

UCLA

New German Review: A Journal of Germanic Studies

Title

Gestörter Organismus: Jean Pauls Ästhetik der Abweichung in der Erzählung Dr. Katzenbergers Badereise

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1t83n3r1>

Journal

New German Review: A Journal of Germanic Studies, 24(1)

ISSN

0889-0145

Author

Wieland, Magnus

Publication Date

2011-02-03

Peer reviewed

**Gestörter Organismus:
Jean Pauls Ästhetik der Abweichung in der Erzählung
'Dr. Katzenbergers Badereise'**

Magnus Wieland (Zürich)

*Was uns zunächst fast schreckhaft an ihnen auffällt,
ist ihre monströse Unförmlichkeit, eine elementarische Confusion
aller möglichen und unmöglichen Dichtungsarten,
die hier chaotisch nebeneinander liegen
und kaum noch den Versuch machen,
sich zu einem organischen Ganzen zu gestalten.*

Joseph von Eichendorff

Originalität und Organizität

Abweichungen kommen bei Jean Paul in Form von Digressionen vor: als Abschweifungen vom linearen Gang der Erzählung. Nur allzu gerne unterbricht der Erzähler Jean Paul die Haupthandlung mit unzugehörigen Exkursen und Einschüben, Assoziationen und beigefügten Extrablättchen, so dass an Stelle eines geschlossenen Werks oft eine heterogene und disparate Gruppierung von Texten vorliegt. Dieser ‚Patchwork‘-Charakter nimmt in der späten Erzählung *Dr. Katzenbergers Badereise* (1. Aufl. 1809; 2. Aufl. 1822), die hier im Zentrum der Untersuchung steht, eine besondere formale Ausprägung an.¹ Die ‚eigentliche‘ Erzählung ist durchsetzt mit typographisch abgesonderten Einzeltexten, die inhaltlich keinen Bezug zur Geschichte aufweisen, sondern eine – wie die Titelseite ankündigt – „Auswahl verbesserter Werkchen“ darstellen, die zum größten Teil aus überarbeiteten Almanachs- oder Taschenbuch-Beiträgen bestehen oder sogar noch aus der satirischen Frühphase Jean Pauls stammen. Für dieses Kompositions-Prinzip prägte Neumann den Begriff der „Korpus-Struktur“ und verwies so im übertragenen Sinn auf die hier zur Debatte stehende Textmetapher des Körpers und seinen Missbildungen.²

Jean Pauls digressiver Schreibstil irritiert deshalb diejenigen, „die zur Erfassung literarischer Werk auf das Bild des in sich geschlossenen Organismus zurückgreifen, mithin das natürlich Gewachsene mehr oder weniger offen als Modell aller literarischen Hervorbringungen ansehen“³. Allen voran standen Goethe und Schiller in ihrer Rolle als Diskursführer der Weimarer Klassik Jean Paul mit großer Skepsis, wenn nicht Ablehnung, gegenüber. Bekannt ist ihre Karikierung Jean Pauls als „Chinese in Rom“ in einer gemeinsam verfassten Xenie. Mit Rom ist stellvertretend für die ästhetische Norm das klassische Weimar gemeint, mit dem Chinesen – als Ausdruck der Alienität, ja sogar *expressis verbis* der Krankheit – jener Autor, der gleichsam als Fremdkörper in diesen kulturellen Kosmos eindringt.⁴ Wie sehr Jean Paul tatsächlich vom ästhetischen Verständnis seiner Zeit abweicht, demonstriert

paradigmatisch das bekannte Verdikt in Hegels *Ästhetik*. Hegel moniert dort die „barocke Zusammenstellung von Gegenständen, welche zusammenhangslos auseinanderliegen und deren Beziehungen, zu welchen der Humor sie kombiniert, sich kaum entziffern lassen [...], und so sieht man es denn auch den Jean Paulschen Kombinationen häufig an, daß sie nicht aus der Kraft des Genies hervorgegangen, sondern äußerlich zusammengetragen sind“⁵. Worauf Hegel hier anspielt, ist Jean Pauls Manier, seine Texte mit entlegenen enzyklopädischen Wissensbruchstücken aus dem Fundus seiner immensen Exzerptsammlung anzureichern, was den Gang der Erzählung nicht selten in digressive Auswüchse abdriften lässt.⁶ In den Augen Hegels besitzt dieses kombinatorische Verfahren, das er mit dem damals pejorativ verwendeten Etikett ‚barock‘ versieht, einen antiquierten Anstrich, der sich nicht mit dem zeitgenössischen Verständnis des Genies vereinbaren lässt und deshalb auch der Originalität entbehrt: „Die wahre Originalität aber schließt solche Willkür gerade von sich aus.“⁷

Diese Einschätzung Hegels verwundert insofern, als sich im 18. Jahrhundert ein Verständnis des künstlerischen Genies etablierte, das sich gerade über Willkür, Regellosigkeit und Abweichung von poetischen Normen definierte. Erst diese schöpferische Autonomie garantierte die Originalität eines Werks. *Locus classicus* für diese Auffassung bildet die Definition des Genies in Kants *Kritik der Urteilskraft*: „Genie ist die angeborene Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt.“⁸ Das Genie richtet sich also nicht nach vorgegebenen Regeln, sondern setzt kraft seiner Genialität selbst neue Maßstäbe in der Kunst. Seine Domäne liegt dabei in der Einbildungskraft, nach Kant dasjenige intellegible Vermögen, das am wenigsten „unter dem Zwange der Regel steht“.⁹ Was hier auf den ersten Blick als Lizenz zur beliebigen Abweichung erscheint, wird aber doch wieder von einer immanenten Norm reguliert, denn wie Kant konzidiert, gebe es „auch originalen Unsinn“.¹⁰ Die Regellosigkeit stellt folglich keine reine Willkür dar, sondern ist ihrerseits über implizite Normen und Regeln definiert, die wiederum verletzt werden können. Die normierende Größe, die darüber entscheidet, ist um 1800 die Natur. Kant akzentuiert bei der Diskussion über das Genie mehrmals, „daß es als *Natur* die Regel gebe“¹¹. Man kann deshalb sagen, die Originalität bemisst sich nach dem Grad ihrer ‚organischen‘ Beschaffenheit und das Kunstwerk bildet sich gleich einer Pflanze nach ‚natürlichen‘ Gesetzen.¹² Dieser Entelechie-Gedanke findet ihren prominenten Ausdruck in Edward Youngs *Gedanken über die Original-Werke*, die in Deutschland ein außergewöhnlich starkes Echo fanden und den ästhetischen Diskurs maßgeblich beeinflussten. Young schreibt dort: „Man kann von einem Originalen sagen, daß es etwas von der Natur der Pflanzen an sich habe: es schießt selbst aus der belebenden Wurzel des Genies auf; es wächst selbst, es wird nicht durch die Kunst getrieben.“¹³ Der Begriff ‚Kunst‘ besitzt hier—vor dem Hintergrund der Dichotomie Natur/Kultur—eine negative Konnotation im Sinne einer von außen applizierten Kulturpraktik, welche die Kreativität an ihrer freien Entfaltung hindert. So wie bspw. die agrikulturelle Praktik des Pflöpfens künstlich in das

natürliche Wachstum einer Pflanze eingreift.¹⁴ Paradoxerweise vertauschen Natur und Kunst in Youngs Argumentation geradewegs ihre logische Zuordnung: Das *Kunstwerk* erscheint entgegen seiner Bestimmung nicht mehr als etwas künstlich Gemachtes, sondern als etwas gleichsam natürlich Gewachsenes. Diese Projektion der dichterischen Genese auf das organische Wachstum einer Pflanze, die nach einem entelechischen Prinzip aus dem festen Wurzelgrund aufsprießt, entspricht somit ziemlich genau dem, was Deleuze und Guattari als „Wurzelbuch“ bezeichnen, worunter sie – im Abgrenzung zu ihrem Konzept des *Rhizom*—die Vorstellung vom „klassische[n] Buch“ als „schöne organische Innerlichkeit“ verstehen.¹⁵

