

Der Weltgeist unter den Klassikern

Christoph Martin Wieland
als Denker der Vermittlung

Herausgegeben
von Johannes Korngiebel



Wallstein

Der Weltgeist
unter den Klassikern
Christoph Martin Wieland
als Denker der Vermittlung

SCHRIFTENREIHE DES ZENTRUMS
FÜR KLASSIKFORSCHUNG

Herausgegeben vom Vorstand

Band 7

Der Weltgeist unter den Klassikern

Christoph Martin Wieland
als Denker der Vermittlung

Herausgegeben von
Johannes Korngiebel



WALLSTEIN VERLAG

Dieses Werk ist im Open Access unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-SA 4.0 lizenziert.



Die Bestimmungen der Creative-Commons-Lizenz beziehen sich nur auf das Originalmaterial der Open-Access-Publikation, nicht aber auf die Weiterverwendung von Fremdmaterialien (z. B. Abbildungen, Schaubildern oder auch Textauszügen, jeweils gekennzeichnet durch Quellenangaben). Diese erfordert ggf. das Einverständnis der jeweiligen Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Autorinnen und Autoren 2024
Publikation: Wallstein Verlag GmbH, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de
Vom Verlag gesetzt aus der Sabon
Umschlag: Susanne Gerhards, Düsseldorf, © SG-Image
unter Verwendung von A. E. Stark: Christoph Martin Wieland.
Feder in Schwarz, aquarelliert, 1806 (KSW, Museen, KHZ/01898)

ISBN (Print) 978-3-8353-5667-2
ISBN (Open Access) 978-3-8353-8103-2
DOI <https://doi.org/10.46500/83535667>

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung.	9
FELIX WOYWODE	
Der Diamant der Vernunft. Wielands poetische Mythologie in <i>Die Natur der Dinge</i> , den <i>Comischen Erzählungen</i> und den <i>Neuen Götter-Gesprächen</i>	23
NORBERT GREINER	
Wielands ›deutscher‹ Shakespeare im europäischen Kontext	51
CHRISTA SCHUENKE	
Wielands Shakespeare. Ein Fall von beredtem Schweigen.	77
CLAIRE SELOSSE	
Französische Feenmärchen im deutschsprachigen Raum. Wielands Roman <i>Don Sylvio</i> und seine Märchensammlung <i>Dschinnistan</i>	91
KIRA LOUISA KÜNSTLER	
Wielands Monster. Satirische Tradition und monströses Schreiben in <i>Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva</i> und <i>Der neue Amadis</i>	107
PIERRE BRUNEL	
Der Platonismus als »eine Art von Medium«? Das Problem der Vermittlung im <i>Agathon</i>	145
ADRIAN ROBANUS	
Von »quäkenden Mitbürgern« vertrieben. Wissenstransfer in Wielands ›Froschgeschichte‹ <i>Die Abderiten</i>	163

SÖREN SCHMIDTKE

Brücken aus Versen. Wieland und Baggesen 181

JULIA CATRIN EBERHARDT

»Mit unvergänglichen Zügen und Farben eingedrückt«.

Zur Inszenierung von Prominenz und Kleidung

in anglophilen Porträts Wielands 203

SARAH SEIDEL / KERSTIN BÖNSCH

Wieland weiterdenken. Weltbürgertum multimedial 235

Abbildungsverzeichnis 255

Personenregister 259

Vorwort

Der überwiegende Teil der Beiträge des vorliegenden Bandes geht auf die internationale Tagung »Wieland als multimedialer Vermittler« zurück, die vom 11. bis 12. Mai 2022 im Goethe- und Schiller-Archiv der Klassik Stiftung Weimar stattfand und zu der junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus Deutschland, Frankreich und Großbritannien eingeladen waren, ihre Überlegungen zu diesem Thema vorzustellen und zu diskutieren. Hinzu kamen erfreulicherweise die Beiträge von Christa Schuenke und Norbert Greiner, die auf Vorträgen basieren, die am 16. beziehungsweise 30. Juni 2022 im Rahmen der Vortragsreihe »Wieland begegnet Shakespeare« in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar gehalten wurden.

Für die anregenden Diskussionen in Weimar sowie die Bereitschaft, ihre Forschungsergebnisse hier zu publizieren, danke ich allen Beitragenden und Beiträgern. Hinsichtlich der Ermöglichung der Tagung und der Kofinanzierung des Bandes ist dem Goethe- und Schiller-Archiv, insbesondere dessen Direktor Christian Hain, und der Freundesgesellschaft des Goethe- und Schiller-Archivs, allen voran Ulrike Böttger, zu danken. Durch ihre Hilfe bei der Bearbeitung des Bandes haben sich Tino Eiding, Anne Fuchs und Angela Jahn verdient gemacht. Für die Erstellung des Registers danke ich Elisa Bruchhäuser. Markus Ciupke und Andreas Haller vom Göttinger Wallstein Verlag danke ich für ihre engagierte und professionelle Unterstützung bei der Endredaktion und Drucklegung des Bandes. Dem Vorstand des Zentrums für Klassikforschung sowie insbesondere Helmut Heit und Stefanie Freyer sei schließlich für die Aufnahme der Beiträge in die *Schriftenreihe des Zentrums für Klassikforschung*, die großzügige Förderung des Bandes und die stets vorbildliche Betreuung herzlich gedankt.

Weimar, im Juni 2024
Johannes Korngiebel

Einleitung

Nur wer das Licht nicht scheut,
der ist mit mir verbrüdet!¹

Christoph Martin Wieland war lange der große Unbekannte unter den deutschen Klassikern. Seine Werke galten als schwierig und voraussetzungsreich, bestenfalls als Geheimtipp. Das hat sich inzwischen geändert. Während Publikationen zu Wieland früher regelmäßig mit Walter Benjamins ernüchternder Feststellung, dass Wieland nicht mehr gelesen werde,² eröffnet wurden, erfreuen sich Person und Werk des Schriftstellers, Aufklärers und Übersetzers gerade in den letzten Jahrzehnten wachsender Beliebtheit und auch die Forschung scheint Wielands ausgesprochen vielschichtiges und reichhaltiges Werk neu für sich entdeckt zu haben. Dafür sprechen neben zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen auch die seit 1991 erscheinenden Wieland-Studien, die als zentrales Periodikum der Wieland-Forschung fungieren, sowie zahlreiche, in verschiedenen Formaten verfügbare Neuauflagen seiner Werke. Darüber hinaus wurde Wieland bereits 2008 ein eigenes Handbuch in der mittlerweile allseits bekannten Handbuch-Reihe des Metzler-Verlags gewidmet.³ Und etwa zur gleichen Zeit nahm das an der Friedrich-Schiller-Universität Jena angesiedelte Wieland-Forschungszentrum mit Sitz in Oßmannstedt die Arbeit an der äußerst ambitionierten, modernen editionsphilologischen Standards genügenden historisch-kritischen Gesamtausgabe von Wielands Werken auf,⁴ die auf 36 Doppelbände (jeweils

- 1 Christoph Martin Wieland: Nikolas Flamel, Paul Lukas und der Derwisch von Brussa. Historische Nachrichten, Untersuchungen und Vermuthungen. Ein Beytrag zur Geschichte des Unsichtbaren. 1788. In: Sämtliche Werke [im Folgenden: SW]. Leipzig 1794-1811. Reprintausgabe. Hg. v. der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit mit dem Wieland-Archiv, Biberach a. d. Riß, und Dr. Hans Radspieler. 45 Bde. in 14 Bdn. Neu-Ulm, Hamburg 1984, hier SW 30, S. 204-273, hier S. 273.
- 2 Vgl. Walter Benjamin: Christoph Martin Wieland. Zum zweihundertsten Jahrestag seiner Geburt. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1, Frankfurt a. M. 1991, S. 395-406, hier S. 395.
- 3 Vgl. Jutta Heinz (Hg.): Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2008.
- 4 Vgl. URL: <https://wielandforschung.de/> (17. Juli 2024).

Text und Kommentar) angelegt ist, von denen bereits zahlreiche Text- und einige Kommentarbände erschienen sind.⁵

All das führt dazu, dass viele Einzelaspekte von Wielands Denken und Werk inzwischen gut und aus verschiedenen Perspektiven erforscht sind. Der Fokus liegt dabei klar auf literaturwissenschaftlichen Arbeiten, darüber hinaus finden sich aber auch Beiträge aus dem Bereich der Philosophie-, Kunst-, Kultur- und Religionsgeschichte sowie den Politik- und Medienwissenschaften und so weiter. Ist diese thematische Breite höchst erfreulich, darf vor allem von der historisch-kritischen Gesamtausgabe erwartet werden, dass sie der Forschung auch in Zukunft neue Impulse geben wird. Schon jetzt sind die Einzelstudien zu Wieland und dessen äußerst anspruchsvollem Werk allerdings derart zahlreich, dass es nahelag, Wieland wieder einem großen Publikum nahezubringen. Die 2023 erschienene Wieland-Biographie von Jan Philipp Reemtsma hat es geschafft, ein neues, äußerst schillerndes Bild des ›Erfinders der modernen deutschen Literatur‹ zu entwerfen und kann insofern als ein Höhepunkt der seit einigen Jahren zu verzeichnenden Wieland-Renaissance begriffen werden.⁶

Auch für Weimar und dessen Selbstverständnis als europäischem Zentralort der deutschen Klassik ist Wieland seit eh und je außerordentlich wichtig, ja unverzichtbar gewesen. Denn Wieland hat – so hat es Klaus Manger eindrücklich herausgearbeitet⁷ – Weimar als Ort der deutschen Klassik und der damit verbundenen Ideen und Werte nachgerade erst erfunden. Wieland, der 1772 als erster der großen Dichter und Denker nach Weimar kam, ist – um es überspitzt zu sagen – der Begründer dessen, was wir noch immer als Weimarer Klassik bezeichnen. Indem er Weimar durch sein Wirken zum kulturellen Zentrum Deutschlands und Europas machte, hat er eine ganze Epoche entscheidend geprägt. Dabei liegt der besondere Reiz seines Denkens gerade darin, dass es sich kaum auf einzelne Ideen festlegen lässt. Wieland vertrat zu keiner Zeit einen plumpen Klassizismus, sondern war sich der Einseitigkeit aller *-ismen* stets bewusst. Er wusste, dass sich die Welt nicht einfach auf den Begriff bringen lässt, und ihm war klar, dass es mehr als eine Wahrheit gibt. Entsprechend fragte er weniger danach, was die Wahrheit sei und wer sie besitze, als vielmehr, wie man sie im gemeinschaftlichen Diskurs finden

5 Seit 2022 erscheint die sogenannte Oßmannstedter Ausgabe von Wielands Werken auch als Studienausgabe in Einzelbänden bei Wallstein.

6 Vgl. Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland. Die Erfindung der modernen deutschen Literatur. München 2023.

7 Vgl. Klaus Manger: Wielands Erfindung Weimars (2006). In: Wieland-Studien 6 (2010), S. 225-244.

und sich gegenseitig vermitteln könne. Weit entfernt von allen Nationalismen und jeglicher Form des Chauvinismus abhold verstand sich Wieland als Kosmopolit, der nur die *ganze* Welt sein Zuhause nennen konnte. Bemerkenswert flexibel, ohne dabei angepasst oder opportunistisch zu sein, steht Wielands tief in der griechisch-römischen Antike wurzelndes Denken in der Tradition der europäischen Aufklärung und ist damit bis heute von klassischer Modernität.

Schon die Zeitgenossen haben die überzeitliche Bedeutung des Wieland'schen Geistes erkannt. Kein Geringerer als Goethe sprach von ihm als einer »Monade«, die »die höchsten Verbindungen dieses Weltalls einzugehen« im Stande gewesen sei und durch »ihren Fleiß, durch ihren Eifer, durch ihren Geist, womit sie so viele weltgeschichtliche Zustände in sich aufnahm«, zu allem berechtigt sei: »Ich würde mich so wenig wundern, daß ich es sogar meinen Ansichten völlig gemäß finden müßte, wenn ich einst diesem Wieland als einer Weltmonade, als einem Stern erster Größe, nach Jahrtausenden wieder begegnete und sähe und Zeuge davon wäre, wie er mit seinem lieblichen Lichte alles, was ihm irgend nahe käme, erquickte und aufheiterte.«⁸

Allerdings stand die Wieland zugeschriebene Bedeutung nicht immer in einem guten Verhältnis zu der ihm entgegengebrachten Aufmerksamkeit. Das gilt auch und insbesondere für Weimar. Abgesehen von einem kleinen Schauraum im Wittumspalais, gab es über Jahrzehnte keinen Ort in Weimar, der Wielands Denken und Werk auch nur ansatzweise veranschaulicht hätte. Die allzu starke Konzentration auf die Person und das Werk Goethes ließ Wieland – und mit ihm andere – in den Hintergrund treten. Das änderte sich erst 2005, als durch die Initiative und das Engagement von Jan Philipp Reemtsma mit dem Gut Oßmannstedt, in dem der Dichter zwischen 1797 und 1803 gelebt hatte und in dessen Garten sich seit 1813 auch sein Grab befindet, eine groß angelegte Wieland-Gedenkstätte innerhalb der Klassik Stiftung Weimar entstand, in der an Wieland und sein Werk erinnert wird.⁹ Damit ist dem Dichter etwa zehn Kilometer nordöstlich von Weimar zwar ein herrlicher Ort gewidmet, der ganz im Sinne Wielands auch als Bildungsstätte genutzt wird, in Weimar selbst ist Wieland allerdings seit Jahren kaum präsent.

