

ELSBETH DANGEL-PELLOQUIN

STRÖMENDE UND STOCKENDE WASSERWERKE

Jean Pauls Tränenregungskunst

Im Abschnitt *Über die Rührung der Vorschule* mokiert sich Jean Paul über das Tränenvergießen in der Literatur: »Wir haben aus jenen weinerlichen Zeiten, wo jedes Herz eine Herzwassersucht haben sollte, ganze nasse Bände, worin wie vor schlechtem Wetter Phöbus in einem fort Wasser zieht« (I/5,478). Gemeint ist damit die empfindsame Epoche des späten 18. Jahrhunderts, das zurecht als das »weinerliche Saeculum« bezeichnet wurde.¹ Diese Ausführungen der *Vorschule* zeugen von einer gewandelten Anschauung über den ästhetischen Wert literarischer Tränen. Damit sind sie aber erkennbar als implizite Selbstkritik. Denn Jean Paul nennt zwar keine Titel oder Autorennamen für die tränennassen Bücher des vergangenen Jahrhunderts, doch hätte er sich selbst zuerst nennen müssen: kein anderer Autor hat die »Herzwassersucht« (I/2,931) so extrem betrieben wie Jean Paul selbst.

Vor allem der *Hesperus* ist in der deutschen Literatur an Tränenexzessen wohl unübertroffen. Nietzsches hartes Urteil über Jean Paul, der über seine Texte eine »widerliche Tränenbrühe« gieße, mag vor allem diesem Roman gelten.² Schon die zeitgenössischen Kritiker, die doch literarische Tränen gewohnt waren, bemängelten das Übermaß des Weinens im *Hesperus*; so spottete etwa Friedrich Schlegel über die »roten Augen« der Frauenfiguren,³ und ein Kritiker der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* monierte, es werde »doch fast gar zuviel in diesem Buche geweint«, wodurch eine »gewisse ermüdende

¹ Vgl. dazu den Band: *Das weinerliche Saeculum*. Colloquium der Arbeitsstelle 18. Jahrhundert. Gesamthochschule Wuppertal, Univ. Münster, Schloss Dyck vom 7.–9. Okt. 1981. Heidelberg 1983.

² Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, in: F.N., *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta. Bd.1, München 1966, S.919.

³ Friedrich Schlegel, *Athenäum-Fragmente*. Zit. nach: *Jean Paul im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Jean Pauls in Deutschland*, hrsg. von Peter Sprengel. München 1980, S.26. Dass dem zeitgenössischen Leser die Tränen bei Jean Paul nichts Ungewöhnliches waren, wie Walter Höllerer ausführt, wird durch die Kritiken widerlegt. Die Abundanz übertraf das Übliche. Vgl. Walter Höllerer, *Die Tränen Jean Pauls. Ein Beitrag zur Entfaltung der Dichtersprache aus dem Pathos der Empfindsamkeit*, in: W.H., *Zurufe, Widerspiele*. Berlin 1992, S.18–26, hier: S.18.

Einförmigkeit« entstehe.⁴ Aber diese reservierten Urteile scheinen gegenüber den emphatisch zustimmenden in der Minderzahl gewesen zu sein. Der Schriftsteller Ludwig Theobul Kosegarten schrieb – wohl stellvertretend für viele zeitgenössische Leser – überwältigt an Jean Paul:

Ich weiß nicht, wer Sie sind [...]. Ich weiss nur, dass Sie Mensch sind, dass unter allen Menschen des weiten Erdbodens Ihnen ich mich am nächsten fühle, dass ich Ihnen die edelsten Gefühle, die reinsten Schmerzen, Millionen der aller süssesten Thränen verdanke.⁵

Diese hyperbolische und enthusiastische Briefstelle an einen unbekanntem Autor entwirft eine sympathetisch verflüssigte Erzähler-Leser-Kommunikation: Millionen Lesertränen antworten auf Millionen geschriebener Tränen; Tränen ergießen sich in Texte, werden zu papiernen Tränen und erzeugen wiederum neue Tränen, die dann wieder auf das Papier tropfen und in die Schrift fließen. Dieser Tränenkreislauf bildet im gegenseitigen Austausch ein sich selbst erhaltendes ›Wasserwerk‹ (I/2,930) des Strömens und Fließens, eine Art Perpetuum mobile der »Tränenenerregungskunst«.⁶

Die Distanzierung von dieser Tränenschrift der frühen Romane erfolgt dann in den mit der *Vorschule* fast zeitgleichen *Flegeljahren*. Dort nimmt ›Jean Paul‹ den Wunsch des Haslauer Stadtrats, sein Roman solle ein wenig »verweint« werden, zum Anlass, das ästhetische Verbot der Tränen aufzuzeigen. Die einst so hoch im Kurs stehende Rührung werde – wie er nicht ohne Bedauern bemerkt – in den gegenwärtigen Zeiten nicht verstatet, die »Tränenkrüge« seien zerschlagen, die »weinenden Marienbilder« umgeworfen, und die »Wasserwerke« am Austrocknen, denn »wie in Schmelz-Hütten ist in die Seelenschmelz-Hütten, in die Romane, einen Tropfen Wasser zu bringen streng verboten« (I/2,930).

⁴ Friedrich Jacobs in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, 26.11.1795, Nr.317. Zit. nach Sprengel [Anm.3], S.7. Vgl. auch Alain Montandon, *La stratégie lacrymale de Jean Paul*, in: *Das weinende Saeculum* [Anm.1], S.107–114, hier: S.107.

⁵ Kosegartens Brief vom 1.6.1797 bezog sich nicht auf den *Hesperus* allein, sondern auf das gesamte Frühwerk Jean Pauls, in: *Wahrheit aus Jean Paul's Leben*, hrsg. von Ernst Förster und Christian Otto. Fünftes Heftlein. Breslau 1830, S.217f. Vgl. Montandon [Anm.4], S.107.

⁶ Der Begriff stammt von Wilfried Barner, *Zu viel Thränen – nur Keime von Thränen. Über »Miß Sara Sampson« und »Emilia Galotti« beim zeitgenössischen Publikum*, in: *Das weinende Saeculum* [Anm.1], S.89–105, hier: S.91. Er gilt in Anlehnung an Lessings Bemerkung in einem Brief an Mendelssohn über das »wahre Kunststück [...] Thränen zu erregen«. Zugleich ist der Begriff eine Analogiebildung zur »Gemüths-erregungskunst«, die nach Novalis die Poesie definiert. Die Tränenenerregungskunst des *Hesperus* ist offensichtlich poetisches Programm: Sie trifft nicht nur die fiktionalen Figuren, sondern gilt auch dem Leser in wiederholten Anreden, z.B.: »O du Mensch mit Augen voll Thränen« (I/1,496).

Strömende und stockende »Wasserwerke«, Tränenexzess und Tränenverbot, diesen beiden Formen der Jean Paulschen Tränenschrift möchte ich mich im Folgenden zuwenden. Ich möchte ihren Lauf und ihr Versiegen an den beiden intensivsten, aber ganz konträren Tränenbüchern Jean Pauls, dem *Hesperus* und den *Flegeljahren*, verfolgen und sie zugleich vor dem Hintergrund der lacrimalen Theoriebildung und der ihnen inhärenten Körperkonzepte betrachten. Besonders beschäftigt mich die Frage, was die Tränenexzesse in den frühen Romanen motiviert und was sie zum Erliegen bringt.

I. *Hesperus*

Wenn man im *Hesperus* die Tränen und ihr semantisches Wortfeld – Wasser, Tropfen, Rührung, feuchte, nasse, schwimmende, strömende Augen, erweichen, rinnen, schmelzen, schluchzen, zerfließen, etc. – zusammenzählt, so hat der Roman, statistisch gesehen, keine trockene Seite, ja manche Seiten werden förmlich überschwemmt. Wie im Märchen vom *Tränenkrüglein*, in dem das unablässige Weinen der Mutter das zugestandene Tränenmaß überschreitet und damit die Ruhe des verstorbenen Kindes im Jenseits bedroht,⁷ so kennt auch der Roman keinerlei maßvolle Ökonomie im Weinen. Alle positiv gezeichneten Romanfiguren weinen viel, ein geschlechtsdifferentes Weinen gibt es nicht, das männliche Personal ist eher noch hemmungsloser im Umgang mit dem Augewasser. Die Ausdrucksformen der farblosen Flüssigkeit sind sehr nuanciert, sie reichen von »helle[n] Tränenströme[n]« (I/1,1080) bis zu einem einzigen »dunkle[n] Tränentropfen« (I/1,678) oder der einen »ewigen Träne« (I/1,851).⁸ Angesichts der unendlichen Tränenflut, die Held und Heldin zu bewältigen haben, ist es nicht verwunderlich, wenn Klotilde auf Viktors mitleidige Bemerkung: »Ihre Tränen tun Ihnen zu wehe«, antwortet: »Schon lange nicht mehr – nur in frühern Jahren brannten mir davon die Augenhöhlen, und der Kopf wurde betäubt.« (I/1,1083) Eine durch ständige Beanspruchung entstandene Art Hornhaut um die Augen ist der einzige Schutz gegen die tränentreibenden Unbilden der Welt.

