der Ekstase, d.h. zum Ausdruck der Sehnsucht, die Schranken des Leibes zu transzendieren. Die Figur des Roquairol nähert sich hier - auch dies eine Vorwegnahme - deutlich dem erst 40 Jahre später zu Papier gebrachten reflektierten Immoralismus des Kierkegaard'schen Verführers im Anhang zu *Entweder-Oder* (1843), vor allem der anfänglichen Abhandlung über *Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalische - Erotische*. In beiden - auf einander bezogenen - Schriften geht es um eine Phänomenologie der Sinnlichkeit, veranschaulicht an der Person des Mozart'schen Don Juan. Die Musik, so Kierkegaard, kann eigentlich des Textes entraten, wenn sie die dämonische Naturmacht der Sinnlichkeit 'an sich' darstellen will. Sprache individualisiert und ist immer in der Gefahr, ins Banale oder Komische abzugleiten. Im Verein mit der Musik aber vermag sie beides: das Individuelle und das Prinzipielle der Don-Juan-Figur zu repräsentieren (Haustedt, S. 59). Von beidem trägt Jean Pauls Roquairol Elemente in sich.

Die Musik vornehmlich wird zum bevorzugten Ausdrucksmittel jenseits herkömmlicher Ausdrucksmöglichkeiten im *Titan*, sei es, daß Albano, sei es, daß Roquairol sich ans Klavier setzt und vom planvollen Spiel ins freie Phantasieren gleitet, sei es, daß alle Verführungen im "Flötental" stattfinden. Aber weder der eine, noch der andere sind ganz dem Begriff 'sinnlichererotischer Genialität' zuzurechnen, der bei Kierkegaard - als 'ästhetische Lebenshaltung' - dem Reich des Geistigen, als 'ethische Lebenshaltung' gegenübergestellt ist. Albano nicht, weil er ohnehin noch ein Dilettant des Lebens und der Liebe ist und seiner Sinne erst gewahr werden muß; Roquairol nicht, weil er zu bewußt konträre Effekte der Musik einsetzt, um Gefühle zu inszenieren und zu exhibitionieren. Seine wilden 'fortissimi' die gelegentlich wie die Sintflut über zarteste 'pianissimi' hereinbrechen, sollen lediglich die Illusionen und derer die Erwartungshaltung der Zuhörer zu

schocken. Von daher wird die beinahe leitmotivisch eingesetzte Wasser-Harmonika, bei der zwei Gesetzmäßigkeiten - das Spiel auf der Orgel und die tanzenden Fontänen - einander bedingen und im Idealfall einander ergänzen, zu einer Choreographie des Unstofflichen, die auf subtile Weise den 'Überfluß' organisiert, - diese 'Harmonika' wird eher zum Symbol des Geist-Reichs, in dem die ätherische Liane zuhause ist, ihr ist sie auch zugeordnet, als Medium der Sphärenharmonie - heilend, besänftigend, allen Aufruhr, alle Unordnung in ruhigen Ausklang lenkend, aber auch sie - im Kontext des 'Überflüssigen' - mit ihrer Jenseitssehnsucht über jedes Maß hinausgehend.