8 Zitiert nach: Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang. Auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard von Biedermann ergänzt und hg. v. Wolfgang Herwig. 2. Bd. 1805-1817, Zürich 1969, S. 775.

9 Vgl. Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma (Hg.): Wielandgut Oßmannstedt. Weimar 2008.

Insofern lag es nahe, sich 2022 anlässlich des 250. Jahrestags von Wielands Ankunft in Weimar seiner im wahrsten Sinne des Wortes weltbewegenden Initialzündung zu erinnern. Nicht nur wurde die alte Dauerausstellung in Oßmannstedt im Zuge des Jubiläumsjahres aufwendig neugestaltet,¹⁰ auch das Goethe- und Schiller-Archiv zeigte vom 6. Mai bis 14. August 2022 im Rahmen des stiftungsweiten Themenjahrs »Sprache« eine Ausstellung, die sich unter dem Titel »Wieland! Weltgeist in Weimar« mit dessen Biographie zumindest der zweiten, in Weimar verbrachten Lebenshälfte befasste.¹¹ Präsentiert wurden wertvolle Handschriften, Bücher, Grafiken und Gebrauchsgegenstände aus den Weimarer Beständen, die die Vielschichtigkeit von Wielands Räume und Zeiten umfassenden Geist vor Augen führten. Das Spektrum reichte dabei von Wielands eigenen Übertragungen antiker und moderner Literatur und seinen Beiträgen zur Übersetzungstheorie über sein Wirken als Schriftsteller, Pädagoge und Publizist bis hin zu allgemeinen Transferprozessen zwischen verschiedenen Sprachen, Medien, Künsten, Wissensformen sowie Epochen und Kulturen. Zudem machte die Ausstellung deutlich, dass Wielands vielfältiges und überaus umfangreiches Werk zentrale Einsichten und Denkanstöße enthält, die auch für die Fragestellungen und Herausforderungen unserer Zeit fruchtbar gemacht werden können.

In diesem Zusammenhang widmete sich die Ausstellung einem bisher eher weniger beachteten Aspekt von Wielands Denken und präsentierte den Aufklärer, Schriftsteller und Übersetzer als Denker der Vermittlung. Dass dieser Zugang durchaus naheliegt, zeigt schon ein kurzer Blick auf die Gesamtheit von Wielands Werk. Denn wie kaum ein zweiter Denker um 1800 verstand sich Wieland als Vermittler zwischen verschiedenen Kunst- und Wissensformen, Epochen und Kulturen. Das gilt nicht nur für seine zahlreichen Übersetzungen antiker und moderner Autoren, sondern auch für die lebenslange Auseinandersetzung mit der französischen, englischen, italienischen und spanischen Literatur. Wieland übersetzte als Erster 22 Dramen Shakespeares ins Deutsche und prägte dabei zahlreiche neue Worte, die wir noch heute benutzen, wie »Spießbürger«, »Steckenpferd« und »Gelegenheitshascher«. Als Schriftsteller experimentierte er mit verschiedenen Gattungen und Medien: Mit der *Geschichte des Agathon* schrieb er 1766/67 den ersten deutschen Bildungsroman, mit *Alceste* ent-

10 Vgl. Fanny Esterházy: Wielandgut Oßmannstedt. Hg. v. der Klassik Stiftung Weimar. Berlin, München, Weimar 2022.

11 Vgl. Johannes Korngiebel, Sabine Schimma: Wieland! Weltgeist in Weimar – Ausstellung im Goethe- und Schiller-Archiv, 6. Mai bis 14. August 2022. In: Manuskripte 11 (2023), S. 11–27.

stand 1773 einer der ersten Operntexte in deutscher Sprache. Darüber hinaus begriff sich Wieland als Vermittler antiken Denkens. Philosophie war für ihn keine theoretische Wissenschaft, sondern Heilkunst der Seele und Lebensweisheit.

Ob als Pädagoge, Hofdichter, Librettist oder Publizist, ob als Verfasser von Märchen, Übersetzer oder Briefschreiber – immer war Wieland vermittelnd tätig. Dabei bemühte er sich um eine lebensnahe Vermittlung der Ziele der Aufklärung. Als gemäßigter Skeptiker betrachtete er seinen eigenen Standpunkt nie als das Nonplusultra, sondern stets als einen unter vielen möglichen. Entsprechend relativierte er – und das war keineswegs Koketterie! – seine eigenen Positionen konsequent und rief zu deren kritischer Überprüfung auf. Aus dieser im besten Sinne selbstironischen Haltung heraus entwickelte Wieland schließlich in hinter sinnigen Essays und Romanen sein Ideal eines vorurteilsfreien, auf Gleichberechtigung basierenden Diskurses, der jedem Absolutheitsanspruch eine Absage erteilt und stattdessen auf Toleranz und Vielfalt setzt.

Diese innovativen und bis heute anschlussfähigen Ansätze von Wielands Denken bildeten auch das Thema einer die Ausstellung begleitenden internationalen Tagung, die am 11. und 12. Mai 2022 unter dem Titel »Wieland als multimedialer Vermittler« im Goethe- und Schiller-Archiv stattfand. Vertreten waren Beiträge aus den Literatur- und Kulturwissenschaften, der Philosophie und Geschichte, die sich mit verschiedenen Transferprozessen in Wielands Werk beschäftigten und seine Deutung als Denker der Vermittlung weiterverfolgten und wissenschaftlich reflektierten. Dabei richtete sich die Tagung vor allem an junge Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler und bot die Möglichkeit, die eigenen Forschungsergebnisse in Weimar zu präsentieren, zu diskutieren und sich mit Fachkolleginnen und -kollegen auszutauschen. Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen zum größten Teil auf diese Tagung zurück. Sie beleuchten einige der angedeuteten Vermittlungsleistungen Wielands aus jeweils ganz unterschiedlichen Perspektiven und nehmen dabei auf den Autor, sein Werk und dessen Nachleben Bezug.

Den Anfang macht der Beitrag von Felix Woywode. Er beschäftigt sich unter dem Titel *Der Diamant der Vernunft. Wielands poetische Mythologie in ›Die Natur der Dinge‹, den ›Comischen Erzählungen‹ und den ›Neuen Götter-Gesprächen‹* mit den mitunter äußerst komplexen Transferprozessen in Wielands Werk und legt so einige der literarischen Aneignungsprozesse der antiken griechisch-römischen und der europäischen Literatur offen, wie sie für Wielands darstellerisches Verfahren der poetischen Mythologie paradigmatisch sind. Unter poetischer Mythologie wird dabei in loser Anlehnung an Hans Blumenberg ein vorbegrifflich-metaphorisches Verfahren verstanden, mit dem es dem Dichter entgegen der von ihm selbst

und manchem Forscher betonten Metamorphose(n) gelingt, text- und schaffensphasenübergreifend einem idealistischen Anspruch an die leidenschaftsmäßigende Vernunft zu entsagen – und ihn zugleich zu bewahren. Diesen komplexen Vorgang veranschaulicht der Beitrag mittels eines close readings dreier zentraler Wieland-Texte: dem umfangreichen und ungeliebten Lehrgedicht *Die Natur der Dinge* (1752), das in der Forschung oft und irrtümlich als Wielands erstes Werk bezeichnet wird, den *Comischen Erzählungen* (1765), die scheinbar Zeugnis von Wielands großer Wandlung ablegen, sowie den *Neuen Götter-Gesprächen* (1789-1793), die am Beginn von Wielands Alterswerk und unter dem Eindruck der Französischen Revolution und des Wieland'schen Vernunftidealismus stehen. Um die Problemkontinuität der stets aufs Neue zu stabilisierenden Vernunft-souveränität in diesen äußerst heterogenen Texten nachweisen zu können, nimmt Woywode die Metapher des Diamanten zum Leitbild. In deren darstellerischer Varianz wird die Kontinuität des Konfliktverhältnisses von Vernunft und Leidenschaft, das Wieland eindeutig für die Vernunft entschieden wissen möchte, ohne dass das in dieser Eindeutigkeit möglich wäre, sowie die Anbindung an literaturgeschichtliche Vorbilder der Antike (etwa Homer) und der europäischen Literatur (Tasso, Crébillon) aufgezeigt.

Norbert Greiners Beitrag *Wielands ›deutscher‹ Shakespeare im europäischen Kontext* geht anders als die meisten Texte des vorliegenden Bandes nicht auf die genannte Tagung, sondern auf einen Vortrag zurück, den der Autor am 30. Juni 2022 im Rahmen der Vortragsreihe »Wieland begegnet Shakespeare« in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar gehalten hat. Er widmet sich mit Wielands Shakespeare-Übersetzung einem klassischen Fall von Wielands Vermittlungstätigkeit – der Übertragung fremdsprachiger Texte und Stoffe. Dabei geht Greiner nicht nur auf Wielands Übersetzung selbst, sondern auch auf deren kulturhistorische Hintergründe und Umstände ein und zeigt, wie Shakespeare noch vor Wieland durch Autoren wie Voltaire und Lessing der Weg auf den Kontinent geebnet wurde. Wieland war also keineswegs der Erste, der sich für Shakespeare interessierte, er war aber als Erster dazu bereit, die ungeheuren Mühen einer Übersetzung von insgesamt 22 Dramen auf sich zu nehmen. In diesem Zusammenhang weist Greiner nicht nur darauf hin, wie voraussetzungsreich und schwierig dieses Unterfangen gemessen an den zur Verfügung stehenden Hilfsmitteln war, er macht auch deutlich, wie unzeitgemäß Wielands Projekt in Anbetracht der durch das französische Theater geprägten klassizistischen Normen, denen Shakespeares Werke in fast jeder Hinsicht widersprachen, eigentlich war. Wielands Shakespeare-Übersetzung, die zwischen 1762 und 1766 in 8 Bänden erschien, ist also eine wirkliche

Pionierleistung, durch die es erstmals möglich wurde, die Beschäftigung mit Shakespeare auf eine verlässliche Grundlage zu stellen. Erst durch den Literaturvermittler Wieland lernte ein größeres deutsches Publikum Shakespeare kennen und schätzen. Dabei geraten freilich auch die Spezifika von Wielands Übertragung – von der Auswahl der zu übersetzenden Stücke über die paradigmatische Aufwertung der Komödien bis hin zu den ganz praktischen Fragen der Übersetzung – in den Fokus, mit denen sich Greiner eingehend beschäftigt, bevor er Wielands Übersetzung abschließend innerhalb der europäischen Shakespeare-Renaissance situiert. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass Wielands Shakespeare-Übersetzung ein zentraler Schritt inmitten des Siegeszugs Shakespeares auf dem Kontinent war und Wieland entsprechend als der Vater des ›deutschen‹ Shakespeares anzusehen ist.

Auch Christa Schuenkes Beitrag *Wielands Shakespeare. Ein Fall von beredtem Schweigen* geht auf einen Vortrag der Autorin in der Reihe ›Wieland begegnet Shakespeare‹ zurück, der am 16. Juni 2022 ebenfalls in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar gehalten wurde. Wie der Aufsatz von Nobert Greiner widmet sich auch dieser Beitrag Wielands epochemachender Shakespeare-Übersetzung, setzt dabei allerdings andere Akzente. So geht Schuenke etwa den Fragen nach, wo und unter welchen Umständen Wieland zum ersten Mal mit Shakespeares Texten in Berührung kam, wo er Englisch gelernt hatte, welche Hilfsmittel er während der Übersetzungsarbeit verwendete, welche englischen Textfassungen er seiner Übersetzung zu Grunde legte und welche theoretischen Annahmen der Übersetzungstätigkeit vorausgingen. Zudem geht es schließlich auch um das, was Wieland aus verschiedenen Gründen bewusst ausgespart und nicht übersetzt hat – sein ›beredtes Schweigen‹ wie Schuenke es nennt. Im Ganzen bietet der Beitrag also einen eher persönlichen, von Wohlwollen und Sympathie geprägten Blick auf den Übersetzer Wieland und die praktischen Seiten seiner übersetzerischen Tätigkeit. Das dürfte damit zu tun haben, dass Christa Schuenke selbst als literarische Übersetzerin tätig ist. Entsprechend besteht der besondere Reiz des Beitrags darin, dass hier eine Übersetzerin, die für ihre Übertragung sämtlicher Sonette Shakespeares 1997 unter anderen mit dem Christoph-Martin-Wieland-Übersetzerpreis ausgezeichnet wurde, auf den Shakespeare-Übersetzer Wieland schaut und dabei manchen persönlichen Einblick in die Übersetzungswerkstatt und den sich aus ihr ergebenden Erfahrungen gewährt.