Tränen sind – im wörtlichen Sinn – Ausdruck. In ihnen drückt eine Erregung, ein Gefühl nach außen. In seiner 1941 erschienenen Studie *Lachen und Weinen* versteht der Anthropologe Helmut Plessner Tränen als unmittelbare und unwillkürliche Ausdrucksgebärden, mit einer – aufgrund der Heteroge-

⁷ Ludwig Bechstein, *Deutsches Märchenbuch*. Frankfurt a.M. 1988, S.172f.

⁸ Weitere Beispiele sind etwa die »zwei großen unbeweglichen Tränen auf dem Augenrand« (I/1,1234), »eine einzige Träne« (I/1,1158), die »heißen Tränengüsse« (I/1,958), und unzählige weitere Stellen.

neität der Weinanlässe – uneindeutigen Semantik, aber dennoch eindeutigen Mimik und Körperhaltung, die aus der Erschütterung des Weinens hervorgeht. Die Tränen sind einem Kontrollverlust geschuldet, sie sind ein »Akt-des-sich-besiegt-Gebens«,⁹ eine Kapitulation des Ichs vor einer Situation, die unbeantwortbar, aber doch zugleich unausweichlich ist, weil sie eine bindende Kraft hat. In dieser Pattsituation verselbständigt sich der Körper, er entzieht sich dem beherrschenden Zugriff der Person und antwortet an ihrer Stelle.¹⁰ Der Mensch »läßt sich fallen – ins Weinen.«¹¹ Die Körperoberfläche wird zum Schauplatz innerer Regungen.

Die Figuren des *Hesperus* erfahren ihre Tränen als einen solchen »Akt-des-sich-besiegt-Gebens«, bei dem der Körper für sie die Antwort übernimmt. Tränen fließen im Roman aus Erschütterungen über unglückliche und glückliche Liebe, über Abwendung und Zuwendung in der Freundschaft, aber vor allem über die *conditio humana* generell, die Allgegenwart des Todes und die Fragwürdigkeit einer Fortdauer der Existenz. Die Figuren werden überwältigt und laufen – im doppelten Sinn – über: »Er konnte nicht mehr reden; die erstickten Tränen stürmten flutend auf sein Herz hinan und sammelten sich schmerzlich unter dem Augapfel« (I/1,779f.); »Tränenströme brachen gewaltsam aus ihren Augen« (I/1,1083); »Klotilde [...] kämpfte gegen ihre Augen ...«, aber bald »quollen ihre großen, so oft am Himmel hängenden Augen voll« (I/1,855).

Diese Preisgabe an den Körper im Akt des Weinens macht die Tränenschrift zu einem Dokument körperlicher Vorgänge. Es fällt auf, dass Jean Pauls Tränenkunst an den Grenzen verschiedener Körperkonzepte operiert, die im späten 18. Jahrhundert miteinander konkurrieren. Es sind dies, kurz angedeutet, der humorale Gefäßleib gegen den kybernetisch verschlossenen Körper, die cartesianische Leib-Seele-Trennung gegen den »ganzen Menschen«. Über diese kontroversen Körperkonzepte hinaus schließt die Tränensemantik des *Hesperus* an weitere Positionen der zeitgenössischen und überlieferten Theoriebildung an. Sie entfaltet ein wirksames Konkurrenzkonzept zur Physiognomik Lavaters und nimmt Elemente der mittelalterlichen Tradi-

⁹ Helmuth Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern 1950, S.68–73 und S.157, vgl. auch S.177: Das Weinen bedinge einen »Akt der inneren Preisgabe«. Zu Plessner vgl. auch Christiane Voss, *Das Leib-Seele-Verhältnis beim Lachen und Weinen: Philosophische Anthropologie aus ästhetischer Sicht*, in: *Tränen*, hrsg. von Beate Söntgen und Geraldine Spiekermann. Paderborn 2008, S.171–184.

¹⁰ Plessner [Anm.9], S.150 und S.43: »Hier dagegen, bei Lachen und Weinen, verliert die menschliche Person ihre Beherrschung, aber sie bleibt Person, indem der Körper gewissermaßen für sie die Antwort übernimmt.«

¹¹ Ebd., S.40.

tion der *Tränengabe* (*donum* oder *gratia lacrymarum*) auf. Schließlich aber gelten alle Tränen des Romans einem gewaltigen *memento mori*, über das sie sich nicht beruhigen können.

1. Der humorale Gefäßleib

Die Tränenschrift des *Hesperus* lehnt sich in ihrer Bildlichkeit an vormoderne Körpermodelle an, die zwar bereits obsolet waren, aber immer noch ein starkes Fortleben hatten. Sie basieren auf der seit der Antike überlieferten Tradition der humoralpathologischen Viersäftelehre, nach welcher der menschliche Körper wie ein hydraulisches Säftesystem funktioniert.¹² Im inneren Säftehaushalt wurden die Körperflüssigkeiten als miteinander verwandt und interkonvertibel gedacht, und der Körper als ein nach außen hin offenes, poröses System vorgestellt. Die wechselseitige Substitution der Körpersäfte untereinander und die Vermeidung des Überdrucks im Innern durch den Abfluss einer Flüssigkeit nach außen sind die regulativen Mechanismen des humoralen Gefäßleibes. Tränen waren in diesem Gedankengebäude eine Körperflüssigkeit und -ausscheidung unter anderen, verwandt mit und verwandelbar in Blut, Samenflüssigkeit und Urin.¹³

Zur Erklärung der Tränenproduktion verwendet die humorale Tradition anschauliche Bilder, die das Körperinnere mit allerlei, die inneren Organe repräsentierenden Gerätschaften ausstatten.¹⁴ So liefert etwa Hildegard von Bingen eine Tränentheorie auf der Basis humoralpathologischer Körperbilder und einem kardiozentrischen Modell, die das Herz als das Zentrum des Wollens und Empfindens versteht, in dem es zu einer Entmischung der Säfte kommt, weil durch die tiefen Seufzer der wässrige Teil des Blutes ausgezogen und durch bitteren Rauch und Dampf in die Augen geleitet wird.¹⁵ Tränen sind demnach eine andere Aggregatsform des Blutes. Andere frühneuzeitliche Vorstellungen der Tränenproduktion, die sich besonders in der Emblema-

¹² Vgl. zum Folgenden: Irmgard Müller, *Dakryologia: Physiologie und Pathologie der Tränen aus medizinhistorischer Sicht*, in: Söntgen/Spiekermann [Anm.9], S.75–92, Albrecht Koschorke, *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*. München 1999, S.87ff., und Ralf Simon, *Der ganze Mensch. Medizingeschichtliche Modelle und ihre literarische Umsetzung in der deutschen Literatur um 1800*, in: *Primary Care* 24 (2005; 5), S.550–555.

¹³ Zedler, *Universal-Lexicon* bemerkt, dass »die Thränen am Geruche und Geschmacke dem Urin vollkommen gleich« seien und dass »man folglich durch die Augen gepinckelt hat« (Bd.43, Sp.1754), zitiert nach Koschorke [Anm.12], S.93.

¹⁴ Müller [Anm.12], S.83: z.B. »Pfanne des Magens«, »Hirnschale« etc., Bilder des Haushaltens, wie sie Jean Paul ebenfalls immer wieder auf innere Vorgänge bezieht.

¹⁵ Müller [Anm.12], S.77f.

tik des 16. Jahrhunderts niedergeschlagen haben, gehen von einem nach den Gesetzen der Flüssigkeitsmechanik gedachten Destillationverfahren aus, nach dem – durch ein inneres Feuer der Leidenschaft – im Destillierofen Dämpfe aufsteigen, sich zur Flüssigkeit kondensieren und als Tränen wieder abfließen.¹⁶

Diese humoralpathologischen Vorgänge der Tränenbildung übernimmt Jean Paul in seine Bildersprache. Sie ist ebenfalls einem kardiozentrischen Modell verpflichtet: Das Herz, Sitz der Lebenskraft und der Gefühle, ist das Organ und der Ort des Geschehens, der vom Blut, aber auch von den Tränen umspült wird. Ein innerer Gefühlshaushalt quantifiziert die erträgliche Menge der durch Rührung hergestellten Flüssigkeit, das Übermaß führt buchstäblich zur »Herzwassersucht« (I/5,478) und muss sich in den Tränen ein Ventil schaffen und abfließen: »Wes das Herz voll ist, des gehet das Auge über«, so ließe sich in Abwandlung des biblischen Topos die Tränenrhetorik Jean Pauls in der Tradition humoralpathologischer Säfteeregulierung beschreiben.¹⁷ Die gemeinsame Quelle von Blut und Tränen führt wiederholt zur metaphorischen Engführung der konvertiblen Köpersäfte, die den Bildern eine gesteigerte Dramatik verleiht: Klotilde lehnt »bleich und müde« an der Wand, von der »Tränenverblutung« erschläft (I/1,1156), Viktor reißt alle seine Wunden auf und lässt sie »frei hinbluten in Tränen« (I/1,780).