Diese Metaphorik der Organizität dehnt sich jedoch über das organische Wachstum der Pflanzen noch weiter auf den Bereich der menschlichen Fortpflanzung, der Prokreation aus. Im Kontext der Genieästhetik ist es eine verbreitete Analogie, die Erschaffung eines Werks mit dem Vorgang der Erzeugung und Geburt eines Kindes gleichzusetzen.¹⁶ Jean Paul war dieses Denkbild nicht unbekannt und er verwendet es auf vielfältige Weise in seinem Werk.¹⁷ Eine besondere Variation davon wählt Jean Paul indes in der *Vorschule der Ästhetik*, wo er von der „Wundergeburt unsers Schöpfer-Ich“ (I/5: 171) spricht. Wundergeburt—das bedeutet, wie im Grimm nachzulesen ist: „*missgeburt, monströse bildung, abnormes, anomales menschliches oder tierisches geschöpf*“.¹⁸ Die Missgeburt, das Monster, dient Jean Paul somit zur Designation einer Form dichterischer Schöpfung, die vom herrschenden Ideal der Organizität um einige Missbildungen abweicht. Damit weist Jean Paul aber auf eine Einseitigkeit in der Vorstellung vom organischen Kunstwerk hin, die stets von einem gesunden, schönen und ungestörten Wachstum ausgeht und dabei gerade ausblendet, das selbst die Natur—wie an den Monstern und Missgeburten ersichtlich—Anomalien und Deformationen hervorbringen kann.¹⁹ Jean Pauls „monströses Schreiben“²⁰ bringt diese verdeckte Seite des Organismus-Gedankens indes auf subversive Weise zum Vorschein.

Im Folgenden gilt es deshalb aufzuzeigen, wie bei Jean Paul diese beiden diametral gefassten Konzepte des genialen und des monströsen Organismus ange-nähert und so auch als Chiffre für die eigene monströs-digressive Textur lesbar werden. Jean Paul bleibt zu diesem Zweck bei der organischen Metaphorik, wählt mit der Missgeburt indes einen Bildbereich, der die ‚widernatürliche Natur‘, den anomalen Organismus flagrant vor Augen führt.

Parasit – Figur und Prinzip der Abweichung

„Sagen Sie mir nicht, daß Mißgeburten nicht bestehen, als widernatürlich; jede mußte einmal natürlich sein, sonst hätte sie nicht bis zum Leben und Erscheinen bestanden“ (I/6: 128). So lautet die Überzeugung von Jean Pauls Dr. Katzenberger, der damit—modern gesprochen—die Abweichung und die Störung nicht als externe Faktoren, sondern gleichsam als Systembedingungen begreift. Von der Gestalt des Dr. Katzenberger—eine Figur der Abweichung *par excellence*—soll hier deshalb zunächst die Darstellung ausgehen. Bereits sein Interessegebiet deutet auf

die ausgeprägte Neigung zu Anomalien hin: Der Anatom Katzenberger ist stolzer Besitzer eines „Mißgeburten-Kabinett[s]“ (I/6: 93) und Verfasser der Schrift *De monstris epistola* (I/6: 92). Doch nicht allein aufgrund seiner Interessen, auch und vor allem in seinem Verhalten tritt Katzenberger als Personifikation der Abweichung auf, insofern er sich zu den gesellschaftlichen Sitten und Normen, wie sie zu dieser Zeit durch Knigge etwa erst formuliert werden, quer verhält. Katzenberger kennt keine Manieren und keinen Anstand und vor allem kennt er keine Tabus. Katzenberger, der sich zuweilen wünscht, selber ein „verzerrter Flügelmann und monströses Muster“ (I/6: 199) zu sein, figuriert zwar nicht körperlich, dafür desto mehr auf gesellschaftlicher Ebene als soziales Monster, als Störenfried der öffentlichen Ordnung, als Parasit.²¹ Als solcher wird Katzenberger gleich zu Beginn der Erzählung eingeführt, als er die Kosten einer Kutschenfahrt auf seine Mitfahrer abwälzt: „Gleichsam als wäre der Doktor ein ansässiger Posträuber von innen, so sehr kelterte er muntere Reisegefährten durch Zu- und Vor- und Nachschüße [...] aus.“ (I/6: 89). Katzenberger verhält sich damit als Parasit, wie wir ihn heute verstehen, als Sozialschmarotzer.²² Der Begriff des Parasiten soll hier jedoch noch etwas weiter gefasst und—ausgehend vom theoretischen Modell Michel Serres’—generell als Prinzip der Störung, Abweichung und Aberration verstanden werden.²³ Serres selbst verbindet in seiner Theorie eine Pluralität von parasitären Erscheinungsformen anthropologischer, informationstheoretischer oder narrativer Natur, die er vor dem technischen Hintergrund der Nachrichtenübertragung als unhintergehbare Systembedingung begreift, und schafft damit ein Konzept, mit dem die Thematik der Missgeburt im Katzenberger in Beziehung zu dessen Textstruktur gebracht werden kann. Das Konzept des Parasiten kongruiert dabei insofern mit demjenigen der Monstrosität, als die physische Deformation der Missgeburt quasi ein ‚gestörter Organismus‘ darstellt: „Jede Krankheit stört ein Funktionieren, ist ein Rauschen, das die Botschaft in den Kreisläufen des Organismus stört.“²⁴

Das parasitäre Störpotential Katzenbergers im Sozialkörper der Badegesellschaft tritt in der Erzählung exemplarisch an jenem Ort zu Tage, den auch Serres zum Ausgangspunkt seiner Parasiten-Theorie wählt: am Tisch während der Mahlzeit. *Para-sitos* bedeutet gemäß seiner griechischen Wurzel wörtlich *Mit-Esser*.²⁵ Ganze drei Kapitel sind um die soziale Einheit des Tisches organisiert: „24. Summula: Mittagstischreden“, „30. Summula: Tischgebet und Suppe“ und „33. Summula: Abendtisch-Reden über Schauspiele“.²⁶ Entgegen und in radikaler Umkehr der Tradition des aufgeklärten Tischgesprächs sucht Katzenberger jedoch gerade solche Themen auf, die sich an der Tafel verbieten, weil sie jene Grenze zum Bereich des Ekelhaften überschreiten, der im Verlauf des Zivilisationsprozesses zusehends unter Ausschluss vom sozialen Ritual der Mahlzeit gehalten wurde.²⁷ Seit dem ausgehenden Mittelalter bildeten sich immer feinere Regeln der Tischzucht und der Tischsitten heraus, die das gemeinsame Essen an der Tafel mit verbindlichen Codes und Verhaltensnormen unterlegten. Dazu gehörte insbesondere die Vermeidung von Körpergeräuschen (wie Rülpsen oder Schmatzen) als auch—durch

Einführung von Besteck—die Vermeidung des direkten körperlichen Kontaktes mit der Nahrung. Neben diesen Vorschriften, die den unmittelbaren Vorgang des Essens betreffen, treten jedoch zusätzliche Bestimmungen, welche die Konversation zu Tisch reglementierten. Auch hier sollte auf verbaler Ebene der Bereich der Körperlichkeit vermieden werden durch die Wahl von „Gesprächsthemen, die die Tischgesellschaft nicht mit Grauen oder Ekel erfüllte“.²⁸ Gegen dieses Tabugebot verstößt Katzenberger indes mit einer obsessiven Thematisierung unappetitlicher, anatomischer Details über den menschlichen Körper und dessen Organfunktionen, von der Speichelproduktion über den Stuhlgang (vgl. I/6: 277ff.) bis hin zu seinem Lieblingsthema, der Missgeburt. Simultan zu diesen Geschmacklosigkeiten vertritt Katzenberger zudem die Meinung, dass es im Prinzip gar keine ekelerregenden (Gesprächs-)Gegenstände gebe,²⁹ und will diese Ansicht einer Tischnachbarin sogleich unter Beweis stellen: „Wenn sie es des Ekels wegen meinen“, versetzt der Doktor, „so biet’ ich mich an, Ihnen, noch ehe wir vom Tisch aufstehen, ins Gesicht zu beweisen, daß es, rein genommen, gar keine ekelhafte Gegenstände gebe; ich will Ihnen Scherzes halber bloß einige der ekelhaften durchgehen und dann Ihre Empfindung fragen.“ (I/6: 197). Mit dem Effekt freilich, dass die Angesprochene sogleich „mit Abscheu“ (I/6: 202) den Tisch verlässt. Katzenberger gibt sich durch diese ungehörige Einlage als parasitäre Gestalt im übertragenen Sinn zu erkennen, weil er die Mahlzeit mit seinen unflätigen Bemerkungen stört (Parasit als Prinzip der Störung), indem er das Gebot der Ekelvermeidung zu Tisch missachtet und das Unappetitliche in seinen Diskurs einbrechen lässt.³⁰