Mit einem weiteren Beispiel für Wielands produktive Vermittlung fremder Sprachen, Texte, Stoffe und Motive beschäftigt sich Claire Selosses Beitrag *Französische Feenmärchen im deutschsprachigen Raum. Wielands Roman ›Don Sylvio‹ und seine Märchensammlung ›Dschinnistan‹*. Ausgehend von Wielands Bekanntschaft mit der französisch geprägten Salon-

kultur auf Schloss Warthausen und seiner Vorliebe für französische Feenmärchen wird in dem Beitrag die Frage diskutiert, auf welche Weise Wieland die französisch geprägte Gattungstradition der Feenmärchen rezipiert und sie seinem deutschsprachigen Publikum vermittelt hat. Dabei ist zu berücksichtigen, dass Wieland nicht nur eine Vielzahl bekannter französischer Kunstmärchen las, sondern auch deren Parodien, wie sie sich vor allem in der erotischen Literatur finden, kannte. Das schlägt sich auch in seinem Roman *Don Sylvio von Rosalva* (1764) nieder, dem mit der Binnenerzählung *Die Geschichte des Prinzen Biribinker* in dieser Hinsicht eine besondere Bedeutung zukommt, denn hier zeigt sich Wielands zutiefst ironisches Verhältnis zur Tradition der Feenmärchen. Wie der Beitrag zeigt, fungiert die märchenhafte Schwärmerei der Hauptfigur nämlich einerseits als Ausrede, um französische Stoffe spielerisch in den Text einzuweben, andererseits hinterfragt und überprüft Wieland gerade dadurch aber auch die Leistungsfähigkeit und Wirkung der Märchen als literarischer Gattung. Erweist sich *Don Sylvio* insofern als durchaus innovativer Ansatz in der Rezeption und Vermittlung französischer Feenmärchen, geht Wieland mit der Märchensammlung *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen* (1786-1789) noch einmal neue Wege. Denn in den drei Bänden dieser Sammlung übersetzt Wieland nicht nur aus dem Französischen, er dichtet auch mehr oder weniger frei nach und weiter. Die Vielzahl der sich dabei ergebenden Bezüge erweist sich als überaus aufschlussreich, um die vielschichtigen Transferprozesse in Wielands Märchenrezeption zu veranschaulichen. Darüber hinaus nutzt Wieland die Gattung des Märchens – wie Selosse zeigt –, um die deutsche Debatte über die Schwärmerei und den Unterschied zwischen dem Wunderbaren und dem Natürlichen, zwischen Fiktion und Realität näher zu beleuchten.

Mit einer ganz anderen Art der Vermittlung beschäftigt sich Kira Louisa Künstler in ihrem Beitrag *Wielands Monster. Satirische Tradition und monströses Schreiben in ›Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva‹ und ›Der neue Amadis‹*. Ihr geht es um die nicht selten ausufernden Satzkonstruktionen und den monströsen Stil, den Wieland in vielen seiner Werke, besonders der Frühzeit, pflegt. Dabei zeigt Künstler, dass Wieland damit in einer Tradition satirischen Schreibens steht, die von Horaz' Pisonerbrieff und dessen Warnung vor bizarren Kompositionen über Montaignes *Essais* bis zu den Sterne'schen Digressionen reicht. Der Beitrag weist allerdings nicht nur literaturhistorische Bezüge zu anderen Praktikern monströsen Schreibens auf, sondern hebt auch die verschiedenen Ebenen der Vermittlung hervor, die mit diesem bewusst widernatürlichen und regelwidrigen Stil verbunden sind. So wird vor allem am Beispiel der Prosa des *Don Sylvio* (1764) sowie den verschachtelten Versen und Anmerkungen

des *Neuen Amadis* (1771) deutlich, dass sich Wieland die von Horaz inkriminierte monströse Komposition als poetologisches Prinzip zu eigen macht. Entsprechend können Wielands Satz- und Textmonster – nur scheinbar paradoxerweise – als kritische Hinweise an all jene gelesen werden, die das Dichten (und damit auch das Lesen) als eine leichte Angelegenheit verstehen wollen. Damit wird auch deutlich: Anstelle des zeitgenössischen Originalitäts- und Geniecredos erweitert Wieland durch grotesk übersteigerte Kombinationen des schon Dagewesenen (als Zitat, Persiflage, Anspielung und so weiter) den Formen- und Denkraum der europäischen Literatur und räumt mit der irrigen Vorstellung einer ›*creatio ex nihilo*‹ auf. Daraus ergibt sich schließlich auch eine einleuchtende Erwiderung auf die Kritik der Romantiker an der vermeintlich fehlenden Originalität von Wielands Werken. Denn gegen die Ideologie des ›Originalgenies‹ und die Illusion einer mühelosen Verfertigung von Texten votiert Wieland, wie Künstler zeigt, für ein Schreiben im Zeichen skeptischer Selbstbefragung, das dann freilich mitunter auch komplex, grotesk und sogar monströs sein kann.

Eher auf den philosophischen Gehalt von Wielands Werk und seine philosophiehistorischen Bezüge konzentriert ist der Beitrag von Pierre Brunel. Unter dem Titel *Der Platonismus als »eine Art von Medium«?* *Das Problem der Vermittlung im »Agathon«* beschäftigt er sich mit Wielands Darstellung und Kritik des Platonismus, wie sie sich im Roman *Geschichte des Agathon* (1766/67, 1773 und 1794) findet. Einen zeitgenössischen Bezug zu dieser Interpretation sieht Brunel in der Diskussion um Immanuel Kants Kritizismus, der den Anspruch erhoben hatte, den Idealisten Platon besser zu verstehen als er sich selbst verstanden habe. Vor dem Hintergrund der Debatte zwischen Kant, Friedrich Heinrich Jacobi und Johann Georg Schlosser wird in dem Beitrag die Syrakus-Episode des *Agathon* analysiert, in der es, vermittelt durch die Figuren Dionysios, Platon und Dion, um die politische Bedeutung von Platons Lehre geht. Auch der Antiplatonismus des Romans und das Verhältnis zur Sophistik werden mit Blick auf die Themenfelder Rhetorik und Wahrheit näher erörtert. Dabei wird deutlich, dass Wieland weniger Platon als vielmehr den Neuplatonismus im Blick hatte und es folglich auch um die problematische Beziehung der Religion zur Philosophie geht. Eine Analyse der Episode in Delphi hilft schließlich, dieses Problem tiefer zu ergründen und macht deutlich, dass sich Wieland indirekt auch mit Porphyrios und Plotin auseinandersetzt, die Platons Philosophie und ihr Verhältnis zur Dichtung näher untersucht und weiterentwickelt hatten. Gerade dieser Bezug auf die Dichtung wird im *Agathon* allerdings in Frage gestellt, sodass sich letztlich die Frage ergibt, in welchem Verhältnis Dichtung, Prosa, Religion und Philosophie in Wielands Roman eigentlich stehen.

Eine andere Form von Wissenstransfer untersucht Adrian Robanus in seinem Beitrag *Von »quäkenden Mitbürgern« vertrieben. Wissenstransfer in Wielands ›Froschgeschichte‹ ›Die Abderiten‹*. Wielands Roman *Die Abderiten. Eine sehr wahrscheinliche Geschichte*, der zwischen 1774 und 1780 als einer der ersten Fortsetzungsromane überhaupt im *Teutschen Merkur* erschien, wird in dem Beitrag als Tierroman interpretiert und dessen tierische Hauptprotagonisten – die Frösche der Latona – werden in ihrer zentralen Funktion für die Entwicklung der Geschichte analysiert. Dabei zeigt sich, dass die Frösche Träger ganz unterschiedlicher Semantiken sind; durch sie wird zum Teil enzyklopädisches Wissen multimedial in den literarischen Text integriert. Denn durch die literaturgeschichtliche Aktualisierung der mit den Fröschen verbundenen Komik, die letztlich auf Aristophanes' *Frösche* zurückgeht, fließt nicht nur naturgeschichtliches Wissen, etwa über den Streit um Präformation und Epigenese, in den Roman ein. Vielmehr transportieren die Frösche, wie Robanus zeigt, auch theologische, literarische, anthropologische, polizeiwissenschaftliche und politische Diskurse. Durch Wielands zahlreiche Anspielungen auf zeitgenössische Debatten, auf die er in den Fußnoten zum Roman teilweise sogar selbst verweist, werden die Frösche gleichsam zum Kreuzungspunkt all jener Diskurse. Insofern sind sie, laut Robanus, Romantiere im doppelten Sinne. Denn in ihnen verdichten sich nicht nur alle antiaufklärerischen Ansichten, vor denen im Roman gewarnt wird, sie führen beispielhaft auch die Konkurrenz verschiedener Wissensordnungen und die damit verbundene Wissenspolitik vor Augen. Die Frösche veranschaulichen also zahlreiche Transferprozesse, die das literarische Verfahren der *Abderiten* ausmachen: antikes und zeitgenössisches, religiöses und naturwissenschaftliches, französisches und deutsches, überholtes und aktuelles Froschwissen werden gleichermaßen in den Roman integriert. So macht der Herausgeber des *Teutschen Merkur* in seinem Fortsetzungsroman den abderitischen Frosch zum vermittelnden Reflexionsmedium der Aufklärung, das insofern durchaus Hobbes' Wolf oder Mandevilles Bienen an die Seite gestellt werden kann.

Sören Schmidtkes Beitrag *Brücken aus Versen. Wieland und Baggese*n geht sodann von der Annahme aus, dass die Vermittlung literarischer Traditionen, Stoffe, Motive und Verfahren wiederum selbst vorwiegend über literarische Texte verläuft. Dieses Verfahren, das an Altes, schon Gewordenes anknüpft, es sich in immer neuen Akten schöpferischer Anverwandlung aneignet und so zu Neuem kommt, könne im weiteren Sinne als »Übersetzung« betrachtet werden. Die Vielfalt der damit verbundenen Bildungs- und Gestaltungsprozesse kann, so Schmidtkes, »als dauernder Prozess wechselseitiger Brückenschläge vom Fremden zum Eigenen und wieder zurück in allen literarischen und mit der Literatur verwandten

Bereichen« verstanden werden und sei in diesem Sinne gerade für Wielands Werk und dessen Poetik paradigmatisch. Von diesen Überlegungen ausgehend beschäftigt sich der Beitrag mit zwei besonders interessanten Fällen der europaweiten Rezeption Wielands und seines Werks: Jens Peter Baggesens an Wielands *Comischen Erzählungen* orientierten Verserzählungen und seiner Librettoadaption des *Oberon*. Ein erster Abschnitt geht auf die Biographie des noch immer wenig bekannten Baggesen ein, der auch als ›dänischer Wieland‹ gilt. Im Folgenden zeigt der Beitrag, wie sich Baggesen Wielands anonym erschienene *Comische Erzählungen* (1765) anverwandelte und sie zum Vorbild für seine *Comiske Fortællinger* (1785) machte. Dabei wird deutlich, dass Baggesen sich vor allem hinsichtlich der Form und der Behandlung des Stoffs an Wieland orientierte, während die von ihm gewählten Sujets durchaus eigenständig sind und sich folglich von denen Wielands unterscheiden. Das umgekehrte Verhältnis lässt sich hingegen an Baggesens 1788 entstandenem dänischen Opernlibretto *Holger Danske* beobachten, das zwar inhaltlich an Wielands *Oberon* (1780) anschließt, formal aber ganz neue Wege einschlägt. Mit seinem Aufsatz leistet Schmidtke nicht nur einen Beitrag zur Erforschung der äußerst vielfältigen Wieland-Rezeption, er erweitert das Verhältnis von Vermittler und Vermitteltem darüber hinaus auch entscheidend. Denn bei ihm erscheint Wieland nicht mehr nur als der Vermittler seiner eigenen Werke; diese sind vielmehr selbst Träger der Vermittlung oder, wie Schmidtke sagt, Brücken zu neuen Werken.