Die physiologische Tränenmetaphorik illustriert besonders den Abend, an dem das liebende Paar sich gegenseitig erklärt. Viktor und Klotilde hören gemeinsam ein Mundharmonikakonzert, bei dem beide die Fassung verlieren. Viktor zwingt zwar sein »fieberhaftes Herz, an dem ohnehin heute alle Wunden aufgingen, sich gegen die Töne zusammenzuziehen«, aber vergebens: »Alle seine gefangenen Tränen wurden um sein Herz versammelt, und sein ganzes Innere schwamm, aus dem Boden gehoben, sanft in ihnen« (I/1,948). Als er Klotildes Tränen und ihre Ergriffenheit wahrnimmt, »quollen alle mit alten Tränen vollgegossenen Tiefen seiner Seele auf und hoben aus den Wurzeln sein schwimmendes Herz« (I/1,957). An einer späteren Stelle heben Tränen das »steigende Herz aus seinen Wurzeln« (I/1,1084), das »ganze Herz

¹⁶ Müller [Anm.12], S.82ff.

¹⁷ »Ex abundantia cordis os loquitur.« In der Lutherübersetzung: »Wes das Herz voll ist, des gehet der Mund über« (Mt 12,34 und Lk 6,45). Vgl. dazu Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*. Tübingen 1992, S.195ff., die dieses Bild in der Herzenssprache des Pietismus weiterverfolgt.

rinnt und quillt und drückt zuckend die innersten Fasern zusammen, um zu einem Tränenstrom zu werden« (I/1,1182).¹⁸

2. Das cartesianische Modell

Mit der bildlichen Durchlässigkeit des Körpers auf das geistig-seelische Innere hin überwinden die Tränen im Medium der Sprache ein anderes Körperkonzept, das den älteren humoralpathologischen Vorstellungen widerspricht: Es handelt sich um das cartesianische Modell des Menschen mit seiner Zwei-substanzenlehre, das zwischen einem seelenlosen, rein materiellen Körper (*res extensa*) und einer körperlosen geistig-seelischen Substanz (*res cogitans*) unterscheidet, und die beiden Substanzen, die ausgedehnte des Körpers und die denkende des geistig-seelischen Prinzips, strikt voneinander trennt.¹⁹ Die in der Anthropologie des achtzehnten Jahrhunderts so intensiv verhandelte Frage nach dem *commercium mentis et corporis*, wodurch sich erst der ›ganze Mensch‹ in seiner leibseelischen Einheit erfassen lässt, ist in Jean Pauls frühen Romanen den Tränen anvertraut: Sie können ein Bindeglied der zwei Substanzen des cartesianischen Modells darstellen und damit als eine Brücke in dem bei Jean Paul immer wieder befragten *commercium* fungieren. Tränen als verflüssigte Materialisierung eines immateriellen Gefühls haben an beidem Teil: sie gehören zur körperhaften, ausgedehnten Substanz, wenn auch aus durchsichtigem und unbeständigem Material, und sie sind unmittelbarer Ausdruck des Geistig-Seelischen. Diese Dignität verleiht ihnen aber erst die Bildersprache, die das körperliche Substrat – in der Metaphorik des älteren humoralen Körpermodells – als Ausfluss des Herzens adelt, mithin eines körperlich-materiellen Organs, das gleichwohl als Zentrum eines immateriellen Inneren gilt.²⁰ Das paradoxe Unterfangen,²¹ die Einheit in der Trennung zu denken, erhält Sukkurs durch das kostbare Nass der kleinen Tränenperle, in der ein ganzes Gefühlsspektrum prismatisch aufleuchten kann. Wenn Viktor alle seine »Freudentränen auf die gute Hand« Klotildes weint,

¹⁸ Weitere Beispiele: Weil Viktor sich das Weinen zunächst nicht erlaubt, sucht »die in sein Inneres zurückgedrückte Wehmut einen Ausgang durch die Stimme«, die dann »heftig und abgebrochen« klingt (I/1,952). Klotildes Herz wird »zusammengedrückt« und sie muss »Tränen und Seufzer zerquetschen« (I/1,855f.).

¹⁹ Vgl. Simon [Anm.12], S.551f. Die Literatur zum *commercium*-Problem bei Jean Paul ist zahlreich. Hier nur zwei Studien: Götz Müller, *Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie*. Tübingen 1983; Maximilian Bergengruen, *Schöne Seelen, groteske Körper. Jean Pauls ästhetische Dynamisierung der Anthropologie*. Hamburg 2003.

²⁰ Vgl. zur Metaphorik des Herzens Geitner [Anm.17], S.168ff.

²¹ Simon ([Anm.12], S.552) spricht von einer »paradoxen Ausgangssituation«.

so gießt damit »das edelste Herz das für die Tugend wallende Blut« aus (I/1,958). Klotilde entfällt »die erste Träne, wie ein heißes Herz, auf Viktors Hand« (I/1,951). Die Tränen bezeugen den »ganzen Menschen« und stellen dem cartesianischen *cogito ergo sum* den anthropologischen Begründungsakt »Ich weine, also bin ich Mensch« entgegen.²²

3. Der verschlossene Körper

Schließlich sind die Tränen das einzig verbliebene Ventil in einer Konzeption des verschlossenen Körpers, wie er sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegen ältere Körperbilder durchgesetzt hat. Der Blutkreislauf als zirkuläres System, das den Körper in seinem Innern zur autonomen Selbstregulierung befähigt, und weder Abfuhr noch Säfteaustausch braucht, konzipiert den menschlichen Körper als »autoreferentielle Ganzheit«,²³ die nach außen und damit auch zu den anderen Menschen hin abgeschlossen ist. Jean Pauls nie endende Klage – besonders in den frühen Romanen –, dass die Menschen gegeneinander abgekapselt, in ihre Körper gesperrt und getrennt seien, findet in dieser neuen Körperökonomie ihre Entsprechung.

Die Tränen sind das Medium, das die zwischenmenschliche Isolation überwinden kann: sie öffnen den Weg zum anderen Menschen. Die Trauer über die Einsamkeit des Einzelnen findet ihren Ausdruck in den Tränenflüssen, die zugleich die Abhilfe von dem bedeuten, was sie beweinen: Als ein Fluidum des Übergangs zwischen innen und außen können sie die harten Körperschalen, das »Gefängnisgitter, aus Körper und Erde gemacht, zwischen Seel' und Seele gezogen« (I/2,452), für die Dauer des Weinens überwinden. Das eingeschlossene Innere kommuniziert direkt mit dem anderen im Medium der Flüssigkeit: »Tränen drangen jetzt aus dem geöffneten Mutterherzen in das fremde weiche über« (I/1,526); Viktor errahnt Klotildes Liebe aus ihren »fallenden Tränen«, die »wie ein heißer Strom sein zerstörtes Herz ergriffen und das wenige, was der heutige Abend daran noch fest gelassen, erweichten und auflösten in eine brennende Welle der Liebe« (I/1,943); »[d]ie zwei Seelen

²² Dies in Anlehnung an Wilfried Barner ([Anm.6], S.101), der diesen Satz für Lessing geltend macht. Ausdrücklich gehören im *Hesperus* die Tränen zur Grundausrüstung und zugleich zu den Zeichen des humanen Menschseins: »O Viktor, wie bist du so milde und so harmonisch, so veredelt und so erweicht, wie schön in der Freudenträne, wie groß in der Begeisterung!« (I/1,1231).