Diese Rolle bringt Katzenberger in verwandtschaftliche Nähe zu jenem „Tisch-Narr“ (I/5: 160), den Jean Paul in seiner *Vorschule zur Ästhetik* im Kapitel über den Harlekin erwähnt. Nicht zuletzt deshalb, weil Jean Paul in diesem Zusammenhang auf die antike Figur des Parasiten in der attischen Komödie zu sprechen kommt: „Der Parasit der Alten ist der Harlekin, nach Lessings Vermutung“ (I/5: 160, Anm.2).³¹ Angesprochen ist damit das achtzehnte Stück der *Hamburgischen Dramaturgie*, worin Lessing die Wiederkehr des von Gottsched von der Bühne verbannten Harlekins fordert und in diesem Zusammenhang auch nach der Herkunft dieser Figur fragt, die seiner Ansicht bis ins antike Griechenland reicht: „War ihr Parasit etwas anderes, als der Harlekin? Hatte er nicht auch seine eigene, besondere Tracht, in der er in einem Stücke über dem andern vorkam? Hatten die Griechen nicht ein eigenes Drama, in das jederzeit Satyri eingeflochten werden mussten, sie mochten sich nun in die Geschichte des Stücks schicken oder nicht?“³² Die Unschicklichkeit dieser Figuren, ihre Deplaciertheit und Unzugehörigkeit zur eigentlichen Dramenhandlung, worin bereits das parasitäre Moment anklingen mag, war wohl mit einem Grund, weshalb sie von der Bühne verschwunden sind. Wie aber Lessing die Rückkehr solcher parasitärer Figuren mit dem Harlekin einfordert, so soll auch nach Jean Pauls Ansicht der „Harlekin wieder tafelfähig und bühnenfähig“ werden: „Nämlich frei, uneigennützig, wild, zynisch—mit einem Worte, Diogenes von Sinope komme als Hanswurst zurück“ (I/5: 161).

Jean Paul stellt sich also die Rückkehr des Harlekins wilder und heftiger vor als das antike Vorbild des Parasiten, das oftmals selbst zum Opfer der Komik und des Spotts wurde.³³ Das Komische soll vielmehr eine Verbindung mit dem Zynischen eingehen. Ob Jean Paul bei der Konzipierung von Katzenberger unmittelbar an diese Bestimmung dachte, sei dahingestellt, jedenfalls weist die Figur Katzenbergers unverkennbare Züge dieses unbändigen und zynischen Typus des „Tisch-Narren“ auf.³⁴ In der Vorrede zur Erzählung kommt Jean Paul zudem ausdrücklich auf den „Zynismus des Doktors Katzenberger“ (I/6: 82) zu sprechen, indem er vier Arten von Zynismen erörtert. Der letzte dieser Zynismen nennt Jean Paul—wiederum in Anlehnung an Lessing—das „Komisch-Ekle“, das er ästhetisch über eine „Annäherung an die Zensur-Freiheiten der Arzneikunde“ (I/6: 83) legitimiert.³⁵ Jean Paul benutzt mit der Figur des Dr. Katzenberger also den medizinischen Diskurs als Mittel, um in zynischer Offenheit Dinge zu thematisieren, die sonst unter ein Tabu fallen.³⁶ Wo Katzenberger als parasitäre Figur auf diegetischer Ebene die Grenzen des guten Geschmacks unterläuft, da verstößt die Erzählung somit insgesamt gegen die Regeln der klassischen Ästhetik, deren Ideale sich nicht zuletzt auch vom Gebot der Ekelvermeidung herleiten.³⁷ Hinter dem vorgegebenen Zynismus des Arztes verbirgt sich daher ebenso der Zynismus des Schriftstellers, wobei die Erzählung eigenes auf diese Nähe von Autor und Arzt aufmerksam macht. Gegenüber dem Dichter Theodobach—der dem Habitus eines „berühmten Genius“ (I/6: 212) nach karikiert ist³⁸—bemerkt Katzenberger *en passant*, er selbst sei „auch ein Artista, insofern das Wort Arzt eine verhunzte Verkürzung davon ist“ (I/6: 212).³⁹ Streng etymologisch betrachtet besitzen die beiden Begriffe zwar „keine gemeinschaft“,⁴⁰ doch legt gerade die willkürliche Herleitung an dieser Stelle umso deutlicher frei, wie im *Katzenberger* medizinischer und ästhetischer Diskurs dezidiert überblendet werden.

Missgeburt als Textmetapher

Den Kulminationspunkt erreicht diese doppelte Codierung mit Katzenbergers Apologie der Missgeburt, die anatomische Analysen dergestalt auf ästhetische transponiert, dass daraus eine implizite Poetologie der Abweichung abgeleitet werden kann. Katzenbergers Aussagen konturieren sich dabei im medizinhistorischen Kontext der Teratologie um 1800, als die Missgeburt an wissenschaftlicher Bedeutung gewinnt und nicht mehr nur, wie die Jahrhunderte zuvor, als Kuriosität in Wunderkammern behandelt wird, die aus der taxonomischen Ordnung der Dinge herausfällt. Insbesondere die sogenannten Epigenetiker zeigen sich bemüht, die organischen Deformationen in ein quasi-evolutionäres naturwissenschaftliches Erklärungsmodell einzubetten, anstatt die Missgeburt als unnatürlich auszugrenzen.⁴¹ Im Unterschied zu Vertretern der Präformationstheorie gehen die Epigenetiker zudem von der Annahme aus, dass genetische Veränderungen am Organismus erst im Gang der Entwicklung auftreten und nicht von Anbeginn im Keim resp. im Embryo angelegt sind. Jean Paul studierte die entsprechenden Theorien

und legte sich Exzerpte an, zum Beispiel aus Bonnets *Betrachtungen über die Natur* (1772): „Epigenesis: keine vorgebildeten Keime, sondern das Thier wird Stück für Stück zusammengesetzt im Mutterleibe.“⁴² Anders formuliert, distanzieren sich die Epigenetiker von einem entelechischen Entwicklungs-Modell, wie es zum Beispiel noch—wie eingangs gezeigt—im ästhetischen Diskurs der Zeit mit dem organologischen Genie-Verständnis vorherrschte. Indem Jean Paul nun seiner Figur, dem Dr. Katzenberger, die Theorie der Epigenetiker hyperbolisch überformt in den Mund legt,⁴³ etabliert er dadurch zugleich ein alternatives ästhetisches Verständnis des Genies. Dazu erfordert es auch gar keine grossen Umdeutungsversuche, denn selbst gewisse Teratologen attestierten der Missgeburt „einen hohen ästhetischen Wert.“⁴⁴