Auf eine noch einmal ganz andere, bisher kaum berücksichtigte Ebene führt Julia Catrin Eberhardts kunst- beziehungsweise kulturhistorischer Beitrag, der unter dem Titel »*Mit unvergänglichen Zügen und Farben eingedrückt*«. *Zur Inszenierung von Prominenz und Kleidung in anglophilen Porträts Wielands* nach Strategien der Selbstinszenierung Wielands als eines erfolgreichen Dichters und Schriftstellers fragt. Wieland war einer der ersten deutschen Autoren, der vom Schreiben leben konnte und sein Selbstbild in der Öffentlichkeit in materiellen und visuellen Medien sorgsam pflegte. Zeit seines Lebens ließ er sich von namhaften Porträtkünstlern wie Anton Graff, Johann Friedrich August Tischbein und Georg Melchior Kraus abbilden und zahlreiche Kupferstichdarstellungen von sich und seinen Werken in Umlauf bringen, die von seinen Bewunderern gesammelt und geschätzt wurden. Dabei profitierte Wieland von der sich am Ende des 18. Jahrhunderts vollziehenden gesellschaftlichen Aufwertung des Berufsschriftstellers und dem künstlerischen wie wirtschaftlichen Erfolg des Genres der Porträtmalerei. Zudem ergaben sich durch die Auflösung des aristokratischen Privilegs in der Mode neue Möglichkeiten der visuellen und materiellen Inszenierung des intellektuellen Bürgertums. Der Beitrag

veranschaulicht das Selbstverständnis Wielands vor allem am Beispiel des Porträts der Wieland'schen Familie von Georg Melchior Kraus sowie der Inszenierung Wielands als poetischem Landjunker in Oßmannstedt. Dabei wird deutlich, dass sich Wieland als ökonomisch erfolgreicher und autonomer Schriftsteller in Szene zu setzen wusste. Im Rückgriff auf verschiedene künstlerische Porträtprogramme und durch die selbstbewusste Aneignung vor allem der englischen Mode, Kultur und Lebensweise vermittelte er das Bild eines aufgeklärten und kultivierten Weltbürgers von Geschmack, das nicht nur die Wahrnehmung der Zeitgenossen, sondern noch unser heutiges Wieland-Bild prägt.

Der letzte Beitrag des Bandes, Sarah Seidels und Kerstin Bönschs *Wieland weiterdenken. Weltbürgertum multimedial*, wendet die Deutung Wielands als eines Denkers der Vermittlung schließlich ins Praktische und fragt nach der Leistungsfähigkeit der Wieland'schen Ideen in Anbetracht der Fragen und Herausforderungen unserer Zeit. Zudem fordert er – ganz in Wielands Sinne – zur kritischen Reflexion des eigenen Standpunkts und der jeweils individuellen Perspektive auf. Anlässlich eines von der Wieland-Stiftung Biberach und der Universität Konstanz durchgeführten Studierendenprojekts zum Thema »Weltbürgertum weiterdenken: Wer sind WIR?« setzten sich Studierende aus dem Fachbereich Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften mit Wielands Schrift *Das Geheimnis des Kosmopolitenordens* (1788) auseinander. Ausgehend von Wielands darin entwickeltem Konzept des Kosmopolitismus, das unter Zuhilfenahme verschiedener anderer seiner Texte konturiert wird, verfolgt der Beitrag den Gedanken des Weltbürgertums und der damit verbundenen Ideen von Freiheit, Gleichheit und Gemeinschaft über verschiedene Stationen bis in die Gegenwart und hebt Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu zeitgenössischen Auseinandersetzungen mit der Frage eines möglichen Weltbürgertums unter anderem bei Seyla Benhabib, Martha Nussbaum und Hannah Arendt hervor. Schließlich werden drei der insgesamt acht Videos näher vorgestellt, die im Rahmen des Projekts von Studierenden entwickelt wurden und die sich aus jeweils unterschiedlichen Perspektiven mit den Fragen beschäftigen, welche Rolle die Idee des Weltbürgertums in literarischen Texten des 18. bis 21. Jahrhunderts spielt und inwieweit das Konzept heute noch tragfähig sein kann. Die Fallbeispiele zeigen, inwiefern sich Wielands Überlegungen zum Weltbürgertum in literarischen Texten und philosophischen Essays wiederfinden lassen, welche Ideen man heute mit dem Konzept in Verbindung bringen kann und wo Wielands Ideen anschlussfähig bleiben. Damit zeigen sie nicht nur die Aktualität der Frage nach dem Weltbürgertum auf – ein Thema das in Anbetracht der weltweiten Bedrohungen aufklärerischen Denkens und Handelns kaum aktueller sein könnte –, sie führen darüber

hinaus auch die Aktualität von Wielands Denken eindrücklich vor Augen. Gerade dieser letzte Beitrag macht noch einmal deutlich, was die Beiträge des ganzen Bandes und auch die Ausstellung im Goethe- und Schiller-Archiv zu zeigen versucht haben: Wieland ist der Weltgeist unter den Klassikern, dessen Denken uns – entgegen allen anderslautenden Behauptungen¹² – sehr wohl noch zu denken gibt!

¹² Vgl. Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches* [1878]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* in 15 Bdn. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 2: *Menschliches, Allzumenschliches I und II.*

¹³München 2021, S. 599.

FELIX WOYWODE

Der Diamant der Vernunft

Wielands poetische Mythologie in *Die Natur der Dinge*,
den *Comischen Erzählungen* und den *Neuen Götter-Gesprächen*

I. Die Schwierigkeit, Wieland zu lesen

Intelligente Menschen erkennt man daran, dass sie Wieland lieben. Zumindest behauptet das der Protagonist aus Arno Schmidts Roman *Aus dem Leben eines Fauns*.¹ Die Lektüre eines beliebig gewählten Wieland-Textes scheint das Diktum der intelligenzvalidierenden Wieland-Liebe zu bestätigen, prunkt sein Werk doch in jeder Schaffensphase mit weltliterarisch bewanderter Gelehrsamkeit. Wielands Welt ist, so Jutta Heinz, »poetisch globalisiert, mit deutlichem Schwerpunkt auf der Antike«. Sie enthält »Anspielungen auf alles nur Denk- und Wissbare«. Nicht weniger als »das universelle interkulturelle Diskurskontinuum der Menschheit« bilde den Horizont dieses Werkes.² Auch wenn das etwas weit gegriffen ist, besteht in Anbetracht des von Wieland zeitlebens bewahrten rhetorischen Literaturbegriffes, der Originalität nur als nuancierende Bearbeitungsleistung eines Vorbilds ermöglicht und die berüchtigte Schlegel'sche Annihilation verursachen wird, kein Zweifel daran, dass Wieland zu lesen zwangsläufig bedeutet, Weltliteratur zu lesen.

Dies birgt einerseits die Gefahr, sich in den unüberschaubaren Vorlagenbezügen zu verlieren und Wielands Bücher entnervt beiseitezulegen, und andererseits bedingt die weltliterarische Überschichtung eine Befremdung, die seinem Werk bereits von Zeitgenossen vielstimmig zum Vorwurf gemacht wurde: Der Eindruck des Lebensfernen und Gekünstelten, der vielleicht hauptsächlich dafür verantwortlich ist, dass Wielands Werke, gemessen an ihrer Bedeutung, zu wenig gelesen werden, weil sie

- 1 Zustimmung sollte man dem schon deshalb nicht, weil Düring dies nutzt, um seinen verhassten NS-Vorgesetzten, von dem er weiß, dass er Wieland nicht kennt, zur Zustimmung zu bringen und ihn dadurch in seiner Eitelkeit vorzuführen. Düring selbst ist nicht weniger eitel.
- 2 Jutta Heinz: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2008, S. VIII f.

bloße wirklichkeitsverbiegende Formspielerei zu sein scheinen und, so Nietzsche, nichts mehr zu denken geben würden.³

Besonders das Menschenbild von Wielands vermeintlich geschwätziger Blümchenpoesie⁴ erregt zeitübergreifend Anstoß. Der junge Goethe bringt das in seiner Polemik auf den Begriff, der schon nach wenigen Wieland-Seiten jeder Schaffensphase zum Lektürewiderstand werden kann: »Tugend muß doch was sein, sie muß wo sein.«⁵

Wohlgermerkt stört Goethe sich noch 1773 daran, dass Wieland, obwohl er doch längst die Wandlung zum ironischen Spötter durchlebt habe, »immer noch die scheelen Ideale« der frühen Jahre nicht loslassen könne. Eine Kritik, die Goethe in seiner Rede *Zu brüderlichem Andenken Wielands* 1813 zur zentralen Werkproblematik des Verstorbenen erklärt: den »Konflikt mit der Außenwelt«,⁶ die Kollision dieses Tugendgedankens mit der Wirklichkeit. Der unbeirrbar Glaube an die Vernunft, der sich in Wielands Tugendbegriff ausdrückt, ist damit als Idealismus in dem Sinne ausgewiesen, dass er die ihm widersprechende kontingente Wirklichkeit permanent zu überwinden versucht. Dass dieser Idealismus eine Überwindungsleistung ist, interessiert die zeitgenössische Wieland-Polemik nicht, die Wieland-Liebe vielmehr mit Präntention und Naivität gleichsetzt. Den Kritikern wiederum ist aber keine Unkenntnis des Wieland'schen Werks vorzuwerfen, wie ein Dialog in Lenz' *Der neue Menoza* über Wielands *Goldnen Spiegel* belegt: »und wo findet man diese Menschen?«, heißt es hier: »Wo? He, he, in dem Buche des Herrn Hofrat Wieland. Wenn's Ihnen gefällt, will ich gleich ein Exemplar herbringen.« Der Prinz lehnt dankend ab: »Geben Sie sich keine Mühe, ich nehme die Menschen lieber wie sie

- 3 Vgl. Friedrich Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches [1878]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 2: Menschliches, Allzumenschliches I und II. ¹³München 2021 [1999], S. 599.
- 4 »Herr Wieland ist reich an Blümchen, an poetischem Geschwätze«. Gotthold Ephraim Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend. 1759-1765. Erster Teil 1759. Achter Brief. In: Ders.: Werke. Hg. v. Herbert G. Göpfert, Karl Eibl, Karl S. Guthke u. a. Bd. 5: Literaturkritik. Poetik und Philologie. Bearb. v. Jörg Schönert. Lizenzausgabe für die Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1996 [1973], S. 30-329, hier S. 46.
- 5 Johann Wolfgang Goethe: Götter, Helden und Wieland. Eine Farce [1773]. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens [Münchner Ausgabe, im Folgenden: MA]. Hg. v. Karl Richter, Norbert Miller u. a. Bd. 1.1: Der junge Goethe 1757-1775. Hg. v. Gerhard Sauder. München, Wien 1985, S. 681-693, hier S. 691.
- 6 Johann Wolfgang Goethe: Zu brüderlichem Andenken Wielands [1813]. In: MA 9, S. 945-965, hier S. 950.

sind, ohne Grazie, als wie sie aus einem spitzigen Federkiel hervorgehen«. Den *Goldnen Spiegel* sollte Wieland besser den »Diamantenen Spiegel heißen«. ⁷

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich in der Metapher des Diamanten, von Lenz als Verbildlichung einer verblendeten Wirklichkeitsverkehrung ironisiert, Wielands lebenslanges Bemühen darum verdichtet, die Souveränität der Vernunft gegenüber der kosmischen, körperlichen und politischen Realität zu stabilisieren. ⁸ Diese mythopoetische Metapher der Wirklichkeitsüberwindung vollzieht die Überwindung und reflektiert sie zugleich, und das bereits im scheinbar schwärmerisch-zeleotischen Frühwerk. Mit Hilfe dieses metaphorischen Diamanten gelingt es Wieland, zeitlebens seinen bildlich verbürgten Vernunft-Idealismus zu bewahren und ihm zugleich zu entsagen. Außerdem wird versucht, die von Wieland selbst vorbereitete Verwandlungsgeschichte durch eine Kontinuitätserzählung zu ergänzen. Schließlich ist man spätestens seit Sengle gewohnt, Wieland eine große Wandlung, mit Thomé eine empiristische oder nach Schings eine empirisch-anthropologische ⁹ Wende zu bescheinigen oder gleich drei Schaffensphasen zu unterscheiden: die des jungen, die des vorweimarischen und die des weimarischen Wieland. ¹⁰

Es wird hingegen zu zeigen sein, dass Wieland keine große Wandlung oder Metamorphose erfährt, sondern in seinen Werken eine jeweils »veränderte Haltung« ¹¹ eingenommen wird, hinter der sich die lebenslange, werkbestimmende Grundüberzeugung vom Menschen als Vernunftwesen zeigt, die gegen die Evidenz der Wirklichkeit verteidigt werden muss. Die

- 7 Jakob Michael Reinhold Lenz: Der neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandī. Eine Komödie. In: Ders.: Werke und Briefe in drei Bdn. Hg. v. Sigrid Damm. Bd. 1: Dramen, dramatische Fragmente, Übersetzungen Shakespeares. Frankfurt a. M., Leipzig 2005, S. 125-190, hier S. 134 f.
- 8 Zu diesem Konflikt als Epochenproblem vgl.: Wilhelm Schmidt-Biggemann: Theodizee und Tatsachen. Das philosophische Profil der deutschen Aufklärung. Frankfurt a. M. 1988.
- 9 Vgl. Hans-Jürgen Schings: Zwischen Utopie und Bildungsroman. Der Staatsroman der deutschen Aufklärung [1983]. In: Ders.: Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien. Würzburg 2011, S. 11-37, hier S. 31.
- 10 Zur Einteilung der drei Phasen vgl. Uwe Blasig: Die religiöse Entwicklung des frühen Christoph Martin Wieland. Frankfurt a. M. 1990, S. 11. Die Gegenstimmen sind zu finden bei Hermann Müller-Solger: Der Dichtertraum. Studien zur Entwicklung der dichterischen Phantasie im Werk Wielands. Göppingen 1970 und bei Klaus Oettinger: Phantasie und Erfahrung. Studien zur Erzählpoetik Wielands. München 1970.
- 11 Mark-Georg Dehrmann: Das »Orakel der Deisten«. Shaftesbury und die deutsche Aufklärung. Göttingen 2008, S. 328.

