

# HERMENEUTIK DES UNENDLICHEN

## Zu Jean Pauls Phantasiebegriff

Sebastian Reus

Ein heutiges Verständnis von literarischer Phantasie, das, wenn wohl nicht gleich phantastische Literatur – Phantastik – doch wohl wenigstens eine reiche erzählerische Erfindungsgabe mit diesem Begriff verbinden wird, mithin eine ungewöhnliche Originalität des Erzählens und des Erzählten, die den Leser in eine ihm fremde Welt entführt, wird nach einer ersten, vermutlich anstrengenden Jean Paul-Lektüre dessen Werk mit Phantasie nicht recht in Beziehung setzen wollen. Gewiss, Jean Pauls Geschichten geizen nicht mit einer elaborierten Blumigkeit des Erzähltons, kühn gewagten und oft kaum nachvollziehbaren Metaphern, und sicherlich mag man noch heute, hat man mit Hilfe des textkritischen Apparates die ‚Bocksprünge‘ der Zettelkästen nachvollzogen, über den Witz des Erzählers Jean Paul lachen. Aber das alles wirkt doch für den mit diesem Erzähler unerfahrenen Leser, nicht zuletzt durch die Erfahrung des immensen Widerstandes, der sich einer Lektüre hier bisweilen entgegenstellt, außerhalb der poetischen Höhepunkte, denen man allerdings zumeist nur über den Umweg der sperrigen Narration zugeleitet wird, weniger elegant oder träumerisch phantasiert und die Phantasie des Lesers anregend und befriedigend, als eben vielmehr mühsam konstruiert. Man wird immerhin das Attribut einer originellen Erzählweise nicht verweigern wollen, einer Erzählweise allerdings, die Jean Paul, u. a. an Laurence Sterne geschult, gewissermaßen ins Deutsche überträgt. Die Erarbeitung eines genaueren Verständnisses von Jean Pauls Phantasiebegriff, der unmittelbar gekoppelt an seine Poesie als den tragenden Begriff seiner Poetik erscheint, bietet sich daher an. Jean Pauls Aufsatz *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*, 1796 als erstes Jus de tablette im *Quintus Fixlein* erschienen, bildet die Grundlage, von der aus sein Phantasie- und Poesiebegriff rekonstruiert werden soll.

Bereits der Titel des kleinen Aufsatzes eröffnet einen hermeneutischen Horizont, der im beschränkten Rahmen hier leider nur angedeutet werden kann: ‚natürliche Magie‘, das verweist erstens auf die *magia naturalis*, den zentralen Begriff von Mystik und Naturphilosophie in Renaissance und früher Neuzeit, der als Weltseele und *qualitas occulta* das Paradigma eines prämechanistischen, beseelten und organistischen Weltbildes formuliert. Götz Müller ebenso wie Werner Gerabek haben Jean Pauls zwischen Kritik und Zustimmung schwankende Rezeption der romantischen Naturphilosophie und des Mesmerismus, die mehr oder weniger im Gefolge der *magia*

naturalis stehen, ausführlich dokumentiert.<sup>1</sup> Indem Jean Paul zweitens in der Überschrift von ‚Einbildungskraft‘ spricht, stellt er seinen Phantasiebegriff zwar in die semantische Traditionslinie nach Philostrat, das meint also das grundsätzliche Verständnis von Phantasie als *produktiver Einbildungskraft*; es ist aber schließlich die Verbindung mit der natürlichen Magie, Topos seit Marsilio Ficino und Giordano Bruno, und ihre Anwendung als poetische Grundlage, die das Spezifikum von Jean Pauls Phantasiebegriff ausmacht.

Wie gestaltet sich dieser nun konkret? Von Anfang an räumt Jean Paul der Phantasie schöpferisches Vermögen ein, koppelt sie jedoch entschieden an die Funktion der fünf Körpersinne. Das mag zunächst überraschen und widersprüchlich erscheinen, denn man würde erwarten, dass ein derart emphatischer Phantasiebegriff wie der Jean Pauls gerade um eine Differenzierung der ‚passiven‘ Sinne von der ‚aktiven‘ Einbildungskraft bemüht ist. Jean Paul beruft sich jedoch auf Kants Erkenntnistheorie, derzufolge die Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis im Subjekt selber liegen, und kann damit Phantasie und Sinnesempfindung beide als Bildungskraft, aber mit je unterschiedlicher Projektionsrichtung, nach innen bzw. nach außen, definieren: „Die fünf Sinne heben mir außerhalb, die *Phantasie* innerhalb meines Kopfes einen Blumengarten vor die Seele; jene gestalten und malen, diese tut es auch; jene drücken die Natur mit fünf verschiedenen Platten ab, diese als sensorium commune liefert sie alle mit *einer*.“<sup>2</sup>