An zwei zentralen Stellen führt Katzenberger den entsprechenden Beweis, dass *monstra* entgegen der verbreiteten Meinung keine verkümmerte, zurückgebliebene Stufe des körperlichen Organismus' darstellen, sondern im Gegenteil ungleich komplexere und weiterentwickelte Gebilde sind, indem er die von den Epigenetikern lancierte Widerlegung der Unnatürlichkeit der Missgeburt auf die Spitze treibt und sie zum einzigen „Wesen von Geburt und Hoch- und Wohlgeboren“ (I/6: 198) erklärt. Die anatomische Deformation versteht Katzenberger daher nicht als Defekt im normalen organischen Wachstum, vielmehr erscheint ihm der gesunde Organismus gerade umgekehrt als Schwundstufe monströser Missbildungen, als Träger unterentwickelter Ansätze zur Missgeburt: „Ach wohl in jedem von uns [...] sind einige Ansätze zum Monstrum, aber sie werden nicht reif“ (I/6: 198). Diese Position spitzt Katzenberger in einem Vergleich noch weiter zu, der nun in poetologischer Hinsicht an Bedeutung gewinnt. Um die Nobilitierung der *monstra* weiter zu unterstreichen, setzt er die physische Anomalie der Missgeburt parallel zur Einmaligkeit des Genies, das sich aufgrund seiner Originalität von der Masse abhebt: „Wer kann denn aber eine Missgeburt, die sich so wenig als ein Genie fortpflanzt—denn sie ist selber ein körperliches, eine Einzigperle—nicht einmal ein Sonntagkind, sondern ein Schalltagkind—, ersetzen“ (I/6: 128). Genie und Monster—beide sind sie *Originale*. Die körperliche Anomalie der Missgeburt bildet genetisch betrachtet ebenso die Ausnahme, wie die *Genialität* (nach Kant) nicht in Regeln zu fassen ist. Aus diesem Grund versteht Katzenberger die Missgeburt gewissermassen als ‚körperliches Genie‘ und koppelt mit dieser gedanklichen Einführung zwei an sich unvereinbare Extreme zusammen, das gleichsam Tiefste und Höchste in der ästhetischen Anschauung um 1800, das Sinnbild absoluter Idealität mit der Verkörperung des Ekels. Mit dieser Kontamination von Genialität und Monstrosität nimmt Jean Paul nicht nur eine Demontage eines emphatischen und zum Ideal erhobenen Geniebegriffs vor, sondern entwirft zudem alternativ dazu eine Ästhetik der Missgeburt, eine poetische Teratologie, die wiederum einige Reflexe auf seinen Text und dessen Korpus-Struktur zurückwirft.⁴⁵

Gemessen am Ideal eines organischen Ganzen erscheint Jean Pauls abschweifende und diskontinuierliche Textstruktur, welche zahlreiche den Erzählfluss hem-

mende und störende Auswüchse und Gliedmassen aufweist, nachgerade als gestörter Organismus. Sie unterlaufen damit die ästhetische Forderung, „daß ein Roman einem vollkommenen Körper gleichen soll“, und eben nicht „ein ungestaltetes zweyköpfiges Ungeheuer“ sei.⁴⁶ Appliziert man jedoch Katzenbergers Lob der Misgeburt, dann besitzt ein solches Textungeheuer letztlich einen höheren Stellenwert als der vollkommene Körper. Genau diese Einsicht vermittelt auch Jean Paul in seiner Erzählung und zwar signifikanterweise in einem digressiven Exkurs zum Handlungsverlauf. Dort setzt sich Jean Paul mit den so genannten „Kehraus-Leser[n]“ (I/6: 104) auseinander, jenen Lektürekonsumenten, die es nur darauf absehen, so rasch wie möglich den Ausgang der Geschichte in Erfahrung zu bringen und deshalb sofort den ersten „Druck-Bogen verlassen, um auf dem letzten nachzusehn, wie die Sachen ablaufen“ (I/6: 104). Mit ihrer teleologischen Lektüreabsicht überschlagen die Kehraus-Leser alle für sie irrelevanten Seiten und ignorieren dabei die eingestreuten Exkurse, Extra-Kapitel und Werkchen, die nicht unmittelbar zur Erzählhandlung gehören. Den Kehraus-Lesern diametral entgegengesetzt sind andererseits die wahren Leser Jean Pauls, die dem Autor auf allen seinen Seitenwegen folgen und dafür überhaupt erst auf ihre Kosten kommen: „Langen wir doch nach den längsten verzögerlichen Einreden und Vexierzügen endlich zu Hause und am Ende an, wo die Kehraus-Leser hausen: so haben wir unterwegs alles, jede Zoll- und Warntafel und jeden Gasthofschild, gelesen und jene nichts, und wir lachen herzlich über sie.“ (I/6: 105)

Jean Paul wählt hier nicht von ungefähr das Bild von der Abweichung vom Weg, das einen beliebten literarischen Topos für den digressiven Text darstellt.⁴⁷ Jean Paul situiert sich damit indirekt in der Tradition Laurence Sternes, der im *Tristram Shandy* ebenfalls die Unmöglichkeit darlegt, „immer vorwärts, wie, zum Exempel, auf dem Wege von Rom nach Loretto“ zu gelangen.⁴⁸ Sterne verwahrt sich somit ironisch vor der Verpflichtung auf die „gerade Linie“⁴⁹, die ohne Umschweife direkt zum Ziel führt. Das Gegen-Modell einer solchen zielgerichteten Narration kann mit Michel Serres' Konzept des *randonnée* umfasst werden: „Niemand den kürzesten Weg nehmen, bald rechts bald links vom Weg abweichen, Exodus, abseits des Weges, sich seinen Launen überlassen“⁵⁰. Serres formuliert diese Maxime vor dem Hintergrund der Nachrichtentheorie, die vereinfacht besagt, dass mit der Informationsdichte auch das begleitende Hintergrundsrauschen (auf französisch: *bruit parasite*) zunimmt, das den Informationsprozess einerseits gewährleistet, diesen aber auch immer beeinträchtigen kann.⁵¹ Übertragen auf die Lektüre-Situation bedeutet dies: Nimmt der Kehraus-Leser nur Anfang und Schluss zur Kenntnis, dann bleibt sein Lektüregewinn vergleichsweise gering: „Wenn es sich um eine gerade Linie handelt, ist die Information gleich Null“⁵². Die digressive Umwegigkeit von Jean Pauls Texten kann somit als parasitäres Rauschen der Erzählung begriffen werden, das zugleich aber auch den ästhetischen Mehrwert dieses Sprachgebildes ausmacht.⁵³ Im konstitutiven Moment der Störung in Form von unerwarteten Abweichungen und Unterbrüchen des linearen Handlungsver-

laufs entfaltet sich aufgrund dieser Unvorhersehbarkeit eine Semantik mit ungleich höherem Informationswert. Unter diesen Voraussetzungen erscheint der Text positiv konnotiert als ‚gestörter Organismus‘, der aufgrund seiner deformierten Gestalt zwar vom ästhetischen Ideal abweicht, zugleich aber ein größeres Potential entfalten kann als ein ‚geradliniger‘ und ‚rauschfreier‘ Text.⁵⁴ Er zählt somit zu jenem von Foucault benanntem „Murmeln, das sich ohne Ende wiederaufnimmt, sich erzählt und verdoppelt in phantastischen Vervielfältigungen und Verschachtelungen“,⁵⁵ so wie Foucault in Analogie dazu auch in der Missgeburt die „Geräuschkulisse, das ununterbrochene Murmeln der Natur“⁵⁶ erkannte. Entlang dieser Analogie stehen auch in *Dr. Katzenbergers Badereise* die Thematik der Missgeburt und die digressive Textstruktur in einem impliziten poetologischen Verhältnis und entwerfen damit das Sinnbild einer „Ästhetik der Abweichung“⁵⁷.