²³ Koschorke [Anm.12], S.65. Vgl. auch den dort zitierten Thomas Fuchs, *Die Mechanisierung des Herzens. Harvey und Descartes – Der vitale und der mechanische Aspekt des Kreislaufs*. Frankfurt a.M. 1992, S.72: »Nun erst tritt der Organismus der Außenwelt mit einem anatomischen Substrat seiner Autonomie und Eigendynamik entgegen.«

sanken verschlungen hin in eine einzige Träne« (I/1,1158).²⁴ Oft wird sogar die sanfte Variante des Weinens noch überboten durch gewaltsame, Blut und Tränen kombinierende Bilder, als müsse der Körper verletzt und aufgerissen werden, damit das Innere nach außen dringen und mit dem anderen Ich korrespondieren kann: »Das riß Blut aus Viktors Herzen und weggekehrte Tränen aus seinem Auge« (I/1,1014); »so mußte sein Herz zerreißen, und alle Tränen quollen über das tief hineingedrückte Schwert wie blutige Tropfen heraus« (I/1,1157).²⁵

4. Konkurrenz zu Lavaters Physiognomik

Als Zugangsmedium zum verschlossenen anderen Ich sind die Tränen allen anderen Kommunikationsmedien überlegen. Das durchsichtige und farblose Nass, Allheilmittel gegen die zwischenmenschliche Isolation, verbürgt in seiner Transparenz die Authentizität des Seelenausdrucks, während alle anderen Ausdrucksformen – Blicke, Gesten, und vor allem die Worte – dem Verdacht der Täuschung unterworfen sind. Damit übernehmen Tränen die Funktion, die bei Lavater in der Korrespondenz von innen und außen der Physiognomik zugeordnet war. Wenn Jean Paul auch – in Übereinstimmung mit Lichtenberg – den Lavaterischen Ausdrucksbegriff wiederholt kritisiert, so scheinen die Tränen in seinen frühen, noch stark an empfindsamen Mustern orientierten Romanen doch die unmittelbare Kommunikation einer natürlichen Körpersprache zu repräsentieren, in der Referenz und Referent in nicht arbiträrer Weise zusammenhängen.²⁶ Die Tränen versprechen, gerade weil sie einer Kapitulation des selbstmächtigen Ichs geschuldet sind, eine unverfälschte, nicht manipulativ beeinflussbare Verständigung jenseits der Sprache und jenseits der Blicke.²⁷ Insofern sind sie das überlegene Äquivalent des physiognomischen Ausdrucksverstehens.

Der Roman kennt keine falschen Tränen. Physiognomische Irrtümer, Täuschungen über ein reizendes Gesicht kommen wiederholt vor, Täuschungen

²⁴ Vgl. auch die folgende Textstelle: Viktor zeigt Flamin sein tränengefülltes Auge, »welches sagt: blicke immer durch bis zum Herzen hinunter, es ist nichts darin als lauter Liebe... [...] und zwischen den verbrüderten Seelen lagen bloß zwei sterbende Körper« (I/1,533).

²⁵ Diesen Gedanken formuliert auch Rita Wöbkemeier, *Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800*. Stuttgart 1990, S.215f. Die Engführung von Blut und Tränen lässt sich mit vielen Textstellen belegen, z.B.: »Nichts mehr, du Engel des Himmels! ich kann auch nicht«, sagte der verblutete Mensch und legte das gedrückte Haupt mit Tränenströmen auf Emanuels Schulter« (I/1,1134).

²⁶ Zum Lavaterischen Ausdrucksbegriff vgl. Geitner [Anm.17], S.249.

²⁷ Ebd., S.246.

durch Wort und Stimme ebenfalls.²⁸ Tränen dagegen täuschen nie. Sie sind, wie Roland Barthes im Hinblick auf *Werther* formuliert hat, die ›wahrste aller Botschaften‹.²⁹ Sie sind in den frühen Romanen noch ganz unberührt vom Phänomen der Verstellung, sie scheinen weder manipulierbar noch korrumpierbar. Die Frage Emanuels: »O Julius, [...] bist du heute gut gewesen?« erhält die Antwort, »Ich habe nichts getan, außer geweint« (I/1,889), und damit eine ausreichende und begründete Bejahung: Wer weint, ist gut. Als derart privilegiertes Kommunikationsmedium sind die Tränen die wichtigste Signatur der Liebe: Mehr als gesprochene Worte, Gesten und Handlungen wird das zerfließende Herz zum eigentlichen Übermittler der Liebe. Der Absolutheitsanspruch der Liebe erhält in der Maßlosigkeit des Weinens seine Beglaubigung.

5. Anschluss an die monastische *Tränengabe*

Tränen sind schließlich Zeichen der Auserwähltheit. Nur die ›hohen Menschen‹ (I/1,221) des Romans weinen, ein exklusiver Zirkel, der das Weinen als Feier zelebriert und dessen gegenseitiges Erkennungszeichen und Adelsprädikat das gerötete Auge ist. Mit ihrem maßlosen Weinen stellen sich Jean Pauls Figuren in die Tradition der monastisch-mystischen *Gabe der Tränen*, deren Ausübung von den frühchristlichen Eremiten bis Ignatius von Loyola reicht. In dieser heilsgeschichtlichen Tränenlehre sind die Tränen, dieses nach außen gespülte »Grundwasser der Seele«,³⁰ in doppelter Weise nobilitiert: sie sind sowohl Ausdruck der Zerknirschung und Reue als auch Zeichen der Gnadenerwählung. Die erbarmende göttliche Zuwendung überträgt sich direkt auf den Körper, der von heftigem Weinen erschüttert wird. Mittelalterliche Bußpraktiken, Meditationsübungen und Exerzitien berichten von übermäßigem Weinen, das die Betroffenen an den Rand ihrer physischen Existenz führte.³¹ Mit der Tradition der *Tränengabe* teilt Jean Pauls Tränensemantik die Kostbarkeit, ja Heiligkeit der Tränen, die in der Patristik als Zeichen

²⁸ Beispiele im Roman sind Viktors falsche »Lektüre« des Gesichts der Prinzessin Agnola (I/1,637), die Klotildes Stimme imitierende Rede Matthieus (I/1,1195), der das Liebespaar täuschende Nachtigallengesang von Matthieu (I/1,554f., 1085 und 1216).

²⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977, S.215: »le plus ›vrai‹ des messages, celui de mon corps, non celui de ma langue«.

³⁰ Vgl. zum Folgenden: Christoph Benke, *Die Gabe der Tränen. Zur Tradition und Theologie eines vergessenen Kapitels der Glaubensgeschichte*. Würzburg 2002, S.28.

³¹ So in den Berichten von Ignatius von Loyola, dessen Weinpraktiken einen Höhepunkt der *Tränengabe* darstellen. Vgl. dazu Benke [Anm.30], S.287f., und Tom Lutz, *Tränen vergießen. Über die Kunst zu weinen*. Bergisch Gladbach 1999, S.47.

der »verleiblichten Gnade«³² die göttliche Zuwendung an den geschüttelten Körpern sichtbar machten und die bei Jean Paul das Adelsdiplom des ›hohen Menschen‹ zu erkennen geben; sie teilt die rauschhaften Momente der Tränendroge, die als »Herzwassersucht« im wörtlichen Sinn alle Suchtfolgen der Erschlaffung und Erschöpfung zeigt; und sie teilt die paradoxe Stellung des Weinens zwischen Trauer und Freude, wie es auch den ›hohen Menschen‹ eigen ist, die das Leiden an der Welt mit dem »Blick über die Wolken« und mit der »Erhebung über die Erde« beantworten (I/1,221). Die »freudigstimrende Trauer«³³ des spätantiken Eremiten hat auch Jean Pauls weinende Protagonisten erfasst: Emanuel weint aus Dank an den Himmel »heilige Tropfen« (I/1,1130), Viktors Herz ist »voll Freudentränen über diesen heiligen Tag« (I/1,1040), die Tropfen in Klotildes »verweinte[m], aber zärtlichen Auge« sind »zu rein [...] für diese schmutzige Welt« (I/1,1084f.). Die Tränenregungskunst Jean Pauls stellt eine neuzeitliche Variante der mittelalterlichen *Tränengabe* dar.³⁴

6. *Memento mori* und Aussichten auf die Ewigkeit

Mit der *Tränengabe* teilt Jean Paul schließlich vor allem die Ausrichtung auf eine jenseitige Welt. Das Unbeantwortbare und zugleich Unausweichbare, von dem Plessner in seiner Tränentheorie spricht,³⁵ ist in letzter Konsequenz der Tod, der bei Jean Paul alle Lebensregungen und Beziehungen, sogar die Liebe selbst dominiert. Die Sterblichkeit des Menschen ist die tiefste Kränkung und der gewaltigste Grund für die Tränen, der das an sich unerklärliche furchtbare Leiden der Figuren erst verständlich macht. Im Unterschied zur Heilsgewissheit der mittelalterlichen *Tränengabe* ist im *Hesperus* aber ein verstandesgemäßer Zugang versperrt, und nur das Gefühl kann die ›zweite Welt‹ erahnen.³⁶ Gerade in den Tränen, diesem intensiven Ausdruck des

³² Benke [Anm.30], S.315.

³³ Ebd., S.29.