Man könnte also von einer Einbildung und einer Ausbildung als Produkt der Phantasie- und Sinnesempfindungen sprechen. Gleichwohl gibt es für Jean Paul einen prägenderen Unterschied der Phantasie und der Empfindungen der Körpersinne: Die Phantasie eröffnet einen breiteren schöpferischen Horizont und wird daher zur „transzendenten und verpflanzten Empfindung“<sup>3</sup> Es ist interessant zu bemerken, wie Jean Paul diese Überordnung der Phantasie über die eingeschränkte Bildungskraft der Sinne indirekt mit einer biologistisch-mechanistischen Überlegung begründet: Jean Paul spricht von „Fühlfäden der Sinnennerven“ und „Gehirnkügelchen“<sup>4</sup> der Phantasie, und scheint daher die gröbere Materiestruktur der Sinne für ihren eingeschränkteren Spielraum der Einbildungskraft verantwortlich machen zu wollen. Wie dieses Bild mit der von Jean Paul verfochtenen Theorie des influxus physicus, des Einflusses des Geistes auf den Körper, zu vereinbaren sei, lässt Jean Paul offen und kann auch an dieser Stelle nicht weiter diskutiert werden. Ungeachtet der Beschaffenheit der Nerven- und Phantasiematerie scheint diese jedenfalls allein dem Spiel des Willens unterworfen, während jene vermeintlich an die ‚Ketten der

<sup>1</sup> Vgl. Müller, Götz: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie. Tübingen: Niemeyer 1983; Gerabek, Werner: Naturphilosophie und Dichtung bei Jean Paul. Das Problem des *Commercium mentis et corporis*. Stuttgart: Heinz 1988.

<sup>2</sup> Jean Paul: Leben des Quintus Fixlein. In: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Norbert Miller. Bd. I,4. München/ Wien: Hanser 1988, S. 195.

<sup>3</sup> Ebd., S. 196.

<sup>4</sup> Ebd., S. 195.

Körper<sup>5</sup> gebunden ist.

Jean Paul führt nun verschiedene Beispiele der Wirkungskraft der Phantasie an (er nennt die Poesie, den Traum, den Rausch und die Liebe), und stellt fest, dass in diesen allen die Bilder der Phantasie die der Sinne bei weitem übertreffen:

Der Held einer Biographie sei uns noch so treu vorgezeichnet: gleichwohl fängt ihn unsere metamorphotische *Einbildung* größer auf, als unsere plane *Netzhaut* ihn malen würde, wie in der Malerei ein treu abgemalter Menschenkopf größer scheint als sein Urbild von gleichem Quadratinhalt.<sup>6</sup>

Offensichtlich kann die Einbildungskraft bei der Endlichkeit der realen Welt nicht stehen bleiben, sondern versucht deren Rahmen ständig zu sprengen und ins Unendliche zu öffnen. Symptomatisch wird dieser Befund beim Poeten: Dessen Einbildungskraft ist so stark ausgeprägt, dass die Phantasie permanent in umgekehrter Richtung die Bilder der Einbildungskraft auf die Sinne und damit auf die äußere Welt induziert:

Dem echten Dichter ist das ganze Leben dramatisch, alle Nachbarn sind ihm Charaktere, alle fremde Schmerzen sind ihm süße der Illusion, alles erscheint ihm beweglich, erhoben, arkadisch, fliehend und froh, und er kommt nie dahinter, wie bürgerlich-eng einem armen Archivsekretär mit sechs Kindern – gesetzt er wäre das selber – zumute ist.<sup>7</sup>