Weitere Auswüchse

Produktionsästhetisch betrachtet resultiert das digressive Kompositionsprinzip von Jean Pauls Texten aus der musivischen Verwendung diverser Exzerpt-Materialien, weshalb an Stelle einer Ästhetik der Abweichung mitunter auch von einer „Poetik des ‚Zettelkasten‘“ die Rede ist.⁵⁸ Die Textgenese vollzieht sich damit gleichsam nach dem Prinzip der Epigenese, insofern der Text nicht keimhaft aus einer gedanklich präformierten Gestalt hervorgeht, sondern sich stückweise aus verschiedenen Teilen zusammensetzt. Arno Schmidt—in dieser Hinsicht ein direkter Nachfolger Jean Pauls—radikalisierte diese Arbeitstechnik und setzte sie programmatisch in seinem—wahrhaft monströsen—Opus *Zettels Traum* (1970) um. Der Titel dieses Buchs beruht einerseits auf einer Allusion auf die Figur des Webers ‚Zettel‘ in der deutschen Version von Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*;⁵⁹ zum anderen nimmt der Name Bezug auf eben die Zettelkasten-Technik, die Arno Schmidt zum Schreiben dieses Buchs angewendet hat: „Es deutet natürlich auch auf die Entstehung aus lauter Zetteln hin. Es ist meine Art, viele in diesem Fall waren’s 120.000 Zettel zu sammeln—dann sorgfältig genau hintereinander zu passen zu montieren—und dann dieses Buch zu schreiben.“⁶⁰ Entsprechend ist das Buch nicht in Seiten, sondern in Zettel unterteilt und durchnummeriert—eine Bezeichnung, die angesichts der verwendeten DIN A3-Blätter jedoch etwas seltsam anmutet. Auf diesen Zetteln im Groß-Format sind jeweils drei verschiedene (und auch typographisch voneinander geschiedene) Textströme verteilt, die gleichsam Schmidts Vision vom „Dreispalten-Buch“ realisieren.⁶¹ Ein mittlerer Hauptstrang, der die Gesprächshandlung der Protagonisten wiedergibt, wird links und rechts von zwei Randspalten flankiert, wovon die linke Textstellen aus den Werken Edgar Allen Poes anzitiert, während in der rechten Spalte persönliche Anmerkungen und Assoziationen des Erzählers auftauchen. Der assoziative und digressive Duktus dehnt sich somit von der narrativen auf die typographische Ebene aus, deren diskontinuierliche und mehrspaltige Anlage die Homogenität der Druckseite aufsprengt. Auch optisch präsentiert sich dem Leser also kein zusammenhängender Text mehr, sondern ein rhizoma-

tisches Geflecht von heterogenen, lose verknüpften Textteilen. Kein Wunder gilt Arno Schmidts *Zettels Traum* als papierner Vorläufer elektronischer Hypertexte—ein Vergleich, der mitunter auch für Jean Pauls Schreibverfahren herbeigezogen wird.⁶² Doch wie Jean Paul operiert Schmidt selbst mit einem biologischen Vergleich, um sein poetologisches Verfahren zu illustrieren. Als Metapher für die monströse Textgestalt nimmt Schmidt nämlich den Bildbereich parasitärer Gallenbildungs-Prozesse auf Pflanzen in Anspruch,⁶³ das heißt, genau wie Jean Paul, ein Prinzip der organischen Deformation: „’Mißgeburtn bei Pflanzen’: Spaltung von,der Anlage nach einfachn, Organen, ‚Dédoulements‘(wie der Fachausdruck lautet).“⁶⁴ Diese organische Verdoppelung und Spaltung spiegelt sich eben typographisch in den mehrfachen, die homogene Textgestalt deformierenden und dedoublierenden Spalten des Satzspiegels. Auch Arno Schmidt wählt also eine organische Metaphorik für seine Schreibweise, und zwar ebenfalls eine, die nicht (genau so wenig wie bei Jean Paul) dem klassischen Entelechie-Gedanken entspricht, sondern von parasitären Wucherungen und Gewebe-Veränderungen ausgeht. Mit dieser mehrspurigen und mehrspaltigen Textarchitektur praktiziert Arno Schmidt aber nicht nur eine Radikalisierung von Jean Pauls alinearem Schreibverfahren, sondern er expliziert damit auch—in der Aufnahme der teratologischen Metaphorik—die bei Jean Paul mehr oder weniger implizit angelegte Poetologie der Abweichung. In der Tat bezieht sich Schmidt im Anschluss explizit auf Jean Pauls Dr. Katzenberger, denn nur wenige Zeilen weiter unten finden „auch die gröbereren Schnurren à la JEAN PAUL ‚Katzenberger““ (Zettel 1088) Erwähnung.⁶⁵ Indem Schmidt mit diesem Verweis auf den *Katzenberger* einen intertextuellen Bezug markiert, macht er im vorliegenden Kontext zugleich eine spezifische Lesart geltend, welche die Thematisierung der Missgeburt bei Jean Paul als ästhetische Chiffre einer monströsen Textur begreift. Mit anderen Worten: Arno Schmidt legt in *Zettels Traum* ein poetologisches Verständnis frei, das bei Jean Paul noch vornehmlich implizit angelegt ist. Doch in beiden Fällen wird die virulente Vorstellung von der organischen Beschaffenheit des Kunstwerks anhand parasitärer Missbildungen auf ein diskontinuierliches und ateleologisches Schreibverfahren übertragen und damit zugleich auf subversive Weise ins Groteske übersteigert. Die Pointe besteht dabei darin, dass das Organismus-Ideal nachgerade in ein gegenteiliges ästhetisches Konzept verkehrt wird.

Die Pointe dieser subversiven Umpolung kommt in Anbetracht des Titelbilds der zweiten Auflage von *Zettels Traum* (Abb. 1) abschliessend schön zur Geltung. Es ist dort ein verwachsener Baummensch—ein Bildmotiv aus Ludvig Holbergs utopischem Roman *Niels Klim*—zu sehen, eine hybride Gestalt, deren Gliedmasse zu Ästen in die Höhe wachsen.⁶⁶ Ruft man sich nun nochmals die anfangs zitierte Aussage von Edward Young in Erinnerung, dass das Genie etwas von der ‚Natur der Pflanze‘ an sich habe, so könnte diese Abbildung als wörtliche Illustration zu diesem Dictum dienen. Gleichzeitig führt dann diese Visualisierung aber auch eklatant vor Augen, worum es sich bei dieser Kreuzung von Genie und Pflanze handelt—um eine hybride Missgestalt, eine Missgeburt. Wird der

Organismus-Gedanke von Young folglich beim Wort genommen, so desavouiert das Resultat zugleich die angestrebte Vorstellung ästhetischer Formvollendetheit. Mehr noch verkehrt sich diese Vorstellung in ihr Gegenteil und zeigt jene Form von monströser Missbildung, wie sie bei Jean Paul und in direkter Anspielung auch bei Arno Schmidt als organologische Gegenmetapher für eine Ästhetik der Abweichung ins Feld geführt wird.

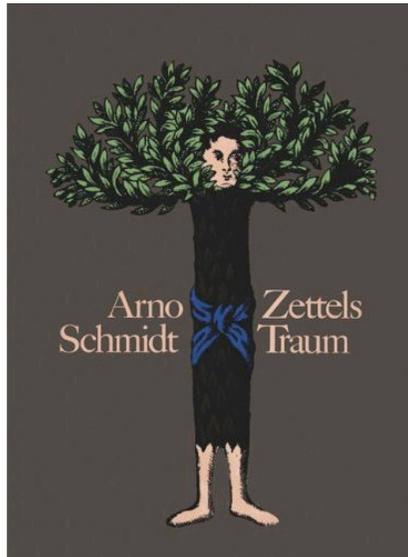


Abb. 1: Buchumschlag von *Zettels Traum*

Anmerkungen

¹ Dass „das formale Prinzip“ im *Katzenberger*, „wie nicht übersehen werden kann, die Digression“ ist und dass, mehr noch, trotz der Auftrennung in erzählende und exkursive Passagen „die Kohärenz des Werkes digressiv“ ist, zeigt Japp 2001.

² Zu diesem Kompositionsprinzip vgl. Neumann 1975.

³ Helmreich 2002: 109.

⁴ Vgl. z.B. Setzwein 1990: 21–44, oder Wölfel 1989: 238–258. Dass Goethe über die Beschäftigung mit der orientalischen Poesie in späteren Jahren auch Zugang zu Jean Paul fand, ist insofern symptomatisch. Zu dieser Annäherung siehe Birus 1986: 16–23.

⁵ Hegel 1970: 382.