³⁴ Die Entsprechungen mit der Tradition und Terminologie der *Tränengabe* in Jean Pauls Werk sind zahlreich. Das betrifft einmal die Heiligung der Tränen, etwa Klotildes »heiliges Angesicht voll Rührung« (I/1,958), dann das Motiv des Übergangs (*transitus*) und die jüdisch-christliche Überlieferung vom »Tal der Tränen« (Benke [Anm.30], S.300–304), etwa in Viktors Einsicht: »ja der Mensch ist unglücklich, aber auf der Erde nur« (I/1,950). Die *Vorschule* spricht vom »heilige Taufwasser der Träne« (I/5,477) und nimmt damit die liturgische Metaphorik der *Tränengabe* auf (Benke [Anm.30], S.334ff.).

³⁵ Plessner [Anm.9].

³⁶ Im Anschluss an die berühmte Unterscheidung Jacobis, »durchaus ein Heide mit dem Verstande, mit dem ganzen Gemüthe ein Christ« (*Friedrich Heinrich Jacobi's auserlesener Briefwechsel*, hrsg. von Friedrich Roth. Bd.2. Leipzig 1827, Nachdruck: Bern 1970, S.478);

Gefühls, ist die Hoffnung auf eine Erlösung von irdischen Leiden aufbewahrt. Indem sie den Verlust der Existenz beweinen, leisten sie zugleich ein paradoxes Festhalten des Verlorenen.³⁷ Die unentwegte tränende Anrufung der ›zweiten Welt‹ verleiht dieser – zumindest für die Dauer des Tränenstroms – Präsenz und Wirklichkeit. Wie in der *Tränengabe* sind die rauschhaften Weinexzesse als Dokumentierung des Gefühls selbst schon die Abzeichen und Garanten der ›zweiten Welt‹, als ließe sich mit ihnen gewaltsam der Himmel ›erweinen‹ und die »Aussichten in die Ewigkeit« erzwingen.³⁸

Die Tränen im *Hesperus* sind Hyperzeichen, welche die Ganzheit des Menschen, den Weg aus der Isolation zur Liebe, die Auserwähltheit des hohen Menschen und das Präsenthalten der zweiten Welt gegen den Tod begleiten und bezeugen.

Alle diese Semantiken der Tränenregungskunst sollen noch einmal gebündelt werden am Beispiel der idyllischen Pfingsttage in Maienthal, die das Liebespaar endlich vereinen und die zugleich Höhepunkt der Tränenkunst des *Hesperus* sind. In dieser Liebesbegegnung – stilistisch mit biblischen Anklängen und im *genus grande* gehalten – finden die Körper über Tränen zueinander und die gesamte Natur weint sympathetisch mit: die Umarmung der Körper korrespondiert mit der von Himmel und Erde, die Liebesbegegnung wird zu einem kosmischen Verströmen und Verflüssigen,³⁹ als könne das Trauma der verschlossenen Körper durch die Verflüssigung rückgängig gemacht und die Sterblichkeit in der Vereinigung von erster und zweiter Welt aufgehoben werden.

– Siehe da wurde die warme Wolke in den Garten gleichsam wie ein ganzer Paradiesesfluß niedergeschüttet, und auf den Strömen flossen spielende Engel herab... und als die Wonne nicht mehr weinen und die Liebe nicht mehr stammeln konnte,

»Und so gestehen wir denn ohne Scheu, dass unsere Philosophie von dem Gefühle [...] ausgeht; daß sie seine Autorität für eine allerhöchste erkennt, und sich, als Lehre von dem Uebersinnlichen, auf diese Autorität allein gründet.« (Friedrich Heinrich Jacobi, *Werke*, hrsg. von Friedrich Köppen und Friedrich Roth. Bd.2. Leipzig 1815. Nachdruck: Darmstadt 1968, S.61). Zu Jean Pauls Jacobi-Rezeption vgl. Bergengruen [Anm.19], S.112ff.

³⁷ Diesen Gedanken hat Cioran formuliert: »Nur sie [die Tränen] bleiben übrig, um für das Gleichgewicht des Universums und die Existenz Gottes, wenn auch nur wenig, zu sorgen. Wenn einmal die Tränen ausgeweint sind, wird auch die Sehnsucht nach Gott enden.« (Emile Michel Cioran, *Von Tränen und Heiligen*. Frankfurt 1988, S.46, zit. bei Benke [Anm.30], S.416).

³⁸ Im Anklang an Johann Caspar Lavater, *Aussichten in die Ewigkeit, in Briefen an Herrn Joh. George Zimmermann*. Zürich 1773. Ewigkeitsstellen im Kontext der Tränen kennt der *Hesperus* wiederholt: »als in diesen Trauerwochen das Schöpfrad der Zeit zwei neue Tränenkrüge im Herzen der Menschen einschöpfte und in die Ewigkeit hinausgoß« (I/1,1175).

³⁹ Barthes [Anm.29], S.213: »Le corps amoureux, qui est un corps baigné, en expansion liquide«.

und als die Vögel jauchzeten und die Nachtigall durch den Regen schmetterte, und als der Himmel freudig-weinend mit Wolkenarmen an die Erde fiel: ja, dann zitterten zwei begeisterte Seelen zusammen und ruheten ohne Atem aneinander mit den zuckenden Lippen und Wangen an Wangen gepresst im glühenden zitternden Schauer – dann quollen endlich, wie Lebensblut aus dem geschwollenen Herzen, große Wonntänen aus den liebenden Augen in die geliebten über. (I/1,1058f.).

Die Millionen Tränen der Leserschaft – wie etwa des eingangs zitierten Kosegartens – könnten der Anstrengung gegolten haben, mit der dieser Roman die irdische Vereinzelung überwinden und sich der jenseitigen Welt in den Tränen versichern wollte.

Doch der *Hesperus* ist in Sachen Rührung ein Spätling. Vielleicht verdankte er seinen Publikumserfolg auch dem Umstand, dass er ein beliebtes und erwartetes, aber schon überholtes Thema noch einmal zu einem alles Bisherige überbietenden Paroxysmus führte. Kant und in seinem Gefolge Schiller hatten bereits zu Beginn der neunziger Jahre die tränende Rührung als eine an die Sinne gebundene Erregung verworfen, die – so Schiller – nur eine »wollüstige Erleichterung der Gefäße« sei, die alle »Symptome der Berauschung« aufweise, aber den Geist leer ausgehen lasse und die »edlere Kraft im Menschen« ganz und gar nicht stärke.⁴⁰

Alle folgenden Romane Jean Pauls, *Siebenkäs*, *Titan*, *Quintus Fixlein*, gehen behutsamer mit dem Tränenwasser um, und lassen die Augen nach Maßgabe einer ökonomischen Ästhetik tropfen. Aber erst die *Flegeljahre* stellen die Tränen humoristisch zur Disposition. Damit haben sie freilich eine neue Dimension gewonnen, die sie aus heutiger Sicht um so reizvoller macht.

⁴⁰ Friedrich Schiller, *Über das Pathetische*: »Ein bis ins Tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach, kurz alle Symptome der Berauschung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, daß die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird. Alle diese Rührungen, sage ich, sind durch einen edeln und männlichen Geschmack von der Kunst ausgeschlossen, weil sie bloß allein dem Sinne gefallen, mit dem die Kunst nichts zu verkehren hat.« (Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. Bd.5, München 1984, S.516). Kant formuliert sein Verdikt gegen die Rührung in ästhetischen Belangen in der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, §13: »Rührung, eine Empfindung, wo Annehmlichkeiten nur mittelst augenblicklicher Hemmung und darauf erfolgter stärkerer Ergießung der Lebenskraft gewirkt wird, gehört gar nicht zur Schönheit.« (Immanuel Kant, *Werke in sechs Bänden*, hrsg. von Wilhelm Weischedel. Bd.V, Darmstadt 1983, S.306).

II. *Flegeljahre*

Die *Flegeljahre* gehören zum Typus des mittleren Romans der deutschen Schule, der – gemäß der *Vorschule* – »das bürgerliche oder Prose-Leben am reichsten spielen« lässt (I/5,256). Dennoch kann diese Zugehörigkeit nicht der ausreichende Grund für die humoristische Brechung der Tränen sein, denn im früheren Roman dieses Genres, im *Siebenkäs*, gehören die Tränen noch ganz zum – allerdings zurückgenommenen – empfindsamen Ritual. Die Abkehr von dieser Form in den *Flegeljahren* mag der größeren Distanz des Erzählers geschuldet sein, der hier nicht mehr »selber auf dem Lebens-Wege des Helden« (I/5,254) steht, der ihm auch nicht die eigene Selbstreflexivität leiht, sondern stattdessen die gesamte erzählte Welt selbstreflexiv bricht. Das erzählerische Universum der *Flegeljahre* erscheint im Modus der Selbstreflexion, der Zitierung und Parodierung der eigenen früheren Positionen.⁴¹

Das markiert bereits der Auftakt des Romans. Die *Flegeljahre* schreiben sich vom Tod her. Der gesamte Romanplot wird erst durch einen Tod angestoßen, genauer durch das Testament des soeben verstorbenen Van der Kabel in der Kleinstadt Haslau.⁴² Was aber in den früheren Romanen als das traurige, ja erschütternde Ereignis schlechthin gilt, gibt hier Anlass zur Heiterkeit, zumindest für die Lesenden, weniger für die Erben des Verstorbenen, die sieben »weitläufigen Anverwandten« (I/2,581).⁴³ Schon die Überschrift des ersten Kapitels »das Weinhaus« (ebd.) ist mehrdeutig und assoziiert eher die feucht-fröhliche Trinkrunde der »lachenden Erben«, bei der, wie es später heißt, »der Korkzieher der Tränen darf eingeschraubt und angezogen werden« (I/2,930).