Was nun aber Roquairol in nahe Verwandtschaft mit dem Johannes aus Kierkegaards 'Tagebuch des Verführers' rückt, ist die Dimension des Poetischen. Beide gewinnen größeren Genuß aus der Vermischung von Poesie und Wirklichkeit, als das eine oder das andere ihnen selbst in der Reinform gewähren könnte. Poetisch gesteigerte Wirklichkeit bzw. die Poetisierung der Poesie und ihre dichterische Reflexion lassen sie persönlich das Ästhetische bzw. ästhetisch ihre eigene Persönlichkeit genießen (Kierkegaard, S. 354). Sie sind keine gewöhnlichen Verführer, vulgär auf die physische Inbesitznahme ausgerichtet. Wenn Jean Paul Roquairol im Hinblick auf Rabette als 'Konzertmeister der Liebe' apostrophiert, so ist damit dasjenige ihrer Organe angedeutet, das er am dringlichsten benötigt: ihre OHREN. 'Lieben war bei ihm Sprechen. (...) Roquairol hatte sich längst der Liebe der Empfindungen gewidmet. Daher muß er soviel Worte machen. Überhaupt wurde sein Herz erst durch den Transport über die Zunge und Lippe recht feurig und trinkbar ...' (Paul, S. 402). Enthält Roquairols Verführungsplan in verschiedenen Kapiteln den Genuß der neuen Zuhörerinnen, das Hervorrufen wahrer Tränenfluten durch seinen kunstvollen Redefluß, das Auskosten seiner 'Lippen-Allmacht' im Versuch, sie hemmunglos zum Lachen zu bringen oder eine ausgeklügelte Strategie zwischen minderen Streitigkeiten und Versöhnungen bis hin zur eher launisch-gelangweilten Überrumpelung der Wehrlosen, wehrlos Liebenden, so verfährt Kierkegaards Johannes ungleich elaborierter. Nicht nur an ihm, dem Verführer, sollen die Opfer irre werden, sondern an sich selbst. So fein sind seine Netze gesponnen, mit so viel Jagdinstinkt die Fallen ausgelegt, daß die Eroberung nicht genügt: jede Stimmungsnuance muß beherrscht und gesteuert werden, die schrittweise innere Entfremdung des Opfers von sich selbst bis hin zu Demütigung und Selbstzweifel als wirksamste Bestätigung versucherischer Qualität vorgenommen werden, so daß am Ende das höchste Ziel der Verführung erreicht ist, das Kierkegaard auch in Mozarts Don Juan nachweist: die Bezauberung von Geist und Leib und Seele auch noch durch den abwesenden Verführer. Nach dem Gesetz der Eigenrotation gibt es dann kein Entkommen mehr. Die vernichteten Herzen mögen verzeihen, Ruhe werden sie jedoch nicht mehr finden. Ihre 'ästhetische Erziehung' durch den Verführer ist vollendet. So ergeht es Cordelia (bei Kierkegaard), so Rabette, so der durch Vicomte de Valmont verführten Unschuld in den 'Liaisons Dangereuses' des Laclos, Cecile. Die Gräfin Linda de Romeiro, Roquairols erste und letzte Liebe, deren Zurückweisung er nie verwunden hat, repräsentiert eine weitere Dimension der geplanten Zerstörung, insofern, als sie selber zum Angelpunkt der Verstörung des Missetäters erklärt wird. Weil er s i e zu früh und Albano zu s p ä t in seinem Leben getroffen habe und überhaupt zu wenig geliebt worden sei, sei er so schlecht und unglücklich geworden, konstatiert Roquairol in selbstanalytischer Klarsicht und ganz moderner Diktion. Und tatsächlich - erinnern wir uns an die Deutung von Otto Rank - tut sie ja etwas Ähnliches wie die Mutter: auch sie verweigert sich von Anfang an seinem Begehren mit einer Radikalität, wie sie Roquairol sonst nirgends entgegengesetzt wird. Er, der 'Regisseur seines inneren Theaters' (Paul, S. 299), der alle Frauen dazu bringt, in ihm d a s zu sehen, was sie sehnd lieben möchten, scheitert wiederholt an dieser einen und bleibt gleichsam in seiner unabgeschlossenen Ödipus-Pose für immer stecken. Hätte es bei der Begegnung des Dreizehnjährigen mit der kleinen Linda kein Publikum gegeben - wer weiß, sein Leben wäre anders verlaufen. Mehrfach wird erwähnt, daß ihm seit jener Kinderszene die Herzen aller Mädchen und Frauen zufielen. Die Geschichte war und blieb in aller Munde und wird im weiteren Verlauf des Romans geradezu zum Wahrzeichen einer unwahren, hitzigen und pubertären Romantik, die bestenfalls als 'titanische Einkräftigkeit' sich artikuliert und die in einer Art von genialem Narzißmus sich zu Tode läuft.

Ich kenne keine Szene in der gesamten Literatur, die mit solch gnadenloser Wortgewalt die Grenzen des Erträglichen ausschreitet und uns überall vor einem Abgrund zurückschaudern läßt wie die Verführungsszene zwischen Roquairol und Linda. Gerade w e i l der Leser in das gesamte Betrugsspiel eingeweiht ist, erfährt er das Geschehen gleichsam in vielfältiger Perspektive bzw. vielfältig gebrochen: als der falsche u n d echte Roquairol, als betrogene und zugleich mit sich

identische Linda, kurz: als Erschütterung eines Wertgefüges, das sich im doppelten Wortsinn als nicht haltbar erweist.

Es wird das allen Völkern eigene Ur-Tabu der Menschheit gebrochen: daß einer - vornehmlich im Liebesakt - i s t, der er ist und die s i e ist. Was in Kleists 'Amphitryon', weil der Betrüger ein 'Gott' und damit menschlichem Urteil zumindest partiell enthoben ist, um Haaresbreite, aber eben nur um Haaresbreite vom Komischen in eine Tragödie abstürzt, und was Thomas Mann in seiner Schilderung von (Joseph-Roman) Jakobs Hochzeitsnacht mit der untergeschobenen, falschen Braut Lea auf bereits tragischem Boden noch einmal scheinbar auffangen kann, indem die rechte Braut, Rahel, später einfach dazuaddiert wird, kreist hier beispiellos und schwindelerregend wie in luftleerem Raum um sich selbst und wird zum Paradigma der Bedrohtheit des Menschen von Innen und Außen schlechthin (fast möchte man auf Heideggers Wort vom 'Geworfensein' zurückgreifen).