⁶ Helmreich 2002: bes. 102–105. Das Genie dagegen zeichnet sich durch ein diametral entgegengesetztes Leseverhalten aus, insofern es nicht Unmengen von Büchern exzerpiert, um sie unverdaut wieder zu reproduzieren, sondern die Souveränität des Vergessens besitzt. Das Genie leidet nicht an einer krankhaften Übersättigung durch Lektüre, darin erweist sich gerade seine Vitalität und Gesundheit. Zu diesem zeichen-dietätischen Konzept sowie zum produktiven Vergessen des Genies um 1800 vgl. Koschorke 1999: 399ff.

⁷ Hegel 1970: 382. Ähnlich bemerkt Friedrich Bouterwerk in einer Rezension zum *Kampaner Tal*, dass alles „auf die barockeste Art durcheinander geworfen“ (zit. n. Sprengel 1980: 25) sei, Jacobi spricht von „barocken Gleichnissen“ (ebd. XXI) und Fichte betont wie Hegel die „Willkür“ und den „Witz barocker Verknüpfungen“, die Jean Paul „im Reiche der Wissenschaften“ unternimmt. Zit. n. Kilcher 2003: 13, der insgesamt festhält: „Als barock also galten Jean Pauls Texte in ihren zahlreichen Anspielungen, Abschweifungen und Assoziationen, mit einem Wort in ihrem ‚polyhistorischen‘, in ihrem enzyklopädischen Dispositiv.“ (381)

⁸ Kant 1957: VIII, 405f. (B 181/A 179).

⁹ Kant 1957: X, 544 (BA 160).

¹⁰ Kant 1957: VIII, 406 (B 182/A 180).

¹¹ Kant 1957: VIII 406 (B 182/A 180). Noch deutlicher wird Kant 1957: X, 544 (BA 161) diesbezüglich in der *Anthropologie*: „Die Einbildungskraft aber auch von diesem Zwange zu befreien, und das eigentümliche Talent, sogar der Natur zuwider, regellos verfahren und schwärmen zu lassen, würde vielleicht originale Tollheit abgeben; die aber freilich nicht musterhaft sein, und also auch nicht zum Genie gezählt werden würde.“

¹² Der „Doppelwert des Natürlichen und Genialen“ um 1800 betont auch Koschorke 1999: 429.

¹³ Young 1760/1977: 17. Zur Rezeption in Deutschland siehe das Nachwort zu dieser Ausgabe.

¹⁴ Das Pfropfen als botanische Gegenmetapher zum organischen Wachstum etabliert Wirth 2004 ausgehend von der zitierten Stelle bei Young und unter systematischer Erweiterung von Derridas—als Praktik der Veredelung positiv konnotiertes—Konzept der *greffe*.

¹⁵ Deleuze; Guattari 1977: 8. Verbunden mit dieser organischen Denkweise ist auch das Entelechie-Prinzip, wie es im 18. Jahrhundert etwa bei Sulzer, Herder und Goethe stark ausgeprägt war und auch von der Natur auf die Betrachtung des Kunstwerks übertragen worden ist: „Die Verknüpfung von entelechisch gesteuerter Schöpfungskraft und monadologisch fixierter Individualität des Genies bildet dabei die Grundlage für eine zielgerichtete

Entwicklung des Kunstwerks.“ Siehe dazu das Kapitel „Organismus als Kunstwerk“ in Hilgers 2002: 75–82, hier: 81.

¹⁶ Zu diesem Metaphern-Komplex siehe Begemann 2002.

¹⁷ So etwa im *Siebenkäs* ex negativo über den Windbeutel Everard Rosa von Meyern: „Ein geistiger Hämling wie Rosa kann nichts erzeugen, als was er erlebt, und seine poetischen Fötus sind nur seine Adoptiv-Kinder der Wirklichkeit“ (I/2: 400). Auch in *Leben Fibels* wird „das Körperliche“ mit dem „geistigen Erzeugen“ (I/6: 431) in Analogie gesetzt, wenn der Protagonist Fibel just am „Maria-Empfängnis-Tag“ sein Abc-Buch aus dem „Gehirn-Uterus“ (I/6: 429) gebiert. Zitiert wird hier und im Folgenden nach Miller'schen Werkausgabe und zwar in Klammern nach dem Prinzip: Abteilung/Band: Seitenzahl.

¹⁸ *Deutsches Wörterbuch*. (eds.) Jacob Grimm and Wilhelm Grimm. Leipzig: Hirzel, 1854–1960. Vol. 30: Col. 1878.

¹⁹ So kritisieren auch Deleuze/Guattari 1977: 8, dass die geistige Überhöhung des Organismus-Gedankens hinter der Natur zurückstehe, die keineswegs diesem Ideal folge, sondern rhizomorph organisiert sei: „Die Natur geht so nicht vor: dort sind Wurzeln Pfahlwurzeln mit zahlreichen Verzweigungen, seitlichen und sternförmigen, jedenfalls keine dichotomischen.“

²⁰ Vgl. Schäfer 2002, der die Monstrosität allerdings vornehmlich als Phänomen der Unklassifizierbarkeit und weniger als subversive Umschreibung des Organismus-Gedankens begreift.

²¹ Zu dieser Einschätzung siehe auch Lutz 2007: 77–89.

²² Kalauerhaft deutlich wird dieser nutzniesserische Charakter Katzenberger in der Bemerkung an seinen Reisegefährten: „Herr von Nieß, ich mache von so etwas Genießbaren Nießbrauch so wie von allen kostspieligen Auslagen, die Sie bisher auf der Reise vorschossen“ (I/6: 127).

²³ Dazu Serres 1987: insb. 48ff.

²⁴ So Serres 1987: 304.

²⁵ Enzensberger 2001: 13; wie auch Hassl 2005: 2.

²⁶ Zur einer übergreifenden alimentären Poetologie und Metaphorologie bei Jean Paul siehe jüngst Lutz 2007. In diesem Kontext kommt Lutz auch zu einer Darstellung Katzenbergers als Parasiten im Wortsinn, als „Teilnehmer und Nutznießer des Mahls“ (89), und stellt sich die Frage, ob Katzenberger „womöglich [...] ein Monster ‚vom Rande der Welt‘“ (79) sei.

²⁷ Elias 1969: Bd. 1, 110–174.

²⁸ Morel 2001: 66: „Höfliches Benehmen bei Tisch umfasst weit mehr als nur den eigentlichen Essensvorgang. Es reicht von der Handhabung des Bestecks über das rücksichtsvolle Verhalten gegenüber den andern Tischgenossen bis hin zur Auswahl der Gesprächsthemen.“

²⁹ Zur Ekel-Theorie Katzenbergers siehe Zürcher 2004: 123ff. Eine umfassende Darstellung zur Ästhetik des Ekels bietet Menninghaus 1999, der allerdings Jean Pauls *Katzenberger* nicht berücksichtigt.

³⁰ Lutz 2007: 84 weist zudem darauf hin, dass Katzenberger nicht nur thematisch gegen die Regeln des Tischgesprächs verstößt, sondern auch in der Art und Weise des Vortrags, insofern Katzenberger eine Tendenz zum Digressiven und Assoziativen in seinem Redefluss besitzt, was nach Kant 1957: X, 621 (B 250/A 251) den „Regeln eines geschmackvollen Gastmahls“ zuwiderläuft.

³¹ Zum Parasiten als antike Komödienfigur (in Abgrenzung zum Schmeichler) vgl. Enzens-

berger 2001: 22ff. sowie Hassl 2005: 4.

³² Lessing 1969: 350.

³³ Hassl 2005: 4 nennt den Parasiten deshalb einen „gerade noch ehrbare[n] Spaßmacher (gelotopaios), der aber immer auch Schläge und Demütigungen“ einstecken musste.

³⁴ Zur kynischen Philosophie des Diogenes als Vorbild für Jean Pauls satirischen Humor (u.a. in Bezug auf Katzenberger) siehe Bergengruen 2003: 23.