Komplexität dieses Konflikts reduziert sich in Wielands Werk ungeachtet der beispiellos gelehrten, ironisch-allseitigen Relativierung aller nur erdenklichen Deutungsmuster transparent auf den Gegensatz von Sinnlichkeit und Geist beziehungsweise Egoismus und Vernunft.¹² Noch unmittelbar vor seinem Tod führt Wieland die Komplexität der Lebenswirklichkeit auf das »zweifache[-] Lebensprincip« zurück, ein »sinnliches [...] und ein geistiges, die, ihrer unerklärbaren Vereinigung ungeachtet, wesentlich voneinander verschieden sind.«¹³ Es wird Wieland nie gelingen, dieses zweifache Lebensprinzip aufzulösen, da er den Gegensatz zwischen Geist und Sinnlichkeit immer zugunsten des Geistes entscheiden will, auch wenn die Realität Gegenteiliges nahelegt: Wieland ist immer Idealist geblieben.¹⁴

II. Das diamantene Band als metaphorische Letztbegründung des metaphysischen Wirklichkeitssinns in *Die Natur der Dinge*

Das Lehrgedicht *Die Natur der Dinge* (1752) beginnt mit einem kühnen Sprung in die nachtschwarzen Wogen des postkopernikanischen Sternennmeers, der mit einer Überfracht an mythologischen Anrufungen beladen wird und vor Zuversicht strotzt, sich in die heilsamen Untiefen eines von der göttlichen Vernunft durchdrungenen und von ihr erkennbaren Kosmos zu begeben:

Von deiner Kraft befeurt, Minerva, will ich singen,
O möchte mir durch dich ein würdig Lied gelingen!
Ein Werk, das du beseelst, treibt kein gemeiner Zug;
Ich sing nicht Lieb und Wein. Ein ungewohnter Flug
Hebt mich den Himmeln zu; von Millionen Sternen

- 12 »[W]ir haben alle zwei ewig in Streit liegende Prinzipien in uns, die Sinnlichkeit, die sich überall zum Mittelpunkt aller Genüsse und Vortheile macht, d. h. der Egoismus, und die Vernunft, die alles aufs allgemeine bezieht, alles generalisirt«. Am 16. Februar 1795. Karl August Böttiger: *Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar* [1838]. Hg. v. Klaus Gerlach und René Sterne. ²Berlin 1998, S. 146.
- 13 Christoph Martin Wieland: *Über das Fortleben im Andenken der Nachwelt* [1813]. In: Ders.: *Werke* [im Folgenden: W]. 5 Bde. Hg. v. Fritz Martini u. Hans Werner Seiffert. Bd. 3. Bearb. v. Fritz Martini u. Reinhard Döhl. München 1967, S. 787-797, hier S. 790.
- 14 Vgl. auch die Randbemerkung von Jutta Heinz: »in abgemilderter Form blieb Wieland immer ein Idealist«. Jutta Heinz: *Wieland und die Philosophie*. In: Dies.: *Handbuch* (Anm. 2), S. 83-94, hier S. 91.

Umringt, lernt sich mein Blick vom niedern Pol entfernen.
 Dich, Urbild aller Welt, der Gottheit Ebenbild,
 Dich, Wahrheit, seh ich selbst[.]¹⁵

Das drückt nicht eben eine kopernikanische Verlorenheitserfahrung aus. Vielmehr scheint die Perspektive des »bildungsübersättigten«¹⁶ Monster-Gedichtes »weit entfernt von Pascals Aufschrei«¹⁷ angesichts der ewigen Stille des unendlichen Weltraums zu sein. Obwohl die Lehrgedicht-Forschung spätestens seit Albertsen darum bemüht ist, das Vorurteil abzubauen, nach dem die Lehrdichtung des 18. Jahrhunderts lediglich »Leibniz in Verse«¹⁸ setzen würde, scheint sich dieses Vorurteil in Wielands Lehrgedicht zu bewahrheiten, verstärkt durch den neuen Untertitel, den Wieland dem Gedicht in der Fassung der *Sämtlichen Werke* gegeben hat: *Die Natur der Dinge oder die vollkommenste Welt*.¹⁹ Es ist daher verständlich, dass Thomé ihm eine »noch ungebrochene[-] metaphysische[-] Fundierung«²⁰ bescheinigt, es als »negative Gegenfolie« von Wielands späterer anthropologischer Wende zum »Antiplatoniker«²¹ gedeutet²² oder es gar zum

- 15 Christoph Martin Wieland: Die Natur der Dinge. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. v. der Deutschen Kommission der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften [Akademie-Ausgabe, im Folgenden: AA]. Berlin 1909 ff. Erste Abteilung: Werke. Bd. 1.1. Berlin 1909, S. 15.
- 16 Friedrich Sengle: Wieland. Mit 23 Bildern und Beilagen. Stuttgart 1949, S. 19.
- 17 Margit Hacker: Anthropologische und kosmologische Ordnungsutopien. Christoph Martin Wielands »Natur der Dinge«. Würzburg 1989, S. 33. Etwas weniger deutlich schreibt Christoph Siegrist: »Optimistischer gibt sich Wieland«. Ders.: Das Lehrgedicht der Aufklärung. Stuttgart 1974, S. 190. Ähnlich Ludwig Leif Albertsen: Das Lehrgedicht. Eine Geschichte der antikisierenden Sachepik in der neueren deutschen Literatur mit einem unbekanntem Gedicht Albrecht von Hallers. Aarhus 1967, S. 320.
- 18 Ebd., S. 316.
- 19 Christoph Martin Wieland: Die Natur der Dinge, Moralische Briefe. In: Sämtliche Werke [im Folgenden: SW]. Leipzig 1794-1811. Reprintausgabe. Hg. v. der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit mit dem Wieland-Archiv, Biberach a. d. Riß, und Dr. Hans Radspieler. 45 Bde. in 14 Bdn. Neu-Ulm, Hamburg 1984. Hier: SW 51, S. 3.
- 20 Horst Thomé: Roman und Naturwissenschaft. Eine Studie zur Vorgeschichte der deutschen Klassik. Frankfurt a. M. 1978, S. 96.
- 21 Margit Hacker: Anthropologische und kosmologische Ordnungsutopien (Anm. 17), S. II, S. 46.
- 22 Vgl. zur anthropologischen Wende Hans-Jürgen Schings: Zwischen Utopie und Bildungsroman (Anm. 9). Auf Schings baut Margit Hacker auf, vgl. dies.: Anthropologische und kosmologische Ordnungsutopien (Anm. 17), S. 46.

»größte[n] deutsche[n] Wehrgedicht gegen Materialismus und Deismus«²³ erhoben wird. Dabei übersieht man jedoch den fundamentalen inneren Zwiespalt des Gedichtes und verwechselt seinen überschreienden »zuversichtlichen dogmatischen Ton[-]«,²⁴ wie Wieland selbst ihn später nennt, mit einer tatsächlichen Gewissheit des sich äußernden Ichs, das keine Überzeugung ausspricht, sondern eine Haltung einnimmt – die als solche sogleich dadurch erkennbar ist, dass die Zuversicht des Ichs sich der Anrufung Minervas verdankt: »Von deiner Kraft befeuert, Minerva, will ich singen«. Erst dieser Inspirationsgestus ermöglicht die Sternenreise in das Zentrum des göttlich durchdrungenen Alls, wobei die Wirksamkeit dieser Anrufung aufgehoben wird, wenn es unmittelbar nach der visionär geschauten Reise zum stellaren Gottesthron heißt: »So weit dringt nicht mein Geist«. ²⁵ Denn tatsächlich wird in diesem Lehrgedicht wie im berühmigten Bodmer-Brief²⁶ eine fundamentale Skepsis an der Vernunft und ihrer wirklichkeitsdurchdringenden und schließlich realitätsüberwältigenden Souveränität artikuliert, ein Zweifel somit an Gott, von dem das Gedicht selbst doch einen Begriff lehren möchte.²⁷ Wielands *Die Natur der Dinge* ist ein Dokument desjenigen Widerspruchs, den es nach Leibniz nicht geben kann: »Aber da die Vernunft ebensowohl eine Gottesgabe ist wie der Glaube, so würde ihr Zwiespalt Gott mit sich selbst in Zwiespalt setzen«. ²⁸ Betrachtet man Wielands Gedicht wie Sengle als Ankündigung des »Untergang[s] der Gattung«, ²⁹ wird man den Grund dafür im hier zu findenden Zerwürfnis der Vernunft mit sich selbst suchen müssen, aus der eine »Begründungsnot«³⁰ des Textes gegenüber seinem dogmatisch ver-

23 Ludwig Leif Albertsen: Das Lehrgedicht (Anm. 17), S. 317.

24 SW SI, S. 7.

25 AA I. I, S. 24.

26 Darin spricht Wieland im März 1752 scheinbar retrospektiv über seine »Zweifel wegen der Wirklichkeit Gottes«. In: Wielands Briefwechsel [im Folgenden: WBr]. Hg. v. d. Deutschen Akademie d. Wissenschaften zu Berlin. Institut f. deutsche Sprache u. Literatur. Berlin 1963-2007. Bd. 1, S. 50.

27 Thomé spricht daher von »zwei konkurrierenden Dichterrollen«, die »sich aus gegensätzlichen Modellen von Realität herleiten, in ihrer Gegensätzlichkeit aber nicht reflektiert werden«. Horst Thomé: Roman und Naturwissenschaft (Anm. 20), S. 109.

28 Gottfried Wilhelm Leibniz: Versuche in der Theodicee über die Güter Gottes, die Freiheit des Menschen und den Ursprung des Übels. In: Ders.: Philosophische Werke in 4 Bdn. in der Zusammenstellung von Ernst Cassirer. Bd. 4. Übers. u. mit Anmerkungen versehen v. Artur Buchenau. Hamburg 1996, S. 60.

29 Friedrich Sengle: Wieland (Anm. 16), S. 36.

30 Kritisch hierzu: Olav Krämer: Poesie der Aufklärung. Studien zum europäischen Lehrgedicht des 18. Jahrhunderts. Berlin, Boston 2019, S. 349.

tretenen Lehrgehalt resultiert. Das begriffliche Begründungsdefizit wird dabei durch einen bildlichen Versuch der Wirklichkeitsbewältigung kompensiert, der von der Metapher des diamantenen Bandes ermöglicht wird. Sie trägt die gesamte metaphysische Konstruktion des Gedichtes, indem es als irrational-visionäres Medium der vorbegrifflichen Erkenntnis inszeniert wird, das sich gegenüber begrifflich-rationalen Ergründungsfragen der Vernunft verpanzert, die im Gedicht zum Zweifel an der göttlichen Letztbegründung der kosmischen Realität führen.

Erst Minervas Beistand erlaubt es, dieses »diamantne Band« inspirativ zu erkennen, »[d]urch das die Wirkungen sich an die Ursach schließen«. ³¹ Damit ist nicht eine naturwissenschaftlich-deterministische Kausalität gemeint, die im prononciert irrationalen diamantenen Band zusammen mit einem mechanistisch-atheistischen Weltbild programmatisch verworfen wird, sondern das Ich »lernt [!] die Kette sehn, die alle Dinge« ³² als »ein nothwendiges Band an ihren Schöpfer bindet«, ³³ an *die* Ursache, an Gott. Die im 18. Jahrhundert allgegenwärtige ›great chain of being‹ strukturiert also auch hier die geistige Aufstiegsbewegung zur absoluten, von Gott im Zentrum des Sternenhimmels repräsentierten Vernunft. ³⁴

In der Forschung gilt es als selbstverständlich, dass das Gedankenbild der großen Wesenskette auch in Wielands Lehrpos verwendet wird. Das ist es allerdings nicht. Denn die große, zu Gott führende und in ihm gründende Wesenskette hat durch Albrecht von Hallers Fragment gebliebenes Verzweiflungsgedicht ³⁵ *Über den Ursprung des Übels* erheblichen Schaden erlitten. Die sechs Bücher von Wielands Lehrgedicht sind nicht nur auf den nacheifernden Überbietungsversuch des Lukrez'schen Vorbilds zurückzuführen, sondern auch darauf, dass es damit die doppelte Anzahl an Büchern aufweist wie Hallers Lehrgedicht. Zwar erstreckt sich auch in diesem Gedicht die große Wesenskette in »langer Ordnung [...] von Gott zum öden Nichts«. ³⁶ Aber ähnlich wie in Wielands Lehrgedicht ist die kettengleiche Wesensleiter erst zu erkennen, nachdem das Ich die Wahrheit anruft, auf deren Inspiration es zur Überwindung seiner begrifflich-theolo-

31 Die Natur der Dinge in sechs Büchern. Mit einer Vorrede Georg Friedrich Meiers [...]. Halle 1752, S. 8.

32 AA 1.1, S. 18.

33 Ebd., S. 27.

34 Vgl. ebd., S. 35.

35 Vgl. Adalbert Elschenbroich: Nachwort. In: Ders. (Hg.): Albrecht von Haller. Die Alpen und andere Gedichte. Stuttgart 2009 [1965], S. 87-118, hier S. 110.