Die Testamentseröffnung beginnt mit einer rhetorischen Pointe, welche die Erwartung der Erben anspannt, hinhält und dann – entsprechend der Kantschen Definition der Komik – buchstäblich in Nichts fallen lässt:⁴⁴

⁴¹ Diese Selbstbezüglichkeit des Romans ist in der Forschung wiederholt untersucht worden, so besonders bei Ralf Berhorst, *Anamorphosen der Zeit. Jean Pauls Romanästhetik und Geschichtsphilosophie*. Tübingen 2002, S.375ff. Berhorst stellt fest, dass Jean Paul »erkennbar integrale Bestandteile seiner früheren Romanverläufe zitierend aufgreift und ironisch bricht« (S.379).

⁴² Vgl. Eduard Berend, *Einleitung zu den Flegeljahren* (SW I/10,XLI). Es ist der »perspektivische, alles ordnende Punkt«.

⁴³ Für die *Flegeljahre* folgen die Seitenangaben in Klammern dem Band I/2 in der 4. Auflage der von Norbert Miller und Wilhelm Schmidt-Biggemann hrsg. Werke Jean Pauls, die mit früheren Auflagen nicht seitenidentisch ist.

⁴⁴ »Das Lachen ist ein Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erwartung in nichts«. Kant [Anm.40], §54, S.437.

Demzufolge vermach' ich denn dem Herrn Kirchenrat *Glanz*, dem Herrn Hoffiskal *Knoll*, dem Herrn Hofagent Peter *Neupeter*, dem Herrn Polizei-Inspektor *Harprecht*, dem Herrn Frühprediger *Flachs* und dem Herrn Hofbuchhändler *Paßvogel* und Herrn *Flitten* vor der Hand nichts (I/2,583).

Die Erben erfahren somit, dass sie keine sind. Bis auf eine kleine Ausnahme: In der dritten Testamentsklausel bestimmt Van der Kabel dann denjenigen der sieben »genannten Herren Anverwandten« zum Erben seines Hauses,

welcher in einer halben Stunde (von der Vorlesung der Klausel an gerechnet) früher als die übrigen sechs Nebenbuhler eine oder ein Paar Tränen über mich, seinen dahingegangenen Onkel vergießen kann vor einem löblichen Magistrate, der es protokolliert (I/2,584).

Diese Romaneröffnung ist gewiss die bizarrste der deutschen Literatur. Das konstatiert selbstbewusst auch der Erzähler, der den Superlativ durch die scheinbar bescheidene Litotes noch betont:

– Daß es, solange die Erde geht und steht, je auf ihr einen betrübtern und krausern Kongreß gegeben als diesen von sieben gleichsam zum Weinen vereinigten trocknen Provinzen, kann wohl ohne Parteilichkeit nicht angenommen werden. (Ebd.)

Die sprichwörtlich lachenden Erben sollen also zu weinenden werden: mit diesem Vorgang liefert Jean Pauls Tränenerregungskunst ihr humoristisches Meisterstückchen, das all die Tränenfluten früherer Romane nun in die strengste Ökonomie zurückbannt und die Produktion von »einer oder ein Paar Tränen« (und zwar mit großem P) gleichsam mit der Lupe verfolgt. Die lacrimale Minimalerzeugung gilt angeblich der Trauer um den Onkel. Aber schon das Wort »Nebenbuhler« deutet an, dass es sich bei dieser Demonstration der Trauer um eine kompetitive Angelegenheit handelt: Tränen, der Ausdruck des Kontrollverlustes, sollen der restlosen Kontrolle unterworfen werden, die Kapitulation des selbstmächtigen Ichs soll durch manipulative Selbstbeherrschung produziert werden und die zweckfreien Tropfen sollen einem auf Berechnung basierenden Zweck dienen. Das Skandalon der Szene ist diese Kombination von Tränen mit einem berechnenden Kalkül und einem merkantilen Zweck. Die eine geforderte Träne ist nur im wörtlichen Sinn kostbar, aber kaum im übertragenen – sie bemisst sich genau am Tauschwert des Hauses.

Während textimmanent die »Herren Anverwandten« angestrengt ihre Tränenerregungskünste in Gang setzen, kann der externe Tränenerregungskünstler Jean Paul an ihren jeweils unterschiedlichen Strategien insgeheim eine kleine Geschichte des Tränenflusses vorführen. Sie spielt ironisch mit der humoralpathologischen Tradition der Körperflüsse, zitiert parodierend die

empfindsame Tränensemantik mit ihren physiognomischen Implikationen, sie spielt auf die Tradition der *Tränengabe* an und verhilft schließlich der eigenen Theorie der Rührung zum Erfolg, nicht allerdings, ohne auch sie der Lächerlichkeit preiszugeben. Zunächst gilt die humoralpathologische Tradition der Begründung der Verwandtschaft durch ineinander überführbare Körperflüssigkeiten: die Tränen sollen die Blutsverwandtschaft bezeugen.⁴⁵ Aber gerade nicht das dieser Verwandtschaft geschuldete Gedenken an den toten Onkel wird zum Tränenstimulans. Fünf der Probanden versuchen vielmehr, auf rein physiologischem Weg und durch physiognomische Grimassen das begehrte Nass hervorzureizen, wodurch sie nicht nur zu tierischen Physiognomien mutieren, sondern auch – zumindest bildlich – alle anderen Körperausscheidungen aktivieren, um über einen Flüssigkeitstransfer die Tränensäfte mitzustimulieren. Der Kaufmann Neupeter verspürt einen »sonderbaren Drüsen-Reiz und sah wie eine kranke Lerche aus, die man mit einem eingeöhlten Stecknadelknopfe – das Haus war der Knopf – klystiert« (I/2,585). Der Hoffiskal Knoll verzieht das Gesicht und ist nahe genug an Tränen des Grimms. Der Buchhändler Paßvogel sieht aus »wie ein Hund, der das Brechmittel, das ihm der Pariser Hundarzt Hemet auf die Nase gestrichen, langsam ableckt« (ebd.). Flitte wird vom Polizei-Inspektor Harprecht verdächtigt, »durch Gelächter aus den sehr bekannten Drüsen [...] die begehrten Tropfen zu erpressen und sich diebisch mit diesem Fensterschweiß zu beschlagen«, während der Inspektor selbst »bekannt mit seinem dephlegmierten Herzen«, dadurch »etwas Passendes in die Augen zu treiben« sucht, daß er mit ihnen »sehr starr und weit offen« blickt (I/2,586).

Dieses Bestiarium demonstriert nur, dass alle Versuche, die Tränen mittels körperlicher Funktionen – durch Säftesubstitution, durch Kondensationsverfahren und durch mechanische Reizung – herauszupressen, fehlschlagen müssen. Erst der Weg über die Rührung ist erfolgversprechend: Ihn beschreiten der Kirchenrat Glanz und der Frühprediger Flachs, beide in dieser Rührungsproduktion erprobte Theologen. Glanz, dessen Name schon mild die parodistische Manier abstrahlt, hält »Erweichungs-Reden« aus seinen eigenen »Neujahrs- und Leichenpredigten«, die aufs Haar der Tränenrhetorik aus Jean Pauls früheren Romanen gleichen. Sie bezeichnen Tränen in der Tradition der *Tränengabe* als »heilige Zeichen« und imaginieren ein *memento mori*, dessen Traueranlass indessen durch das Oxymoron dementiert wird: »O Kabel, mein Kabel,« – fuhr Glanz fort, fast vor Freude über nahe Trauer-

⁴⁵ Vgl. Franziska Frei Gerlach, *Geschwister. Ein Dispositiv bei Jean Paul und um 1800*, noch unveröffentlichte Habilitationsschrift, Zürich 2010, S.326.

tränen weinend – ›einst wenn neben deine mit Erde bedeckte Brust voll Liebe auch die meinige zum Vermod‹ –‹ (I/2,587).