³⁵ Der Ärzte-Zynismus Katzenbergers hat also nichts zu tun mit dem, was Sloterdijk als „Medizinzyklus“ erkannte; im Gegenteil sogar, „besitzt“ doch nach Sloterdijk 1983: 491 „die Medizin mit ihrer zynischen Richtung nichts, was den Humor ansprache.“

³⁶ Bergengruen 2003: 273 kommentiert dieses Verfahren anhand von Bachtin ausführlich als Prinzip einer karnevalesken Komik.

³⁷ Siehe Menninghaus 1999: 189ff., der ferner aufzeigt, wie sich die Diskrepanz zwischen der erstarrten klassischen Ästhetik und einer der Genialität verpflichteten Innovationskraft sich in der Etablierung von Nicht-mehr-schönen-Künsten auflöste.

³⁸ Mit Theodobach ruft Jean Paul jenes Ideal des genialen Dichters auf, gegen das er sich selbst gerade verwehrt. Wobei in der parodistischen Darstellung dieser Figur bereits die Demontage dieses Ideals angelegt ist. Theodobach verleiht sich etwas unehrenhaft den Nimbus des Genies, um damit besonders die Bewunderung der weiblichen Leserschaft zu gewinnen. Ein solcher Charakter ist kein Einzelfall bei Jean Paul. Theodobach erweist sich damit vom selben Schlag wie Rosa von Meyern aus dem *Siebenkäs*, der ebenfalls in der Pose eines „Kraftgenie[s]“ auftritt, das—so der satirische Kommentar—„von der Genie-Seuche angesteckt“ (I/2: 104) sei. Jean Paul desavouiert damit die Rede vom Genie längst als rhetorische überdehnte Mode.

³⁹ Die hier evozierte Homophonie von Arzt und Artist hallt überdies onomatopoetisch noch in dem Lob nach, das Katzenberger von seinem Konkurrenten Strykius erhält: „Artig, sehr artig, und wie Haller, wahrer Dichter und Arzt zugleich“ (I/6: 198).

⁴⁰ Vgl. Grimm Vol. 1: Col. 577.

⁴¹ Siehe Hagner 1995: insb. 106. Zur Frühgeschichte der Teratologie siehe auch Zürcher 2004. Wenn Schäfer 2002 die Monstrosität bei Jean Paul als Symptom der Unklassifizierbarkeit beschreibt, so ist das—historisch betrachtet zumindest—insofern inadäquat, da Jean Paul gerade die Theorien der Epigenetiker poetologisch adaptiert, welche sich von einem klassifikatorischen Ausschluss der Monster lossagen und vielmehr ein integratives Erklärungsmodell bevorzugen.

⁴² Müller 1988, 180. Übertragen auf die schriftstellerische Produktion Jean Pauls, könnte man deshalb sagen: Auch seine Texte reifen nicht aus einem gedanklichen Keime heran, sondern setzen sich ebenso stückweise (unter anderen aus seinen Exzerpten) zusammen.

⁴³ Dazu Bergengruen 2003: 277–282. Es ist anzunehmen, dass Vertreter der Epigenetik als direkte Vorbilder für die Figur des Katzenberger dienten. Zumindest lassen einige überlieferte Anekdoten von Teratologen eine gewisse Ähnlichkeit mit der Manier des Dr. Katzenberger erkennen (vgl. Hagner 1995: 107, Anm. 72). Insbesondere der Teratologe Johann Friedrich Meckel (1781–1833) und sein Sohn finden im *Katzenberger* direkt Erwähnung: „Beide Meckel hingegen, die Anatomen, Vater und Sohn zugleich, hätte der Doktor tagelang mit Lust bewirtet.“ (SW I/6: 100). Meckel zeigte sich von Jean Pauls Erzählung zudem derart begeistert, dass er sein Werk *De duplicate monstrosa* (1815) dem Autor widmete, was dieser in der zweiten Auflage des *Katzenberger* wiederum stolz erwähnte (vgl. SW I/6:

135). Meckel der Jüngere stand Katzenberger in Sachen zynischer Skrupellosigkeit überdies in nichts nach—er ging sogar soweit, dass er aus wissenschaftlicher Neugier mit der Leiche seines verstorbenen Vaters experimentierte. Dazu Zürcher 2004: 114 sowie 98–109.

⁴⁴ Diese jedenfalls die Überzeugung des Medizinprofessors Johann Friedrich Blumenbach (1752–1840), Siehe Zürcher 2004: 52.

⁴⁵ Auch Bergengruen 2003: 383 versteht „Katzenbergers Theorie [...] als Metapher einer Texttheorie.“

⁴⁶ So zitiert Gottsched in seiner *Kritischen Dichtkunst* (1751) aus Daniel Huets *Traktat über den Ursprung des Romans*: „Wenn es wahr ist, heißt es, daß ein Roman einem vollkommenen Körper gleichen soll, wie er selbst erkennt, und daß er aus verschiedenen wohlgebildeten Theilen sich in einem Haupte vereinigen muß: so saget, daß die Haupthandlung, die gleichsam das Haupt des Werkes ist, nur einzeln seyn, und in Vergleichung der andern hervorleuchten müsse; daß hingegen Nebenhandlungen, sich als Glieder zu diesem Haupte fügen, ihm an Schönheit und Würde nachgehen, es zieren, unterstützen, und auf eine abhängliche Art begleiten sollen: weil es sonst ein ungestaltetes zweyköpfiges Ungeheuer seyn würde“ (516).

⁴⁷ Siehe Poser 1969: 138–140.

⁴⁸ Sterne 1760–1767/1999, 42.

⁴⁹ Ebd.: 497.

⁵⁰ Serres 1987: 163.

⁵¹ Rasch 1992: 65: „So, an addition of noise, or perturbations in the system, means an increase in uncertainty and thus an increase in information.“

⁵² Serres 1994: 124.

⁵³ Serres 1987: 163.

⁵⁴ Zu diesem Text-Verständnis in der russischen Literatur der Avantgarde siehe Groys 199: 227: „Das Monster entsteht, indem einige Funktionen und Organe des menschlichen Körpers in ihm hyperbolisiert, andere durch Teile ersetzt, wiederum andere metaphorisiert werden, usw. Der Körper entfaltet sich hier automatisch, unkontrolliert, durch eine rhetorische Vermehrung und Verformung der Körperteile, wie in einem literarischen Text.“

⁵⁵ Foucault 1963/1974: 92.

⁵⁶ Foucault 1974: 201.

⁵⁷ Held 1999: 44. Die Missgeburt als Zeichen der Wertschätzung des Digressiven „auf der Inhaltsebene“ versteht auch Lutz 2007: 84.

⁵⁸ Siehe Horn 2002 und für Jean Pauls Exzerpier-Methode allgemein Müller 1988: insb. 318–347, sowie in poetischer Hinsicht mit Blick auf das Verfahren des Witzes und der Kombinatorik v.a. Kilcher 2003: 380–402.

⁵⁹ Im englischen Original heißt derselbe Charakter Nick Bottom. Wie Arno Schmidt ausführt, will er mit der Figur des Webers die etymologische Verwandtschaft zwischen Text, Textur und Textil aufgreifen, um somit auf die Verwandtschaft zwischen dem Weben eines Textes und dem Weben eines Teppichs hinzudeuten. Dieser Metaphorik bedient sich Jean Paul auch an zentraler Stelle im „Luftschiffer Giannozzo“, wenn er dessen Luftschiff mit einem „alles zusammenspinnenden Weberschiffe“ (I/6: 961) vergleicht. Giannozzos digressive, von der Willkür der Winde vorangetriebene Fahrt im Luftschiff beschreibt metaphorisch also die Faserung und den Gang der Erzählung und ist somit auch als Chiffre für die Textkonstitution zu lesen.

⁶⁰ Arno Schmidt: *Vorläufiges zu Zettels Traum*. Frankfurt: Fischer 1977. Zit. n. Kühlen

1991: 41.

⁶¹Zit. n. Kuhlen 1991: 42. Vgl. zudem Schäfer 2002: 219–220 sowie die umfassende Studie von Klappert 2006.

⁶²Dazu Kuhlen 1991: 40–51.