Indem Jean Paul nun nach der Ursache dieses „Reiz[es] *eigener Art*“<sup>8</sup> fragt, gelangt er zu seinem eigentlichen Thema, der Überlegung, welche Rolle die Phantasie bei der Poesie spielt, und wir kehren zu unserer Anfangsüberlegung zurück. Jean Paul versucht sich der Frage nach der die Sinne überwältigenden Kraft der Einbildung über die Frage nach dem Gefallen von Dichtung zu nähern. Zunächst nennt er zwei möglichen Antworten, die er als zutreffend aber nicht hinreichend anerkennt: Die *Poesie* habe zum einen die Fähigkeit, die Gegenstände und Bilder einer Dichtung mit Hilfe der Metaphern in einer anderen und zugleich höheren Deutlichkeit zu zeigen, als sie in der prosaischen Alltagswelt erscheinen und so „vermittelt der Metapher dem Körperlichen durch das Geistige, ebenso vermittelt der Personifikation dem Geistigen durch das Körperliche höhere Farben“<sup>9</sup> zu geben. Zum anderen affiziere wiederum das *Drama* die Leidenschaften durch extreme Kontraktion der Zeit.

Damit gibt sich Jean Paul jedoch nicht zufrieden; er postuliert schließlich Dichtung als Durchführung einer anthropologischen Grundkonstituente: Der Mensch strebe ewig nach dem Unendlichen, könne dieses Streben jedoch in der Endlichkeit der und seiner eigenen Natur nicht befriedigen: „Was nun unserem *Sinne des Grenzenlosen* – so will ich immer der Kürze wegen sagen – die scharfabgeteilten Felder der Natur verweigern, das vergönnen ihm die schwimmenden neb-

<sup>5</sup> Vgl. ebd.

<sup>6</sup> Ebd., S. 196f.

<sup>7</sup> Ebd., S. 198.

<sup>8</sup> Ebd., S. 199.

ligen elysischen der Phantasie.“<sup>10</sup> – Und, so kann jetzt bereits vorausgegriffen werden, eben der Poesie.

Ausgehend von der Kantischen Definition des Erhabenen, wonach dieses ein angeschautetes, d. h. von den Sinnen nicht mehr in seiner Gänze fassbares Unendliches sei, benennt Jean Paul die entscheidende Fähigkeit der Einbildungskraft, die Überschreitung der endlichen Wahrnehmung ins Unendliche zu vollziehen, also beispielsweise den optisch gesetzten Horizont in die Unendlichkeit des Himmels zu transzendieren. Dieses Überschreiten der Grenze in der Phantasie, ohne zu wissen was sich jenseits des Horizonts befindet, situiert Jean Paul paradigmatisch in der Kindheit an, deren Erinnerungen gerade ihm, wie er bekennt, die Matrizen für seine Landschaftsmalereien liefern. Die „magische Dunkelheit“ der kindlichen „Unbekanntschaft mit dem Leben“<sup>11</sup>, nicht also die bloße sentimentalische Erinnerung an die Kindheit, liefert den stärksten Nährboden, von dem die Phantasie auch noch im Alter zehrt. Als einschlägige literarische Umsetzung dieses bewusstseinspezifischen Kindheitsideals darf sicherlich eine Figur wie das Schulmeisterlein Maria Wutz gelten, der noch auf dem Sterbebett das Ritual seines Kindheitsadvents vollzieht:

Auf dem Deckbette lag eine grüntaftne Kinderhaube, wovon das eine Band abgerissen war, eine mit abgegriffnen Goldflitterchen überpichte Kinderpeitsche, ein Fingerring von Zinn, eine Schachtel mit Zwerg-Büchelchen in 128-Format, eine Wanduhr, ein beschmutztes Schreibbuch und ein Finkenklubben fingerlang. Es waren die Rudera und Spätlinge seiner verspielten Kindheit. [...] so konnt' er noch am Rüsttage vor seinem Todestage diese Urnenkrüge eines schon gestorbenen Lebens um sich stellen und sich zurückfreuen, da er sich nicht mehr vorauszufreuen vermochte.<sup>12</sup>

Indem Jean Paul nun schlichtweg das „Idealische in der Poesie“ mit der „vorgespiegelte[n] Unendlichkeit“<sup>13</sup> der Phantasie gleichsetzt, kommt er zu seinem Bild idealer Dichtung, das er von dem bloßer Mimesis scharf abgrenzt. Nicht Nachahmung ist also das Ziel der Dichtung, „weil die Kopie nicht mehr enthalten kann als das Urbild“, sondern das Malen von „Empfindungen“<sup>14</sup>. Nur so findet die Poesie Anschluss an das Unendlichkeitsstreben des Menschen, mit dem seine Empfindungen und sein Verstand gekoppelt sind. Wohl gibt auch bei Jean Paul die Dichtung Abbilder der Wirklichkeit (und oberflächlich betrachtet oft trivialer Wirklichkeit aus der oberfränkischen Provinz); die Art und Weise, wie diese Bilder jedoch in Dichtung gebracht eine neue Qualität entwickeln, also nicht bloß prosaische Wirklichkeit beschreiben, nicht den Horizont setzen, sondern darüberhinaus zum Himmel steigen, lässt erst Poesie entstehen: „Folglich muss alle Poesie idealisieren: die Teile müssen wirklich, aber das Ganze idealisch sein.“<sup>15</sup>

---

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd., S. 200f.