36 Albrecht von Haller: Über den Ursprung des Übels. In: Adalbert Elschenbroich (Hg.): Die Alpen (Anm. 35), S. 60.

gischen Überzeugungs- und Orientierungsnot angewiesen ist, in der der »verwirrte[-] Sinn« die »schließende[-] Verbindung« der sich zu Gott erhebenden und in ihm gründenden »Reih« der Begriffe auflöst: die Existenz Gottes selbst bezweifelt. Die Anrufung der Wahrheit bleibt jedoch wirkungslos, am vorzeitigen Ende des Gedichts kann nur ein wenig tröstendes »dereinst«³⁷ geboten werden.

Die Metapher des Diamanten nimmt in dieser kettenzerreißenden Gottverlust Erfahrung in einer Adaption des platonischen Sonnengleichnisses eine Schlüsselfunktion ein:

Auf jenem Teiche schwimmt der Sonne funkelnd Bild
Gleich einem diamantnen Schild,
Da dort das Urbild selbst von irdischem Gesichte
In einem Strahlen-Meer sein flammend Haupt versteckt
Und, unsichtbar vor vielem Lichte,
Mit seinem Glanz sich deckt.³⁸

Das im See gespiegelte Abbild des Abbildes der Idee des göttlichen Guten bewirkt, dass das betrachtende Ich das Urbild Gottes hinter dem Abglanz verspiegelter Wirklichkeitsschichten verliert. Der in gleißender Souveränität erstrahlende diamantene: unverbrüchliche und ideell höchst kostbare Schild wird zur blendenden Barriere zwischen Ich und Gott. Obwohl also in Hallers Verzweiflungsgedicht das Bild der großen Wesenskette aufgerufen und die Tugend als Weg zum Glück angegeben wird, ist die sinnlichkeitsentsagende Steigerungsbewegung zur geistigen Glückseligkeit in Gott unmöglich, da das göttliche Ziel aus den Augen gerät. Stattdessen findet sich in einem anderen Gedicht Hallers das Bild des Ikarus-Absturzes.³⁹

Der frühe Wieland mag ein Schwärmer sein, unreflektiert ist er allerdings nicht. Deshalb ersetzt er in seinem Lehrgedicht Hallers wirkungslose Anrufung der Wahrheit beziehungsweise Weisheit durch die Anrufung der Minerva. Ein scheinbar marginaler, tatsächlich aber entscheidender Unterschied, der sich Wielands wirkmächtigstem Bewältigungsmittel verdankt: der Ironie. Die Ironie dieser Verhüllung ist die Voraussetzung dafür, wieder ganz im Ernst die in Gott gründende und zu ihm führende Weisheit als Begriff anrufen zu können, indem die begriffliche Hinterfragung durch den Verstand von der ironischen mythopoetischen Verschalung abgewehrt wird, die begriffliche Souveränität der Weisheit und damit

37 Ebd., S. 74.

38 Ebd., S. 55.

39 Vgl. Olav Krämer: Poesie der Aufklärung (Anm. 30), S. 354.

diejenige Gottes durch die inspirative Adressierbarkeit in Gestalt der Minerva aber zugleich aufrechterhalten wird.

Darüber hinaus formt Wieland Hallers diamantenen Schild zum diamantenen Band um. Hallers weniger schützende als separierende Protektionsmetaphorik des diamantenen Schildes wird von Wieland zur Kombinationsbildlichkeit des diamantenen Bandes umgewandelt und dadurch zugleich die zerrissene Gedankenfigur der ›great chain‹ repariert, wobei die »feste[-] Härte«⁴⁰ des Diamanten die Stabilität des Bandes garantiert: Die materielle Härte des realweltlichen Diamanten wird auf die Härte seines poetischen Bildes übertragen und dieses Bild durch sein offensichtlich nur ironisches Stabilisierungspotential dem dialektisch entzweienden begrifflichen Zugriff des Verstandes entzogen, dessen Schlüsse für die göttliche Begründung der Vernunft so schädlich sind wie die aufbrandende Erhitzung der Leidenschaft, mit der sie in diesem Gedicht programmatisch gleichgesetzt werden. Das diamantene Band kann in neuer Gestalt wieder zum diamantenen, zum unzerbrechlichen, göttlich-ideellen Schild werden, der die naturwissenschaftlich-deterministische Notwendigkeit durch die unverbrüchliche Verbindung zwischen Gott und Schöpfung überlagert.

Zudem stellt das »Band« eine direkte sympathetische Verbindung zu Gott her, vermittelt durch Minerva, denn in seiner kosmischen Verlorenheit kann sich das Ich nicht auf die bewährte gottgesandte Sympathieträgerin Sophie stützen wie noch in einer Tugend-Ode von 1751:

Dich, Sophie, Dich gab der Himmel mir
 Mich der Tugend liebeich zuzuführen;
 Ja, ich war bereit mich zu verliehren,
 Gott! Du sahest es, und gabst sie mir!⁴¹

Wenn hier erst die doppelte Anrufung der Geliebten durch das zuvor selbstverlorene Ich einen emphatischen Gottesbegriff ermöglicht, verbirgt sich hinter diesem Begriff das sympathetisch überhöhte Du Sophies. Nicht aus sich selbst und seiner gefestigten Zuversicht bezieht das Oden-Ich seinen Gottes- und Tugendbegriff, sondern aus seiner Sympathie zum akzentuierten Du, das durch versübergreifende Assonanz mit der Tugend verbunden wird und Anfang, Mitte und Ende des Verses sowie den Tugendbegriff selbst trägt, indem es zu seiner stabilisierenden Verkörperung, seiner Realisierung wird: »Du bist selbst ja, Du bist selbst die Tugend«. Die vom zentrierten Du ausstrahlende Assonanz wird zum poetischen

40 AA I.1, S. 60.

41 WBr I, S. 12.

Träger der tugendstützenden Seelenverbindung der Sympathie, auf der das wirklichkeitsüberwältigende, göttliche Tugendglück der Vernunft basiert. Dies ermöglicht dem Ich, sich vor dem Verzweiflungsschmerz der modernen kontingenten Subjektivität zu bewahren: »Ja, ich war bereit mich zu verliehren, I Gott! Du sahest es, und gabst sie mir!«

Hatte Wieland schon in seinem vielleicht ersten erhaltenen Gedicht von 1746 Gott als »Schirm u: Schild« verbildlicht, der »durch dieses Jammerthal, durch dieses Thränenland«⁴² führen und davor schützen könne, tritt in der Tugend-Ode nun die Sympathieträgerin Sophie an diese Stelle. Die Metapher des Schildes ist beschädigt und wird wiederhergestellt durch die Sympathie, durch die göttliche Tugendverkörperung des weisen Du der Geliebten, einer begrifflich-menschlichen Überblendungsgestalt namens Sophie. Sie wird zum selbstidealisierenden Schild gegen die gottverlassene Weltangst: »Gott und Weisheit Tugend und Sophie I Sind bey mir, welch Unfall kann mich schrecken!«⁴³

Da sich aber schon im Gottesbegriff der Tugend-Ode lediglich das göttlich überhöhte Du Sophies verbirgt, wie dem Ich bewusst ist, reagiert das Lehrgedicht darauf, indem die Sympathie als Stabilisierungsmedium des Gottesbegriffes abgewertet wird gegenüber der stärker beglückenden individuellen Gottesschau,⁴⁴ die sich der ironischen Anrufung Minervas und der im Bild verstetigten Inspiration des wundersam stabilen diamantenen Bandes verdankt. Dennoch wird die Sympathie vom sich als Seraph imaginierenden Ich nicht ganz aufgegeben. Sein Blick in das kontingenzumgebene Vergangenheitslicht der Sterne verleitet es dazu, das in der literaturgeschichtlichen Überlieferung aufbewahrte Licht der Vernunft durch aemulativen Sympathiebezug zu verstärken, der sich auf das literaturgeschichtliche Beispiel richtet, das dem Diamanten nachhaltig die Bedeutungsebene des göttlichen Vernunft-Schildes eingraviert hat: Tassos Epos *Das befreite Jerusalem*. Im 7. Gesang schützt dieser von Gottscheds Kritik popularisierte und »vom Kaukasus bis an des Atlas Stätte« sich erstreckende »große[-] Schild vom hellsten Diamant« den »wackern Raimund«: »ungesehen«, aber unverbrüchlich.⁴⁵

Hier repräsentiert er darüber hinaus die sinnlichkeitsentsagende, Vernunft stabilisierende Selbstbesinnung, wenn Ritter Rinaldo als ein zweiter

42 Christoph Martin Wieland: An Frau Marie Kick [1746]. In: AA 1.1, S. 2 f., hier 3.

43 WBr 1, S. 12.

44 Vgl. AA 1.1, S. 118.

45 Torquato Tasso: Das befreite Jerusalem. Nach der Übersetzung v. J. D. Gries hg. u. neu bearb. v. Wolfgang Kraus. Mit 12 Kupferstichen aus einem Original des 16. Jahrhunderts. München 1963, S. 147.

Odysseus Gefahr läuft, sich und seine Mission in der »Lockung süßer Lust« zu vergessen, die ihm bei der Zauberin Armida begegnet, einer zweiten Circe. Die Befreiung aus dem Zauberbann der Wollust ermöglicht ein Blick in einen spiegelnden »Demantschild«, der Rinaldo aus seinem lüsternen Traum erwachen lässt und zugleich die formale und semantische Flexibilität der Metapher vor Augen stellt.⁴⁶

Der diamantene Schild schützt den Menschen demnach durch innere, anti-influxionistische Spaltung, indem er den Geist vom Körper scheidet und diesen jenem unterstellt. Er bringt, wie es etwa beim Neologen Johann J. Spalding heißt, »Ordnung« in die »Begierden«, die dem »höhern und edlern Triebe meiner Seele« untergeordnet werden und legt so den »Tumult der Leidenschaften«⁴⁷ still. Mit der mythologischen Bildlichkeit von Wielands Lehrgedicht beschrieben, schützt der diamantene Schild, anders als der goldene Camillas,⁴⁸ vor dem »starken« und gespitzt[en]⁴⁹ »Pfeil« des niederen Amor. Vor diesem verschließt sich das Gedicht durch seine formal streng unterteilende alexandrinische Zäsur wie das Ich sich mit dem diamantenen Schild vor dem »Sturm der Leidenschaften«⁵⁰ seines Inneren verteidigt.

Doch die Vision des diamantenen Bandes als Garant der göttlichen Vernunft ist selbst ein Trugbild der leidenschaftlich erhitzten Einbildungskraft, der Schwärmerei. Als bloß poetische Imagination ist sie nötig, weil das Ich auf den »sinnlichen Canal«⁵¹ angewiesen ist, durch den es »mehr Ideen faßt,« je »deutlicher« es »empfindt«, und das nur durch eine gesteigerte Gefühlsintensität das »sich verdunkelnd[e] Bild« der »Haupt=Idee« Gottes wieder erhellen kann. Erst die durch Minerva inspirierte, visionäre Erkenntnis des diamantenen Bandes führt das Ich auf den Weg zu Gott, den es mit sinnlichen Augen in der kosmischen Untiefe nicht zu finden imstande ist.

Verbürgen kann dieses diamantene Band die kontingenzbewältigende Göttlichkeit von Kosmos und Mensch allerdings nur so lange, wie die Begeisterung seiner poetischen Vision andauert. Und da Wieland hier die konfessionsübergreifend höchst anstößige Ewigkeit der Welt behauptet,⁵² kann es kein Zentrum des Kosmos und damit auch keinen zu erreichenden

46 Ebd., S. 303, 305 f.

47 Johann J. Spalding: Die Bestimmung des Menschen. Die Erstausgabe von 1748 und die letzte Auflage von 1794. Hg. v. Wolfgang Erich Müller. Waltrop 1997, S. 11, 13.

48 Vgl. AA 1.1, S. 96.

49 Ebd., S. 42.

50 Ebd., S. 17.

51 Ebd., S. 120.

52 Vgl. auch Hans-Georg Kemper: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit. Bd. 6.1: Empfänglichkeit. Tübingen 1997, S. 401.

Gottesthron geben – und keinen Gott, der irgendwo in dieser endlosen Schöpfung verortet wäre. Der Begeisterungsflug des Ich wird zwangsläufig in der kosmischen Leere ein ernüchtertes Ikarus-Ende finden, in dem das Ich »dieß Haus wir[d] sehen | Sich, fern von [s]einem Blick, zu [s]einen Füßen drehen?« Das ist die Perspektive, die sich dem Ich zu Beginn zwischen den Millionen Sternen zeigt, wenn es mit seinen uninspirierten Sinnes-Augen in die endlos tiefe Höhle des Kosmos schaut:⁵³ Die Erde, wie sie sich in weiter Ferne immer tiefer in die abgründige Nacht des heillosen mechanistischen Nichts dreht. Das Ich gehört selbst zu denen, die »[u]nfähig« sind, »Blick und Herz dem Staube zu entführen«. Mit dem kühnen Inspirations-Sprung in die Millionen Sterne begibt es sich auf eine herrenlose, auf Dauer unbeschränkte Sternenfahrt, auf der es ohne stetigen Schutz durch Minervas diamantenes Band Schiffbruch erleiden muss.