Alles ist die Wahrheit und Lüge zugleich, alles ist real und alles Täuschung. Wenn Ödipus seine Mutter heiratet und mit ihr seine eigenen Geschwister zeugt, also Sohn, Gatte, Bruder und Vater in Personalunion ist, so kann dies geschehen in der Verblendung der Unwissendheit. Jean Paul 'zitiert' in Lindas 'Nachtblindheit' nicht nur die bekannte Krankheit seiner titanischen Freundin Charlotte von Kalb, die tragischerweise später vollkommen erblindete, sondern die 'Kurzsichtigkeit' eines Absolutheitsanspruches, der das Unausdenkbare zu denken versäumt und ihm dadurch zur Beute wird. Die Sphinx, von der Roquairol spricht, glaubt Ödipus für alle Zeit besiegt zu haben. Aber unversehens erhebt sie in ihm selber wieder auf und zerstört als Vergangenheit seine Zukunft. Linda, in blindem Glauben an die oberste Eigengesetzlichkeit der Liebe, verliert nicht nur ihre Unschuld, sondern macht sich der Verabsolutierung selbst gewährter Freiheiten schuldig, mittels derer sie sich über die Gesellschaft erhebt.

Nur Roquairol weiß, was er tut. In erster Linie nimmt er Rache, und dies mehrfach gestaffelt. Sodann, ähnlich wie Jean Paul selber, setzt er das Erlebte unmittelbar in Literatur um, in Theater, Dramaturgie, Kostümzauber und Musik. Ganz nebenbei wird damit auch das sogenannte 'Liebhaber-Theater', das Jean Paul nicht leiden konnte, mit seinem anmaßend-koketten Umschlag in Furcht und Zittern à la Aristoteles, stilistisch, poetologisch und moralisch vernichtet. Roquairols Selbstmord zwischen Melodram und Schmierentheater, zwischen Werther-Zitat und Don Juan'scher Höllenfahrt, enthält das Eingeständnis, daß die zeitgenössischen Formen, hilflos pendelnd zwischen Begriffen wie 'Klassik' oder 'Romantik', Echtheit und Künstlichkeit, Krankheit und Gesundheit und was der Dichotomien mehr sind, nicht hinreichen, um die Aufbrüche der Zeit zu umreißen, um Jean Pauls Beschwörungen der Moderne zu fassen.

Folgen wir der Szene noch etwas weiter. Roquairol hat sich sorgfältig auf sein End-Spiel vorbereitet. Alles hängt vom richtigen Zeitpunkt ab (Linda ist nachtblind, es muß also bei starker Dämmerung sein), vom richtigen Gesprächsstoff, von der richtigen Dosierung einzelner Worte und Inhalte, der richtigen Intonation seiner mit Albanos gleichen Stimme und ähnlichem. Er hat Albanos Schrift geübt, um Linda zum Stelldichein zu laden, hat Reisebeschreibungen gelesen, um auf gemeinsame Erlebnisse in Italien anspielen zu können, er befragt Rabette über kleine Eigenheiten Albanos, über seine Kleidung. Seine Aufgabe ist schwer, sehr schwer und drängt seine Kunst zu höchster Perfektion. Und dennoch, Lindas erste Frage ist: 'Albano, warum bist du heute so anders?' Es ist eine Wahrnehmung, kein Verdacht. Im folgenden gelingt es Roquairol in fast jeder Äußerung, etwas zu sagen, was Albano hätte sagen können, zugleich aber die ihn verbrennende WAHRHEIT seiner eigenen Liebe in dieselben Worte fließen zu lassen. Als er sich einmal verspricht, findet er sogleich kunstvolle Gedankenverknüpfungen, um den Lapsus zu verbergen, und doch treibt es ihn beinahe zwanghaft, sich zu offenbaren, so daß er wenigstens seinen Namen ins Spiel bringen muß, um ihn aus ihrem Munde wieder zu hören: aus dem Spiel mit der Täuschung wird unmerklich immer rückhaltloser ein Spiel mit Echtheit und Wahrheit - zugleich ein Spiel ironischer Koinzidenzen, in denen sich der Hunger nach dem einen wie nach dem anderen als Ausgeburt einer kranken Phantasie entlarvt. Statt seines Namens sagt Linda: '... aber wie kommen wir beide auf dieses unheimliche Wesen ...?' 'Heimlich möchte ich's eher nennen', versetzt er, entbrannt in hassender Liebe, im Zwiespalt der Rache und Lust und entschlossen, nun den Leichenschleier über ihre ganze Zukunft zu weben.' (Paul, S. 593) Ein letztes Mal versucht er 'voll Wut', bevor sie sich vereinigen: '... aber nenne mich nur ein einziges Mal K a r l !' Sie tut es, ohne ihn zu meinen. Er möchte mit dem aufsteigenden, verräterischen Mond sagen: 'Sieh mich an, ich bin Roquairol'