<sup>11</sup> Ebd., S. 201f.

<sup>12</sup> Jean Paul: Die unsichtbare Loge. In: Werke. Bd. I,1. 51989, S. 455.

<sup>13</sup> Jean Paul: Quintus, S. 202.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd.

An dieser Stelle sei auf die Ausführung dieses Gedankens zu Beginn der *Vorschule der Ästhetik* verwiesen: Hier grenzt Jean Paul seine Vorstellung einer „schöne[n] oder geistige[n] Nachahmung“<sup>16</sup> in der Poesie ab von den in den Paragraphen 2 und 3 beschriebenen sogenannten poetischen Nihilisten und Materialisten. Grob skizziert macht der poetische Nihilist den Fehler, dass er sich zur poetischen Schöpfung einzig auf die Bilder seiner subjektiven Einbildungskraft beruft, ohne ihre Unendlichkeit auf endliche Realität zu projizieren und diese damit zu transzendieren (ein klarer Seitenhieb Jean Pauls auf die Frühromantik), während der poetische Materialist im Gegenzug nur Natur nachahmt:

Dem Nihilisten mangelt der Stoff und daher die belebte Form; dem Materialisten mangelt belebter Stoff und daher wieder die Form; kurz, beide durchschneiden sich in Unpoesie. Der Materialist hat die Erdscholle, kann ihr aber keine lebendige Seele einblasen, weil sie nur Scholle, nicht Körper ist; der Nihilist will beseelend blasen, hat aber nicht einmal Scholle.<sup>17</sup>

Von hier aus lässt sich nun noch einmal die Differenz zwischen Poesie und prosaischer Wirklichkeit, an der Nihilist und Materialist scheitern, genauer benennen und der Bogen zum Titel des Aufsatzes, genauer zur ‚natürlichen Magie‘, schlagen. Das idealisch-phantastische als ihre spezifische Eigenheit benennt Jean Paul als Qualität der Poesie, d. h. für ihn als deren *geistige* Eigenschaft im Unterschied zur bloßen Quantität des Beschriebenen: „alle *Quantitäten* sind für uns endlich, alle *Qualitäten* sind unendlich.“<sup>18</sup> Die entscheidende Differenz zwischen dem anderen des Kunstwerks und seinem unkünstlerischen Vorbild ist „diejenige, die in die Materie die Pantomime [sic!] eines Geistes eindrückt, kurz das Idealische.“<sup>19</sup> Jean Pauls fester Glaube an eine durch und durch beseelte Natur greift hier auf seine Poetik über: Der Mensch gelangt als endlicher Körper nicht hinter das Geheimnis der Unendlichkeit der beseelten Natur; allein seine eigene Seele, mit dem Streben nach Unendlichkeit ausgestattet, aber an die endlichen Körper gebunden, vermag quasi eine Hermeneutik des Unendlichen zu entwickeln und auszubilden. Aufgrund der Begrenztheit menschlicher Sprachkompetenz, kann die ‚Weltseele‘ nicht bewiesen oder erkannt werden, sondern umgekehrt, die Phantasie des Menschen liest Seele in die Naturerscheinungen hinein und interpretiert dies dann als mehr oder weniger treffendes Zeichen der wahren Natur. Wechselseitig verweisen so subjektiver und göttlicher Geist aufeinander, was Waltraud Wiethöter prägnant als Aufgreifen der mystischen Spiegelmetapher beschrieben hat.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*. In: *Werke*. Bd. I,5. 1995, S. 30.

<sup>17</sup> Ebd., S. 43.

<sup>18</sup> Jean Paul: *Quintus*, S. 202.

<sup>19</sup> Ebd., S. 203.