Denn dieses diamantene Band, implizit der diamantene Weisheitsschild Minervas, bleibt ein Trugbild, das über die statische Unterdrückung der körperlichen Sinnlichkeit seine eigene Wirksamkeit als wirklichkeitsüberwindendes Stabilisierungsmedium der Vernunft untergräbt, da es sich selbst dieser Sinnlichkeit verdankt. Der Schild erweist sich damit schon im Lehrgedicht als unbrauchbar.⁵⁴ In den *Comischen Erzählungen* wird er deshalb metaphorisch zwar abgelegt, funktional aber nicht aufgegeben. So unglaublich es erscheinen mag: Auch hier hat die Vernunft ihre mäßige Überlegenheit zu bewahren, die metaphorisch stabilisiert wird.

III. Minervas Schleier-Tuch – Gezügelter Wirklichkeitslust und menschheitliche Sympathie in den *Comischen Erzählungen*

In den *Comischen Erzählungen* gelangt der niedere Amor mit der freigesetzten Gewalt eines vormals Unterdrückten ästhetisch zu seinem Eigenrecht. Das hat zum einen für die Leser die erfreuliche Folge, dass Wielands Verse zu fließen beginnen wie die leidenschaftsbefeuerten Körpersäfte derer, die von den Pfeilen des siegesgewissen Venussohns getroffen ihrem

53 Zu Wielands Gnosis-Rezeption vgl. Ralf Simon: Jean Paul und die Gnosis. Mit einem Seitenblick auf Wieland, Lessing und Herder. In: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 51 (2016), S. 5-58.

54 In *Clelia und Sinibald* heißt es passend: »Der Teufel-Amor mit der Krücke, | Der hinter [!] Sankt Georgens Schild | Von böser Lust wie eine Kröte schwillt«. Christoph Martin Wieland: *Clelia und Sinibald* oder die Bevölkerung von Lampeduse. Ein Gedicht in zehn Büchern. In: W V, S. 382-491, hier S. 401, 403.

Begehren erliegen. Und es führt zum anderen dazu, dass Götter, Halbgötter und Menschen zum Küssen und Kopulieren gezwungen werden, weil sie dem Liebesgott in die »unsichtbare[n] Strike«⁵⁵ gehen. Selbst Göttervater Zeus ist der Macht des ältesten Gottes in Kindsgestalt nicht gewachsen und muss, »so oft es« Amor »gefällt | Von unerlaubten Flammen brenne[n]« und sich wie ein »böckischer Satyr« aufführen.⁵⁶

Nach der seraphischen Idealität des Frühwerkes bieten die *Comischen Erzählungen* somit offenbar Allzumenschliches: Vulgarität und sogar eine Vergewaltigung. Deshalb haben die Erzählungen Wieland den »Vorwurf französischer Frivolität«⁵⁷ eingebracht und maßgeblich am Narrativ des schlüpfrigen Autors mitgewirkt, das der Dichter bis zu den *Sämtlichen Werken* widerlegen wollte.⁵⁸ Aus dem schwärmerischen Platoniker scheint ein »Epi-kureer in dem schlimmsten Sinne«⁵⁹ geworden zu sein. Die Metapher des göttliche Vernunft-Suprematie verbildlichenden und ironisch verbürgenden Diamanten sucht man in diesen Erzählungen daher vergebens. Stattdessen wird der Diamant als allein materiell kostbarer Edelstein zum Verführungsmittel entwertet und der von ihm repräsentierte dogmatische Vernunft-Idealismus entmachtet: »Kurz, was wodurch ein Gnom oft zum Adonis wird, | Er hatte – Geld, und was dazu gehört, | Juwelen, Perlen, Diamant.«⁶⁰ Und doch reagiert Wieland auf die Rückmeldung seines Freundes Zimmermann bestürzt: »Ich höre nicht gern, daß sie sogar einem vieljährigen Ehemann, und einem – so weisen Mann [...] Erektionen machen.«⁶¹ Zimmermann habe mit seinem intimen Einblick »eine ganze Reihe von Embryonen komischer Er-

55 Christoph Martin Wieland: *Comische Erzählungen*. Combabus. Der verlagte Amor. Hamburg 1984, S. 114.

56 Ebd., S. 48.

57 Johann Gottfried Gruber: Christoph Martin Wielands Leben. In: SW XV, S. 415.

58 Bei Böttiger ist unter dem 26. November 1795 zu lesen: »Ich weiß nicht, wie mir der Vorwurf gemacht werden konnte, ich sei ein schlüpfriger Schriftsteller. [...] Noch jetzt in meiner neuen Ausgabe habe ich sorgfältig geprüft, wo etwas der Art anstößig seyn könnte. [...] Ich habe überall Originale kopirt, u. mich sorgfältig in Acht genommen, der menschlichen Natur Bockfüsse zu geben, wo sie keine hat.« Karl August Böttiger: *Literarische Zustände und Zeitgenossen* (Anm. 12), S. 167.

59 Johann Gottfried Gruber: *Wielands Leben* (Anm. 57), S. 433.

60 Christoph Martin Wieland: *Comische Erzählungen* (Anm. 55), S. 118 f.

61 Brief vom 27. Juni 1765. In: WBr 3, S. 344-346, hier S. 345. Gruber macht aus den Erektionen »Unruhe«. Ders.: *Wielands Leben* (Anm. 57), S. 427. Vgl. Thomas Lautwein: *Erotik und Empfindsamkeit. C.M. Wielands Comische Erzählungen und die Gattungsgeschichte der europäischen Verserzählung im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin, Bern u. a. 1996, S. 58.

zählungen [...] zerstört«. ⁶² Die verstörte Reaktion des Dichters im persönlichen Briefwechsel belegt biographisch, dass Wieland mit den Erzählungen kein pornographisches Interesse nach dem Vorbild Crébillons verfolgt hat, dem man mit diesem Vorwurf ebenfalls nicht gerecht wird. Daher wird die im diamantenen Band aufgerufene leidenschaftsunterdrückende Stabilisierungsfunktion des diamantenen Schildes auch nicht aufgegeben, sondern umgestaltet zur affektdämpfenden Metapher von Minervas »Schleyer-Tuch«.

Dieses Tuch wird in der letzten Erzählung *Aurora und Cephalus* Minerva als Geschenk gestickt und löst metaphorisch die ästhetische Programmatik der Erzählungen ein. Zunächst nimmt dieses Schleiertuch den in der ersten Erzählung eingeführten Grazienschleier der Venus in sich auf, der das ästhetische Verfahren der Texte im Ganzen versinnbildlicht, was davor bewahrt, dies durch endlose, am Versdetail klebende und über kurz oder lang ermüdende philologische Kleinstarbeit zeigen zu müssen: ⁶³ »Sie kommt, die Lust der Welt, des Himmels schönste Zier, | Und unsichtbar die Grazien mit ihr.« ⁶⁴ Venus als Verkörperung der Sinnlichkeit wird geistig aufgewertet durch den unsichtbaren Schleier der Grazien, der sich um ihren Körper schmiegt und ihr einen rohe Körperlichkeit verfeinernden höheren Reiz verleiht. Ausgerechnet sie verkündet deshalb Paris, dass die Liebe kein »Bedürfnis« sei, sondern ein »Vergnügen« ⁶⁵ und ausgerechnet Venus unterbricht Paris ironisch, als er sich das Traumbild der Helena wollüstig ausmalt, mit dem die Mutter Amors dem Kuhhirten den goldenen Apfel ablisten will. Auf inhaltlicher Ebene repräsentiert der Grazienschleier also ihre über Minervas und Junos Schönheit triumphierende Attraktivität. Auf formaler Ebene verbildlicht er den nur im flüchtigen Moment zu greifenden und immer schon entgleitenden Schleier der metrischen Gefälligkeit, der sich, getragen vom heiteren ironischen Ton, um den materiell-mechanistischen Buchstabenbau der Erzählungen hüllt und ihm seine Leichtigkeit verleiht, »der Grazien letzte Gunst«: die Anmut. ⁶⁶

62 Brief an Zimmermann, zitiert nach: Johann Gottfried Gruber: Wielands Leben (Anm. 57), S. 428.

63 Sittenberger ist hier trotz seiner beachtlichen rhetorisch-grammatikalischen Kompetenz abschreckendes Beispiel, wenn er nach der Sezierung der sprachlichen Struktur der Erzählungen zu der erstaunlichen Erkenntnis gelangt, gerade die erste sei »in ausserordentlich hohem Masse von rhetorischen Elementen durchsetzt.« Hans Sittenberger: Untersuchungen über Wielands Komische Erzählungen. In: Vierteljahresschrift für Literaturgeschichte. Hg. v. Bernhard Seuffert. Bd. 4. Weimar 1891, S. 281-317, hier S. 303.

64 Christoph Martin Wieland: Comische Erzählungen (Anm. 55), S. 34.

65 Ebd., S. 35.

66 Christoph Martin Wieland: Clelia und Sinibald (Anm. 54), S. 383.

Ungeachtet der im Vergleich zu den strengen Alexandrinern des Lehrgedichts fast nachlässig erscheinenden Leichtfüßigkeit der madrigalischen Verse, meist ohne alexandrinisch-anthropologische Mittelzäsur, kommt im Schleiertuch Minervas der höchste ästhetische Anspruch der Erzählungen dadurch zum Ausdruck, dass in der Schilderung dieses Tuchs das Augenmerk auf seinen Herstellungsvorgang gelegt wird, der die Anstrengung hinter der Anmut zeigt, wenn Procris und einige andere Damen dieses Geschenk für Minerva »[s]o künstlich«, also kunstfertig, sticken, »als man sticken kan«. Das Schleiertuch wird darüber hinaus als Ersatzmetapher für den unbrauchbar gewordenen diamantenen Schild des Lehrgedichts markiert, denn der Erzähler sucht in der anschließenden Beschreibung dieses Tuchs ironisch den Wettstreit mit Homers Beschreibung des Achilles-Schildes im 18. Gesang der *Ilias*, dem mythischen Vorbild für Tassos diamantenen Schild. Dabei kürzt er das Vorbild unbekümmert, aber nicht unbedacht zusammen und beschränkt sich auf die Schilderung halb entblößter Nymphen, die den Faunen zum nächtlichen »Zeit-Vertreib« dienen, auf Hirtentänze und die »ungezähmte Schaar« von Faunen im Gefolge des »Wein-Gotts«, kurz: auf »[d]er Liebes-Götter loses Spiel«. ⁶⁷ Diese ironische aemulative Beschreibung des Schleiertuchs für Minerva wird durchgeführt und sogleich verworfen:

Diß und wohl zwanzig mal so viel,
 [...] Das würde sie der gute alte Mann,
 Der gar zu gerne mahlt, recht zierlich sticken lassen:
 Doch was man ihm verzeyht, steht andern selten an.⁶⁸

Zu wunderbar also nimmt sich die homerische Beschreibung des Achilles-Schildes aus, wie auch schon Gottsched bestimmt hat. Mit der ironischen Unterbindung der begonnenen Tuch-Beschreibung ironisiert Wieland zugleich die schützende Eingebung des diamantenen Bandes in seinem eigenen Lehrgedicht. Denn die Vision des sinnlichkeitsunterdrückenden, Mensch, Kosmos und Gott verbindenden Bandes nimmt sich nicht weniger wunderbar aus als die homerische Beschreibung der kosmischen Ganzheit auf dem Schild des Achilles. Diese vollziehende und vermeidende Beschreibungs-Ironie verwirft die Schildfunktion des Tuchs und bewahrt sie zugleich. Denn als Tuch ist es nicht mehr auf die statische Unterdrückung festgelegt, erlaubt aber im übertragenen Sinn die Temperaturregulation des leidenschaftlichen, Vernunft destabilisierenden Begehrens. So ermöglicht dieses Tuch metapho-

67 Christoph Martin Wieland: Comische Erzählungen (Anm. 55), S. 117.

68 Ebd.

risch die Rehabilitation der Sinnlichkeit,⁶⁹ ohne von übermäßig erhitztem Begehren versengt zu werden. Im Gegenteil, ungeachtet der geschmacklosen und später gestrichenen Vergewaltigung Dianas, eine Vergeltung für die bei Ovid eindringlich geschilderte gewaltsame Ausgrenzung der Nymphe Kallisto, reinstallieren die *Comischen Erzählungen* die »Allgewalt der Sympathie«,⁷⁰ weshalb die sinnlichen Bild-Elemente des Tuchs gleich zu Beginn ironisch in einen homerisch-kosmischen Kontext von »Sonne, Mond und Sterne«⁷¹ gerückt werden, wodurch ihre bloße Sinnlichkeit transzendiert und geistig aufgewertet wird wie die Körperlichkeit der Erzählungen insgesamt mit Minervas Grazienschleier in anmutig-intelligibles Gewand gehüllt sind. Und wie in *Die Natur der Dinge* der diamantene Schild kann auch in den *Comischen Erzählungen* dieses Schleier-Tuch das Begehren nicht unterdrücken beziehungsweise regulieren, wie an besagter Vergewaltigung Dianas zu erkennen ist, die als egoistische Vergeltungsmaßnahme einen groben Verstoß gegen den sympathetischen Vernunft-Idealismus darstellt.