⁶³Prütting 1977: 9: „Das luxurierende Wachstum gallenförmig wuchernder Anmerkungen bei gleichzeitiger Erschöpfung des gallentragenden Organismus, d.h. bei gleichzeitiger Erschöpfung des epischen Handlungsgerüsts.“ Die Wirkung von nicht-narrativen Zusätzen, Digressionen und Anmerkungen auf den Handlungsverlauf gleicht somit einer Art parasitärer Schwächung und Auszehrung des Organismus.

⁶⁴Schmidt 1970: 1087f.

⁶⁵Prütting 1977: 10.

⁶⁶Die Abbildung korrespondiert inhaltlich mit dem zweiten Kapitel „In Gesellschaft von Bäumen“ des Romans, worin die Verwandlung von Menschen in Bäume geschildert wird. Dazu und zur paratextuellen Gestaltung von *Zettels Traum* siehe Jürgensen 2007: 159.

Bibliographie

Begemann, Christian. „Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik.“ *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Ed. Heinrich Detering. Stuttgart: Metzler, 2002 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände 24): 33–61.

Bergengruen, Maximilian. *Schöne Seelen, groteske Körper. Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie*. Hamburg: Meiner, 2003 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 26).

Bergengruen, Maximilian. „Missgeburten. Vivisektionen des Humors in Jean Pauls Dr. Katzenbergers Badereise.“ *Anatomie. Sektionen einer medizinischen Wissenschaft im 18. Jahrhundert*. Ed. Jürgen Helm and Karin Stukenbrock. Wiesbaden: Steiner, 2003: 271–291.

Birus, Hendrik. *Vergleichung. Goethes Einführung in die Schreibweise Jean Pauls*. Stuttgart: Metzler, 1986 (Germanistische Abhandlungen 59).

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.

Elias, Norbert. *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 vols. Bern/München: Franke, 1969.

Enzensberger, Ulrich. *Parasiten. Ein Sachbuch*. Frankfurt: Eichborn, 2001.

Foucault, Michel. *Die Ordnung der Dinge* [1966]. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.

Foucault, Michel. „Das unendliche Sprechen“ [1963]. M. Foucault: *Schriften zur Literatur*. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1974: 90–103.

Gottsched, Johann Christoph. *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. Leipzig: Breitkopf, 1751.

- Groys, Boris. „Der Text als Monster.“ *Die Erfindung Russlands*. München: Hanser, 1995.
- Hagner, Michael. „Vom Naturalienkabinett zur Embryologie. Wandlungen des Monströsen und die Ordnung des Lebens.“ *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monstrositäten*. Ed. Michael Hagner. Göttingen: Wallstein, 1995: 73–107.
- Hassl, Andreas. „Der klassische Parasit: Vom würdigen Gesellschafter der Götter zum servilen Hofnarren.“ *Wiener klinische Wochenschrift* 117 (2007): 2–5 (Suppl.)
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. G.W.F. Hegel: *Werke in zwanzig Bänden*. Ed. Eva Moldenhauer and Karl Markus Michel. Frankfurt: Suhrkamp, 1970: Vol. 13.
- Held, Gerd. „Menstruum universalis oder das flüchtige Salz des Komischen. Zur Auflösung der Form bei Jean Paul.“ *Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik. Festschrift für Ralph-Rainer Wuthenow*. Ed. Carolina Romahn and Gerold Schipper-Hönicke. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999: 35–47.
- Helmreich, Christian. „Einschiebessen in meinen biographischen petits soupers‘. Jean Pauls Exkurse und ihre handschriftlichen Vorformen.“ *Schrift- und Schreibspiele. Jean Pauls Arbeit am Text*. Ed. Geneviève Espagne and Christian Helmreich. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002: 99–122.
- Hilgers, Klaudia. *Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes*. München: Fink, 2002.
- Horn, Anette. „Jean Paul: Poetik des ‚Zettelkasten‘. Assoziationspsychologie und die Ästhetik eines phantastischen Realismus.“ *Acta Germanica: German Studies in Africa* 28 (2000): 75–86.
- Japp, Uwe. „Die narrative Instanz des Humoristen in Dr. Katzenbergers Badereise.“ *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 35/36 (2001): 293–304.
- Jean Paul. *Sämtliche Werke*. Ed. Norbert Miller. München: Hanser, 41987.
- Jürgensen, Christoph. »Der Rahmen arbeitet«. *Paratextuelle Strategien der Lektürelenkung im Werk Arno Schmidts*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007 (Palaestra 328).
- Kant, Immanuel. *Werke in zehn Bänden*. Ed. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden: Insel, 1957.
- Kilcher, Andreas B. *Mathesis und poesis: Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000*. München: Fink, 2003.

- Klappert, Annina. *Die Perspektiven von Link und Lücke: Sichtweisen auf Jean Pauls Texte und Hypertexte*. Bielefeld: Aisthesis, 2006.
- Koschorke, Albrecht. *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 1999.
- Kuhlen, Rainer. *Hypertext. Ein nicht-lineares Medium zwischen Buch und Wissensbank*. Berlin: Springer, 1991.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. G. Lessing: *Werke in drei Bänden*. Ed. München: Winkler, 1969. Vol. 2: 267–698.
- Lutz, Cosima. *Aufess-Systeme. Jean Pauls Poetik des Verzehrs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007 (Epistemata Literaturwissenschaft 628).
- Menninghaus, Winfried. Ekel: *Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
- Morel, Andreas. *Der gedeckte Tisch. Zur Geschichte der Tafelkultur*. Zürich: Punktum, 2001.
- Müller, Götz. *Jean Pauls Exzerpte*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.
- Neumann, Peter Horst. „Die Werkchen als Werk. Zur Form- und Wirkungsgeschichte des Katzenberger-Korpus von Jean Paul.“ *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 10 (1975): 151–186.
- Poser, Michael von. *Der abschweifende Erzähler. Rhetorische Tradition und deutscher Roman im achtzehnten Jahrhundert*. Bad Homburg: Gehlen, 1969 (Re-publica Literaria 5).
- Prütting, Lenz. „Gallenbildung als literarisches Strukturprinzip in ZT.“ *Bargfelder Bote* 24/25 (1977): 3–10.
- Rasch, William. „Injecting Noise into the System: Hermeneutics and the Necessity of Misunderstanding.“ *Substance. A review of theory and literary criticism* 67 (1992): 61–76.
- Schäfer, Armin. „Jean Pauls monströses Schreiben.“ *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 37 (2002): 216–234.
- Schmidt, Arno. *Zettels Traum*. Frankfurt: Fischer, 1970.
- Serres, Michel. *Der Parasit* [1980]. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.
- Serres, Michel. *Die Nordwest-Passage* [1980]. Berlin: Merve, 1994 (Hermes 5).
- Setzwein, Bernhard. „Der Chinese in Rom‘: Jean Paul Friedrich Richters Reise nach Weimar.“ *Käuze, Ketzer, Komödianten*. München: Ludwig, 1990: 21–44.
- Sloterdijk, Peter. *Kritik der zynischen Vernunft*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.

- Sprengel, Peter, Ed. *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland*. München: Beck, 1980.
- Sterne, Laurence. *Leben und Meinungen des Tristram Shandy* [1760–1767]. Zürich: Manesse, 1999.
- Wirth, Uwe. „Original und Kopie im Spannungsfeld von Iteration und Aufpfropfung.“ *Originalkopie. Praktiken des Sekundären*. Ed. Gisela Fehrmann et al. Köln: DuMont, 2004 (Mediologie 11): 18–33.
- Wölfel, Kurt. „Antiklassizismus und Empfindsamkeit. Jean Paul und die Weimarer Kunstdoktrin.“ *Jean-Paul-Studien*. Frankfurt: Suhrkamp, 1989: 238–258.
- Young, Edward. *Gedanken über die Original-Werke* (1760). Heidelberg: Lambert Schneider, 1977 (Deutsche Neudrucke. Reihe: Goethezeit).
- Zürcher, Urs. *Monster oder Laune der Natur. Medizin und die Lehre von den Missbildungen 1780–1914*. Frankfurt/New York: Campus, 2004 (Campus Historische Studien 38).