<sup>20</sup> Wiethöter, Waltraud: *Witzige Illumination. Studien zur Ästhetik Jean Pauls*. Tübingen: Niemeyer 1979, S. 133: „Doch im Unterschied zu der unendlich sich potenzierenden Selbstreflexion des reinen Geistes, der die Spiegelungen bloß linear quantifiziert, ist hier eine Reflexion gemeint, in der sich Spiegel und Gespiegeltes gegenseitig mediatisieren. Indem sich der Geist die Natur anverwandelt, macht er sie nicht nur zum Spiegel seiner selbst, sondern zugleich zur Weltseele Gottes. Es sind dies Vorstellungen, die wie die Spiegelmetapher unverkennbar an die Tradition der

Hermeneutik des Unendlichen soll hierbei allerdings nicht etwa heißen, der Mensch könne das Unendliche, seinen Sinn verstehen. Eine derart gedeutete und begriffene Unendlichkeit verlore sofort ihren Sinn *als* Unendlichkeit, sobald sie auf menschliche Begriffe zusammenschmelze. Dennoch gerät Jean Paul hier in das Dilemma aller hermeneutischen Anstrengungen. Denn die menschliche Seele, die der Naturbeseelung als Vorbild zugrunde liegt, ist noch nicht einmal ein allgemein anthropomorphes, sondern vielmehr ein radikal subjektfixiertes Argument. Auf diese Weise scheint Jean Paul der von ihm so vehement attackierten Fichteschen Ich-Setzung gar nicht so weit entfernt zu stehen. Aus diesem Dilemma kann er sich nur durch die Berufung auf ein göttliches Selbstbewusstsein retten: „Das Anthropomorphisieren des Menschen beruht dann auf dem die Welt bestimmenden Theomorphismus.“<sup>21</sup> Das Unendliche teilt sich im Begrenzten sinnvoll mit, die ganze Natur kann daher als Epiphanie der göttlichen Seele gelesen und interpretiert werden, die nicht unendlich im Sinne von grenzenlos ist, sondern unendlich in dem Sinne, dass ihr Wesen jenseits ihrer endlichen Schöpfung steht. Ohne diese dem Menschen vermittels der Phantasie im Endlichen erscheinende und gedeutete Seele, entwickelte das Unendliche tatsächlich die furchtbare Gewalt des Grenzenlosen, wie sie von Jean Paul in der Schreckensvision der *Rede des toten Christus* ausgemalt wird. Hier schrumpft das unbeseelte All im nächsten Augenblick denn auch folgerichtig zum Gottesacker zusammen. Gegen diesen horror vacui setzt Jean Paul jedoch das „Unvermögen, uns etwas Lebloses existierend, d. h. lebend zu denken“<sup>22</sup> Entsprechend muss Jean Paul auch den begrifflichen Spagat wagen und die durch Beseelung zum Zeichen gewordene Natur als Produkt eines Lese- und Schreibeaktes mithilfe ‚unwillkürlicher Zeichen‘ benennen<sup>23</sup>, ein Oxymoron aus Sicht der Zeichentheorie, was ihm durchaus bewusst zu sein scheint, wenn er hervorhebt:

Ich sagte *unwillkürliche*. Unsere Seele schreibt mit vierundzwanzig Zeichen der Zeichen (d. h. mit vierundzwanzig Buchstaben der Wörter) an Seelen; die Natur mit Millionen. Sie zwingt uns, an fremde Ichs neben unserem zu glauben, da wir ewig nur Körper sehen – also unsere Seele in fremde Augen, Nasen, Lippen überzutragen. Kurz, durch Physiognomik und Pathognomik *beseelen* wir erstlich alle Leiber – später alle unorganisierte Körper. Dem Baume, dem Kirchturme, dem Milchtopfe teilen wir

---

Mystik anknüpfen, eine Tradition, die nicht allein bei Jean Paul über die breite Vermittlung vorzugsweise pietistischer Religiosität Eingang in die Literatur gefunden hat, wenngleich sein Werk eine Art Höhepunkt dieser Entwicklung darstellt.“

<sup>21</sup> Müller, Götz: *Ästhetik und Naturphilosophie*, S. 83.

<sup>22</sup> Jean Paul: *Quintus*, S. 204.