Die Lieblingsvokabel des empfindsamen Jean Paul – ›vermodern‹ – bleibt Glanz aber im Hals stecken, denn er wird unliebsam unterbrochen durch den Frühprediger Flachs, der sich zu Tränen rührt, indem er als einziger der Wohltaten des verstorbenen Onkels gedenkt und sich mitleiderregende Dinge vorstellt, wie die »schlechten Röcke« und die »grauen Haare« seiner Zuhörerinnen im Frühgottesdienst. Damit ist die Auffassung der *Vorschule* in Szene gesetzt, dass nur fremdes Leiden, nicht das eigene, Mitleid erregen könne (I/5,477). Dennoch wird auch diese Position im Medium der Ironie gebrochen: Flachs muss seiner Phantasie reichlich zusätzlich Nahrung geben durch literarische und historische Stimulanzen aller Art,

den Lazarus mit seinen Hunden und seinen eigenen langen Sarg [...], ferner das Köpfen so mancher Menschen, Werthers Leiden, ein kleines Schlachtfeld und sich selber, wie er sich da so erbärmlich um den Testaments-Artikel in seinen jungen Jahren abquäle und abringe (I/2,586).

Mit diesen Gedanken aktiviert er auch das selbstbezügliche Mitleid, das Jean Paul in der *Vorschule* verwirft,⁴⁶ macht aber zugleich mit seinem bunt zusammengewürfelten Vorstellungsensemble evident, dass es im humoristischen Genre nicht um das mitleidige Weinen zu tun ist, sondern dass einzig die Imaginationskraft der Phantasie aus diesem absurden Tränenwettbewerb siegreich hervorgehen kann.⁴⁷ Die Ankündigung der erfolgreichen Tränen durch Flachs inszeniert dann ein Paradox, das die monastische *Tränengabe* und ihre ›freudigstimmende Trauer‹ parodierend anspielt und zugleich die flüssige und trockene Sphäre humoristisch ineinander mischt:

›Ich glaube, meine verehrtesten Herren,‹ – sagte Flachs, betrübt aufstehend und überfließend umhersehend, ›ich weine‹ – setzte sich darauf nieder und ließ es vergnügter laufen; er war nun auf dem Trocknen; vor den Akzessit-Augen hatt' er Glanzen das Preis-Haus weggefischt (I/2,587).

Die Szene bedeutet bei allem Witz den Zusammenbruch sämtlicher Zeichenordnungen der empfindsamen Tränenliteratur. Die physiologische Metapho-

⁴⁶ »Gegen sich selber aber kann der Mensch aus Mangel einer Liebe gegen sich kein Mitleiden empfinden, und folglich keine Rührung durch eigne Schmerzen – ausgenommen wenn er, in der Täuschung und Überwältigung des Gefühls sich selber entrückt, sich für eine fremde Person ansieht und als solche beweint.« (I/5,477)

⁴⁷ Jörg Paulus, *Jean Paul: »Flegeljahre«*, in: *Weltliteratur II. Eine Braunschweiger Vorlesung*, hrsg. von Renate Stauf und Cord-Friedrich Berghahn. Bielefeld 2005, S.209–227, spricht vom Durchbruch durch »Introspektion«, geht aber nicht auf das Sammelsurium der Vorstellungen ein (S.217).

rik mit ihren humoralpathologischen Residuen wird ins Lächerliche gezogen, die physiognomischen Erkennungszeichen in ein Bestiarium verwandelt. Der empfindsame Tränenkreislauf, dessen Ströme hier ohnehin nur als dünnes Rinnsal fließen, wird gekappt. Alle Bedeutungen, die im früheren Roman die Tränen privilegieren, werden durchgestrichen: sie entsprechen keiner Kapitulation des Ich, sondern sind willkürlich produziert, sie können kein *commercium* im Leib-Seele-Verhältnis sein, wenn das äußere Zeichen keinem inneren Gefühl entspricht, sie können keinen Weg zum anderen öffnen, wenn dieser als »Nebenbuhler« konkurriert, sie sind nicht kostbare Zeichen der Auserwähltheit, sondern nur abstraktes Wertäquivalent für den Tauschwert des Hauses, und der Tod ist nur der zufällige Aufhänger, nicht die Kränkung, gegen welche die Tränen die ›zweite Welt‹ präsent halten wollen. Kurz: die Träne ist zu einem Requisit im humoristischen Repertoire geworden, das sie paradox kombiniert.

Auch im weiteren Verlauf des Romans bestimmen zitierte, parodistische und humoristische Tränen die Signatur der Tränenschrift.

1. Zitierte (empfindsame) Tränen

Stehen Tränen im Roman als Ausdruck authentischer innerer Empfindung, so sind sie auf knappe konventionelle Formeln reduziert. Am häufigsten weint Walt, doch seinen Tränen wird keinerlei erzählerische Aufmerksamkeit zuteil, allenfalls ist von »Freudentränen« (I/2,760) oder von »blödem stillen Weinen« (I/2,660) die Rede. Tränen haben zudem ihren Auftritt in Walts *Polymetern*, dem letzten Refugium, in dem in diesem Roman die unsichere Aussicht auf die ›zweite Welt‹ verhandelt wird. Dort nehmen sie zwar einige Bilder der Tränenkunst des *Hesperus* auf, aber sie führen nur ein mattes Nachleben der einstigen Insbrunst des früheren Romans.⁴⁸ Tränen begleiten schließlich in Abbrivatur die Liebesbegegnung zwischen Walt und Wina, bei der beide ein wenig weinen, Wina sogar »ohne es zu merken« (I/2,1042).⁴⁹ In summarischer Zusammenstellung wird unterschiedslos das

⁴⁸ »Erster *Polymeter* / Weich sinkt der Tropfe im Höhlen-Gebirge, aber hart und zackig und scharf verewigt er sich. Schöner ist die Menschen-Träne. Sie durchschneidet das Auge, das sie wund gebiert; aber der geweinte Diamant wird endlich weich, das Auge sieht sich um nach ihm, und er ist der Tau in einer Blume. / *Zweiter* / Blick' in die Höhle, wo kleine stumme Zähren den Glanz des Himmels und die Tempelsäulen der Erde spielend nachschaffen. Auch deine Tränen und Schmerzen, o Mensch, werden einst schimmern wie Sterne und werden dich tragen als Pfeiler.« (I/2,990)

⁴⁹ »Walten waren unter dem Zuhören vor Freude und Liebe und vor Dichtkunst die Augen übergegangen – und Wina hatte mit geweint, ohne es zu merken –; [...] Aber einander ver-

Repertoire der Liebesrhetorik abgehakt und in Walts Verliebtheitsimaginationen als knappe Aufzählung eingestreut, als sei darüber längst alles gesagt und eine Ausarbeitung nicht der Mühe wert: »die Liebe verwandelt alles in Glanz, Tränen und Gräber« (I/2,1058), oder: »Freudentränen, Freudenseufzer, Sterne und Klänge, Himmel und Erde zerrannen ineinander [...]« (I/2,1062).⁵⁰

2. Parodierte (empfindsame) Tränen

Die eigentliche Verwalterin des empfindsamen Tränen-Erbes ist dagegen die durchtriebene, intrigante und manierierte Raphaela, die mit den Exaltationen des früheren Romans zur Affekthascherei, zur Täuschung und zu ihrem Vorteil wirtschaftet.⁵¹ Zum einen zitiert sie aus dem *Hesperus* die Redensart »da sammeln sich alle gefangnen Tränen um mein Herz« (I/2,743) und entzückt damit ihren Vater wegen ihres hohen Sprechstils.⁵² Zum andern führt sie demonstrativ vor, was im früheren Roman die eigentliche Leistung der Tränen war, nämlich das »gewaltsame Herauskehren und Umstülpen des Innern zum Äußern« (I/2,1053), das für Vult ein Greuel ist. Walt dagegen, der als ein Anhänger der empfindsamen Rührung Tränen immer für Garanten der Wahrheit hält, fällt auf Raphaelas berechnende Tränen herein:

»Ach guter Harnisch,« fing sie leise an, »ich bitte Sie mit Tränen – ich weiß, Sie sind ein edler Mensch und lieben den armen Flitte so aufrichtig [...] – Mit diesen meinen Tränen...« Aber eine nahe laute Trommelschule von Kriegs-Anfängern, ein taub-stumm-machendes Institut, zwang sie, unwillig inne zu halten. (I/2,975)

Obwohl Raphaelas kalkulierte Träneninszenierung durch diesen Lärmeinfall deutlich Schaden nimmt, schenkt Walt unbeirrt ihren »großen runden Regen-

borgen hinter den froher nachquellenden Tränen, glichen sie zwei Tönen, die unsichtbar zu einem Wohllaut zittern; sie waren zwei gesenkte Maienblümchen, einander durch fremdes Frühlingswehen mehr nachbewegt als angenähert« (I/2,1042).