(Paul, S. 594). Ein letztes Erbarmen hält ihn zurück. Dann stürzt er heim, um sein 'Liebhaberstück' mit dem Titel 'der Trauerspieler' zuende zu schreiben. Mit seinem Körper hat er es schon geschrieben, nur die Worte müssen festgehalten werden. Am nächsten Tag schließt sich endlich der Kreis um sein mißglücktes Leben. Was dem 13-jährigen nicht gelang, weil seine Verzweiflung noch nicht die 'Krankheit zum Tode' sondern ihre Schwester: die verzweifelte Sehnsucht nach (wirklichem) Leben war, das vollendet sich jetzt, da er jenseits des Lustprinzips angekommen ist. Über dem Schock, daß er sich wirklich auf der Bühne erschießt, begreift Linda erst verzögert, das Ungeheuerliche in seiner doppelten Endgültigkeit. Vernichtet, als un-tote "Witwe" des Toten, muß sie weiterleben.

'Unheimlich' nennt Linda sein Wesen; und 'heimlich' nennt er es selber, sardonisch sie korrigierend. Vielleicht scheint es hier am überraschendsten, daß Jean Paul S. Freud noch nicht n i c h t kannte. Dessen berühmte Schrift über "das Unheimliche" leitet das Un-Heimliche von dem ab, was früher "heimlich" im Sinn von u n s oder i n u n s "heimisch", uns vertraut war, was aber im Zuge der Zivilisation oder Sublimation in den Bereich des Unbewußten verdrängt werden mußte. Dort lauert es gleichsam auf seine Chance, der mehr oder minder freiwilligen Selbstkontrolle zu entweichen und wieder aufzutauchen. Analog zur "Gewalt" der Unterdrückung und der Entfremdung von unserer eigenen Triebkraft ist aber auch die Wiederkehr des Verdrängten, die des Fremden (das uns früher vertraut war) oft oder meist gewaltig und gewalttätig. Ich sagte: Roquairol weiß, was er tut. Linda weiß es nicht, tut es aber dennoch. Jean Paul suggeriert hier also auf grausame Weise, daß die beiden in ihrer Auffassung von Liebe und Leidenschaft etwas verbindet, eine jeweils verschiedene Form der Blindheit oder Verblendung, die Absolutheit eines Gefühls, das seinen Platz im Konzert aller anderen Empfindungen haben sollte. In diesem Sinn ist also Albano, der Held, mit dem dann ja Roquairol auch wahlverwandt ist oder der die andere Seite der "Medaille" ist, der Gefahr des "Titanischen" entronnen. Aber es liegt auf der Hand, daß die faszinierte Liebe des Autors der Verführung und seinem Bösewicht gilt, der die Opposition von Engel und Teufel, wie sie dann bei Kierkegaard und Kleist (Marquise von O.) erscheint, idealtypisch verkörpert.

Literaturverzeichnis

Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text und Kritik. Jean Paul. 3. Aufl. München 1983.

Günter de Bruyn: Das Leben des Jean Paul Friedrich Richter. Frankfurt/Main 1978.

Ulrike Draesner (Hg.): Verführung. Deutschsprachige Novellen von Goethe bis Musil. Berlin 1994.

Birgit Haustedt: Die Kunst der Verführung. Zur Reflexion der Kunst im Motiv der Verführung bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Kierkegaard und Brentano. Stuttgart 1992.

F. Kemp, N. Miller, G. Philipp (Hg.): Jean Paul. Werk, Leben, Wirkung. München 1963.

Sören Kierkegaard: Entweder-Oder. München 1975.

Peter von Matt: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München/Wien 1989.

Hanns-Josef Ortheil: Jean Paul. 3. Aufl. Reinbek b. Hamburg 1991.

Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Die Briefe, hg. von Eduard Berend. 1952.

Jean Paul: Titan. In: ders.: Werke in drei Bänden. Hg. von Norbert Miller, Bd 2, München 1969.

Otto Rank: Die Don-Juan-Gestalt. Wien/Zürich 1924.

Manfred Schneider: Liebe und Betrug. Die Sprache des Verlangens. München/Wien 1992.

Bernhard Sog (Hg.): Athenäum. Eine Zeitschrift von A.W. Schlegel und F. Schlegel. Teil 3, Dortmund 1989 (Reprint).

Gert Ueding: Jean Paul. München 1993.

© Elke Liebs, 2000.

[\[Zurück\]](#)