<sup>23</sup> Schmitz-Emans, Monika: *Das Leben Fibels als Transzendentalroman. Eine Studie zu Jean Pauls poetischen Reflexionen über Sprache und Schrift*. In: *Aurora* 52 (1992), S. 165f. „Der literarische Text in seiner Bedingtheit präsentiert sich als Modell aller Kontexte, insofern diese gleichfalls bedingt sind und niemals als Manifestationen einer zeitlos gültigen Wahrheit betrachtet werden dürfen. [...] Auch Dichtung kann keinen Anspruch auf Ursprünglichkeit mehr erheben, sich nicht mehr als Vermittlerin einer wie auch immer näher bestimmbareren Wahrheit begreifen; auch der poetische Autor geht keinem Ding und keiner Erfahrung je auf den Grund, da es einen solchen Wahrheitsgrund nicht gibt. [...] Literatur produziert – reflektierter vielleicht als die Wissenschaft, aber nicht grundsätzlich anders als diese – vorübergehende, instabile und letztlich beliebige Ordnungen in einem chaotischen Umfeld, Segmente strukturierter und sprachlich darstellbarer Wirklichkeit in der allgemeinen Unordnung des Unsäglichen.“

eine ferne Menschenbildung zu und mit dieser den Geist.<sup>24</sup>

Hieran könnte sich eine ausführliche Diskussion des Verhältnisses von hermeneutischer Beseelung und dem Textverständnis Jean Pauls anschließen, für die aber leider die Zeit fehlt. Ich schließe daher an dieser Stelle den Durchgang durch den Aufsatz ab und komme zu meinen anfänglichen, bewusst unbekümmerten Überlegungen zurück. Vom nun gewonnenen Standpunkt aus zeigt sich, dass gerade die spezifische Struktur von Jean Pauls Werk mit ihrer umständlichen, sich ständig selbst blockierenden Narration und den skurrilen Sujets und Figuren das Experimentierfeld liefert, von dem aus die Phantasie noch die albernste Macke eines Wutz oder Quintus Fixlein und die beschränkteste Dorfkulisse beseelen und nach dem Unendlichen ausgreifen lassen kann und soll. Denn akzeptiert man die Beschränktheit der Sprache, um die Unendlichkeit des Universums tatsächlich zu fassen (und genau das zeigt sich ja an der Unmöglichkeit des Erzählers bei Jean Paul, lineare Narration durchzuhalten), bleibt aber gleichzeitig der Trieb nach diesem Unendlichen erhalten, so erklärt sich das oft zitierte Bild des Dichters, der, zusammengekrochen in der Enge seines häuslichen Schneckenhauses, dennoch seine Fühlfäden gen Himmel streckt und die Gehirnkügelchen unter der Schädeldecke in Bewegung setzt. Ohne Zweifel gelingt der Appell an eine Hermeneutik des Unendlichen auf diese Weise, lässt man sich denn darauf ein, ungleich eindrucksvoller, als wenn sich der Erzähler von vornherein ausschließlich auf die Romane italienischer Schule beschränkt hätte. Nicht in der Befriedigung der Leselust durch phantastische Abenteuer, Haupt- und Staatsaktionen äußert sich für Jean Paul poetische Phantasie, sondern in dem Vermögen, mit jedem Blütenstaub ein Universum erzählen zu können; und dieses Vermögen der Phantasie ist es, die er beim Leser aktivieren möchte.

Leicht modifizierte und um Literaturhinweise ergänzte Version des Vortragstextes auf dem Symposium *Zwischen Weimar und Jena: Hölderlin, Jean Paul, Kleist* der Stiftung Weimarer Klassik vom 7. bis 9. Juli 2000 in Weimar.

---

<sup>24</sup> Ebd., S. 203f. Redmer Baierl wiederholt bloß die Problematik des hermeneutischen Ansatzes, wenn sie schreibt: „Die Vergeistigung der Sinne durch die Phantasie im Medium der Kunst rekurriert letztlich auf eine reflexiv nicht mehr einholbare Evidenzerfahrung, die ihren Ausdruck im metaphorischen Sprechen findet. Die Naturbeseelung bedeutet aber keine schrankenlose Projektion des Ichs in die umgebende Welt, sondern ist vielmehr ein hermeneutischer Akt, das fremde Ich mit Hilfe der eigenen Seele zu verstehen, und zwar so, daß auch die Seele des Gegenübers durch die Sprache offenbar wird. Deshalb kann Jean Paul von ‘unwillkürlichen Zeichen’ sprechen, da das Ich seine Absolutsetzung durchbricht und die Körperlichkeit, die als Faktizität gesetzt ist, nicht ins Unendliche auflöst.“ (Baierl, Redmer: *Transzendenz. Weltvertrauen und Weltverfehlung bei Jean Paul*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S. 68.)