⁵⁰ Ein solches summarisches Aufzählen der Requisiten empfindsamer Liebe lässt an die Desillusionierungsstrategien E.T.A. Hoffmanns oder gar Heines denken.

⁵¹ Raphaela, eine ins Weibliche gewendete Spiegelfigur von Oefel und Matthieu aus den frühen Romanen, ist – ganz im Sinne der *Hesperus*-Rührung – gewohnt, »nach ihrem Trauerreglement der Lust, sich ihr Freudenöl in Tränenöpfen zu kochen« (I/2,973).

⁵² »Die ganze Stadt geht hin«, sagte Raphaela, »auch meine teuerste *Wina*. O! Dank, cher père! Wenn ich den Unglücklichen höre, zumal im Adagio, ich freue mich darauf, ich weiß, »da sammeln sich alle gefangnen Tränen um mein Herz; ich denke an den blinden Julius im *Hesperus*, und Tränen begießen die Freuden-Blumen.« Darauf sah sie nicht nur der Vater entzückt über ihren Sprechstil an – ob er gleich als ein alter Mann den seinigen fortackerte –, desgleichen Flitte begeistert, sondern auch der Notar begab sich mit innigstem Beifall wieder in ihr Gesicht herauf [...]« (I/2,743f.).

Augen« Glauben. Er schlägt nicht nur alle Warnungen Vults in den Wind, sondern erhebt die Angelegenheit zum Testfall für Menschlichkeit und Vertrauen wie er noch im *Hesperus* an den Tränen sein unfehlbarstes Beweismittel hatte. Doch in diesem Roman wird Walts Leichtgläubigkeit in Bezug auf Tränen von vornherein als naiver Irrtum gekennzeichnet und parodistisch inszeniert.

»An Menschheit glauben,« versetzte Walt, »an fremde und eigne – durch sein Inneres ein fremdes ehren und kennen – das ists, worauf das Leben und die Ehre ankommt; [...] und ich sollte den heißen Tränen eines menschenfreundlichen Mädchens nicht glauben? [...] Gott dank' ich nur, daß er mir eine Gelegenheit bescherete, das Vertrauen zu zeigen, das man zu den Menschen haben soll, will man nicht das eigne verlieren. [...]« (I/2,978f.)

3. Humoristische Tränen (im Modus des Fehlens)

Schließlich fließen die Tränen der *Flegeljahre* im Fahrwasser der humoristischen Darstellung, die nicht nur das Disparate verknüpft, sondern es zudem eng an das sinnlich Bestimmte heftet.⁵³ Dies geschieht – wie schon zu Beginn mit der Überschrift »das Weinhaus« (I/2,581) – durch den wiederholten Konnex des Weinens mit dem Homonym ›Wein‹: »Liebes Frauen-Weinen«, so heißt es über Walt, »war ihm eine so seltene Kost als langer grüner Ungar, Nierensteiner Hammelhoden, Wormser liebe Frauen-Milch oder andere Weine, die bei Herrn Kaufmann Corthum in Zerbst zu haben sind« (I/2,852).

Erinnert diese Kombination noch von ferne und im humoristischen Medium an die – allerdings alkoholfreien – Tränenräusche des *Hesperus*, so evokiert eine weitere Andeutung der Weinseligkeit nur noch den Schein des Scheins: die Tränen glänzen durch Abwesenheit. Im Konzert seines Bruders Vult wünscht sich Walt, Tränen in den Augen der vornehmen Damen zu sehen, »weil er sich ein schöneres *Wasser* in diesen harten Demanten, einen goldnern Regen oder schönere *Vergrößerungslinsen* des Herzens nie zu denken vermocht«, statt der Tränen sieht er aber »weil Mädchen schwer im Putze weinen – nichts als die ausgehangenen *Weinzeichen*, die Tücher. Indes für den Notar war ein Schnupftuch schon eine Zähre und er ganz zufrieden.« (I/2,761).

Mit diesem Zeichen des Zeichens ist nur dem leeren Ritual Genüge getan. An die Stelle der Tränen rückt in den *Flegeljahren* das Schnupftuch, mit dem

⁵³ Vgl. dazu die *Vorschule*-Stellen vom Witz als dem »verkleidete[n] Priester, der jedes Paar kopuliert« (I/5,173), und vom Komiker, der uns »eng an das sinnlich Bestimmte« heftet (I/5,140).

die weiblichen Figuren, besonders aber Raphaela, häufig hantieren. Diesem Simulacrum gilt die metaphorische Energie mehr als den Tränen: Es wird als »Schürze eines trocknen Herzens« (I/2,850), als »Schminklappen des Gefühls« und »Flughaut der Phantasie« (I/2,850) intituliert und stellt damit zur Schau, dass in diesem Roman die scheinhaften Zeichenmanöver an die Stelle der intensiven Authentizitätsfrage des *Hesperus* getreten sind. Damit werden die abwesenden Tränen Teil des Sprachspiels und reflektieren den Stellvertretermodus von Zeichen überhaupt, wie er kardinales Thema der *Flegeljahre* ist.

Dennoch werden in den *Flegeljahren* die Tränen nicht ausschließlich diskreditiert. Der alte *Hesperus*-Ton hat nicht nur ein schwach instrumentiertes Echo in den *Polymetern* Walts, er wird auch bei der Versöhnung der unterschiedlichen Brüder am Ende des zweiten Bändchens, genau in der Romanmitte, erprobt, aber im weiteren Verlauf des Romans dann erneut verworfen. Diese Szene steht spiegelbildlich zur endgültigen Trennung am Schluss und schenkt der brüderlichen Katastrophe noch einmal Aufschub, ausgelöst durch die *Hesperus*-Tränen, deren Vereinigungspotential aber nicht anhält. Walts Versuch, in adliger Verkleidung die Freundschaft des Grafen Klothar zu erwerben, ist kläglich gescheitert und er geht »weinend durch die lustigen Abend-Gassen, neben einem Bruder, um dessen eifersüchtige Brust die Tränen wie versteinemde Wasser nur Stein-Rinden ansetzten« (I/2,813). Doch als Vult dann überlegt, wie

lächerlich der Bruder mit dem Korkwams der Verkleidung auf dem Trocknen sitzen geblieben: so dauerte ihn der getäuschte stille Mensch in seinen weiten Steifstiefeln unsäglich, und ihm brach mitten im Lächeln das Herz in zwei Stücke von – Tränen entzwei. (I/2,814)

Vollends rührt Vult dann der Blick auf den brüderlichen Rücken, der – im tränenspezifischen *memento mori* – »sehr leicht den Menschen auf einmal tot, fern und abwesend darstellt und durch diese Linienperspektive des Herzens das fremde mitleidig bewegt« (ebd.). Diese Tränen »des sonst dünnen Vults« (I/2,821) bilden den Übergang vom Lächerlichen zum Rührenden, denn sie rühren an die tragische Grundsicht der *Flegeljahre*, an das definitive Nichtverstehen zwischen den Brüdern, trotz bester Absicht und Zugewandtheit. Sie bringen zugleich romanintern zur Geltung, was die *Vorschule* im eingangs erwähnten Abschnitt *Über die Rührung* fordert, dabei ganz dem

Vokabular der *Tränengabe* verhaftet:⁵⁴ »nur über andere, nicht über sich kann das heilige Taufwasser der Träne fließen« (I/5,477).

Der Dichter, so die *Vorschule* weiter, dürfe nicht das eigene Mitleid darstellen, sondern müsse die Träne »rufen, ohne seine Stimme einzumischen« (I/5,479). Diese Forderung löst der *Hesperus* nicht ein, sie bleibt – in den humoristischen wie den ernsten Tränen – Privileg der *Flegeljahre*. Deren Erzähler ist nicht, wie im *Hesperus*, sympathetisch in das Leiden seiner Figuren involviert und muss nicht gemeinsam mit ihnen seine angespannteste Sprachkraft dem Herbeiweinen des Himmels widmen, sondern er kann in zugewandter Distanz – gleich dem Vogel Merops⁵⁵ – über dem Geschehen schweben und den oft rührend hilflosen Unternehmungen der Figuren zusehen. Mit dieser humoristischen Gelassenheit gelingt es ihm zumindest in der Poesie, das Getrennte zusammenzubringen, so dass – ganz im Sinne der *Vorschule* – »sogar neben den scherzhaften Wendungen die Rührung besteht, ja wächst, und neben der Träne des Lachens die des Mitleidens fortfließt« (ebd.).

⁵⁴ Vgl. Benke [Anm.30], S.334.

⁵⁵ Der Humor »gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt« (I/5,129). Vgl. auch die Bemerkung, dass Goethe »bloß durch sein höheres Darüberschweben dieser Lebens-Prose mehr Vergoldung leihe als der ihm näheren Gemeinpoesie. –« (I/5,256)