Doch so gewaltsam dieses Geschehen über die Betroffene hereinbricht, so idealistisch ist die Rettung am Ende der Erzählungen, die dem vor Eifersucht selbstmörderischen Cephalus widerfährt. Nachdem er in gewandelter Gestalt mit Geld und Diamanten die Tugend seiner Geliebten prüfen will, geschieht, was er befürchtet: Sie lässt sich mit ihm ein. Allerdings aus Tugend, denn mit dem seelischen Röntgenblick der Sympathie erkennt sie ihren Geliebten unter der Maske. Da der eifersüchtig-blinde Cephalus dies jedoch missdeutet, kollabiert für ihn der sympathetische Tugend-Idealismus und die unsichtbare, grazil-schmiegsame Vernunft-Beschirmung durch Minervas Schleier-Tuch droht zu reißen. Der Getäuschte stürzt sich, leidenschaftlich verwirrt und »[v]erzweifelnd, ohne Sinn« in einen Nymphen-See und wird von der zufällig dort badenden und zuvor von ihm verstoßenen Göttin Aurora gerettet, die »izt vergißt, | Wie wenig er verdient, daß sie so gütig ist«. Indem sie ihre gekränkte Eitelkeit vergisst, vor der sie sich selbst erniedrigen würde, wenn sie Cephalus eine rettende Hand reichen würde, läutert sie ihre selbstbezogene Leidenschaft durch die göttliche: höchst menschliche Sympathie, die das Wohl des Nächsten über die verletzte Eigenliebe stellt und den sympathetischen Tugend-Idealismus wiederherstellt. Das kühlende und zugleich wärmende Schleierruch der Weisheitsgöttin bleibt letztlich unbeschädigt. Die Rettung

69 Vgl. hierzu: Panajotis Kondylis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Hamburg 2002.

70 Christoph Martin Wieland: Comische Erzählungen (Anm. 55), S. 126.

71 Ebd., S. 116.

des Verzweifelten weckt in ihm den Wunsch des letzten Verses, nicht »vor Verzweiflung mehr, vor Dankbarkeit zu sterben«,⁷² was die ironisch relativierende Betrachtung des Erzählers und die sympathiegläubige Perspektive von Cephalus untrennbar vereint. Die platonische Sympathie, die zwei Seelen unverbrüchlich aneinanderbindet, wandelt sich zu einer menschheitlichen, die immer wieder einen sympathetischen Bezug zu einem spiegelnden Du entwickeln kann, auf dem sich zuletzt ein Idealismus der vernünftigen, leidenschaftszügelnden Menschlichkeit stützen kann. Dieser menschheitliche Vernunft-Idealismus ist der wahre Sieger in den *Comischen Erzählungen*. Die Französische Revolution wird diese tugendhafte Allgewalt der Sympathie auf eine schwere Probe stellen und das leicht zu durchdringende und zu versengende Schleier-Tuch der Minerva wird sich wieder zu einem aus dem Lehrgedicht bekannten Material verhärteten.

IV. Der diamantene Zaum der Nemesis – politische Kontingenz und ideeller Absolutismus der Vernunft in den *Neuen Götter-Gesprächen*

Wie sehr der menschheitliche Vernunft-Idealismus der *Erzählungen* in den *Neuen Götter-Gesprächen* durch das gewaltsame, kontingente Umsturzeignis der Französischen Revolution in Bedrängnis gerät, zeigt sich an der eifernden Verschärfung des Tons der *Gespräche*, die man so nur aus dem Frühwerk Wielands kennt:

Genug, [...] daß das Unsinnigste, was seit vier Jahren von jener berüchtigten Kanzel herab geschwärmt, radottiert, hyperbolisiert und sykofantisiert worden ist, kaum so unsinnig ist, als es die Einbildung wäre, daß eine Nation, die noch vor wenig Jahren, im Ganzen genommen, alle übrigen an Kultur und Verfeinerung übertraf, in so kurzer Zeit so tief herabgesunken sein könnte, und alle Vernunft, allen Menschensinn, alles Gefühl ihres eignen Besten so gänzlich verloren haben sollte, um unter der Freiheit und Gleichheit, auf welche sie ihre Glückseligkeit gründen will, die Freiheit der Waldtiere und die Gleichheit einer Zigeuner-Horde zu verstehen.⁷³

⁷² Ebd., S. 133.

⁷³ Christoph Martin Wieland: Für und Wider. Ein Göttergespräch. In: W 3, S. 728-743, hier S. 730.

Passend dazu wird der anmutige Vers vorlagengetreu aufgegeben und gleich zu Beginn ein mythologisches Beispiel angeführt, in dem ein Pfeil eine ungeschützte Brust durchbohrt. Herkules erzählt es, um die nebulöse Haltung des Göttervaters gegenüber dem turbulenten Zeitgeschehen zu vereindeutigen:

Mit allem Respekt gesprochen, Jupiter, du machst mich ungeduldig. Als der Centaur Nessus vor meinem sichtlichen Augen mit der schönen Dejanira davon laufen wollte, wußte ich ihn sehr gut zu verhindern, die Ursache ihrer Entführung zu werden. Ich schickte ihm einen meiner Pfeile nach, und traf ihn so richtig, daß er die schöne Beute fahren lassen mußte.

Für Jupiter ist das eine kurzsichtige Auslegung des Sachverhalts: »Das kam bloß daher, weil der Centaur Nessus zwar die Ursache war, die mit der schönen Dejanira davon lief, aber nicht die Ursache, die ihre Entführung zu Stande brachte.«⁷⁴ Denn Nessos wurde bereits von einem Pfeil getroffen, allerdings von dem Amors, durch den er vom Begehren nach der Frau des Herkules vereinnahmt wird wie Camilla vom Begehren nach Köcher, Gewand und Körper des Chloerus in *Die Natur der Dinge*. Zwar kann Herkules den Kentauren töten, aber der Pfeil Amors setzt eine fatale und unvorhergesehene Ereigniskette in Gang, wie mythologisches Hintergrundwissen und das Wissen um mythische Gleichzeitigkeit verraten: Der sterbende Nessos gibt Dejanira den Rat, das Blut seiner Wunde, das durch den mit Hydrablut benetzten Pfeil des Herkules vergiftet ist, aufzubewahren für den Fall, dass Herkules sich in eine andere Frau verlieben sollte. Als die befürchtete Situation einzutreten droht, salbt die Eifersüchtige das Festgewand, das Herkules bei einem »Dankopfer an Zeus«⁷⁵ tragen soll, mit dem vergifteten Blut des Kentauren. Das vergiftete Gewand, aus dem Herkules sich nicht befreien kann, verätzt ihm die Haut, woraufhin er sich auf einem Scheiterhaufen auf dem Berg Oita verbrennt.⁷⁶ Und mit ihm verbrennt die Metapher vom anmutigen Schleiertuch Minervas.

In diesem transparenten Gleichnis wie in den *Gesprächen* im Ganzen wird das global verflochtene politische Großereignis der Französischen Revolution auf den Schematismus der »zweideutigen Natur«⁷⁷ des Menschen

74 Christoph Martin Wieland: Neue Götter-Gespräche. In: W III, S. 576-694, hier S. 579.

75 Karl Kerényi: Die Mythologie der Griechen. Götter, Menschen und Heroen. Teil I: Die Götter- und Menschheitsgeschichten. Teil II: Die Heroengeschichten. Sonderausgabe. ¹⁰Stuttgart 2019 [1997], S. 162.

76 Vgl. ebd., S. 160f.

77 Christoph Martin Wieland: Für und Wider (Anm. 73), S. 734.

zurückgeführt, auf den anthropologischen Dualismus von Leidenschaft und Vernunft, der schon im Lehrgedicht *Die Natur der Dinge* nur durch das wundersame diamantene Band zugunsten der Vernunft aufgehoben werden konnte. Hatten die *Comischen Erzählungen* die Leidenschaften wiederum dadurch mäßigen wollen, dass sie sie zugelassen haben durch das Schleiertuch der anmutig glänzenden, gefällig gestalteten und trotz aller Freizügigkeit und Gewalt der mäßigen und vergeistigenden Vernunft verpflichteten Kunst, verschärft sich in den *Götter-Gesprächen* der Dualismus von Leidenschaft und Vernunft mit der Intensität von Wielands frühen Schriften. Damit einher geht die Verabschiedung der Metapher des grazil-schmiegsamen und affektiv mäßigen Schleiertuchs der Minerva. Denn Herkules verbrennt im Nessel-Hemd des Nessos, weil er von keinem Weisheitsschild beschirmt wird, der ihm visionär kosmische oder wenigstens globale Übersicht über die Komplexität der Ereigniskette hätte eingeben können, in die er kurzsichtig und zu seinem eigenen größten Schaden gewaltsam und unvernünftig eingegriffen hat – in den *Götter-Gesprächen* steht erneut das Höchste auf dem Spiel: Der Mensch als Vernunftwesen.

Da Minervas Weisheitsschleier unbrauchbar geworden ist, sind die *Götter-Gespräche* in Prosa gehalten wie ihr Lukian'sches Vorbild. Der Wechsel zur Prosa ist anthropologisch begründet, denn er ist ein Zugeständnis an die gewaltsamen Zudringlichkeiten der revolutionären Wirklichkeit, die den Leidenschaft zulassenden Grazienschleier abzulegen nötigt und die ästhetische Anmut durch die ironisch kaum verhüllte Zeigefinger-mahnung zur Vernunft ersetzt. Für die »große Catastrophe, die in diesen Tagen alles, was dem Menschengeschlechte so viele Jahrhunderte lang das Ehrwürdigste und Heiligste war, ohne alle Rücksicht und Schonung umgestürzt« hat,⁷⁸ bieten die Gespräche eine verblüffend einfache Erklärung. Die Katastrophe der Revolution sei das Ergebnis aus »dem ewigen Streite, worin Privatvorteile und gemeines Bestes mit einander verwickelt sind«,⁷⁹ der mangelnden Tugend also, die beide harmonisieren soll zur anthropologischen Ganzheit und zur besten Ordnung der Dinge im vernünftigen Allgemeinwohl. Der Überwindungsversuch des revolutionären Geschehens gründet in den *Gesprächen* wie schon im frühen Lehrgedicht auf dem Gegensatz von Ordnung und Chaos, von Vernunft und leidenschaftlicher Schwärmerei und ist ein Ordnungsversuch der scheinbar Zeit über- und Mensch durchschauenden Vernunft.

78 Christoph Martin Wieland: *Götter-Gespräche* (Anm. 74), S. 634.

79 Ebd., S. 661.

Dem wird man entgegen, dass die Gespräche nur die Standpunkte verschiedener Figuren repräsentieren, durch ihre perspektivische Bindung in ihrer Partialität und Fragwürdigkeit ausgestellt werden und es deshalb nicht erlauben, eine vorherrschende Zentralansicht zu bestimmen.⁸⁰ Allerdings ist auffällig, dass unter den Beteiligten der durchweg ironischen Dialoge fast keiner einen bejahenden Standpunkt gegenüber der Revolution einnimmt. Nur ein einziges Mal, anlässlich des Föderationsfestes am 14. Juli 1790, ergreift ein Gesprächspartner begeistert Partei für die Revolution, die das »Glück ihrer Nachkommenschaft auf ewig befestigen soll«. Durch den »gesellschaftliche[n] Vertrag« würde sich der Staat endlich in einen »lebendige[n] organische[n] Körper« verwandeln, belebt von »Gesetzen, deren Gründe die allgemeine Vernunft mit unauslöschlichen Zügen in jede Menschenseele geschrieben hat«: die Realisierung dessen, was »bisher nur ein Traum der Weisen« gewesen sei. Leider muss dieser neue Tag von menscheitsgeschichtlicher Bedeutung, der die seraphische Vision des Weisheit verbürgenden diamantenen Bandes im Lehrgedicht ins Politische wendet, durch einen historisch verbürgten Regen ins Wasser fallen.

Wielands nicht weniger polemischer publizistischer Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution ist ein ungefilterter Glaube an die vernünftige monarchische Idee abzulesen: »Ob Jemand im Staate diese Gewalt und die mit ihr nothwendig verbundene Majestät haben soll, hängt nicht von der Willkür des Volkes ab.« Aber: »Jemand muß sie haben«. Wer anders denkt, »gehört – ins Tollhaus«.⁸¹ Das wird zwar relativiert, indem diese Adresse an die französische Nationalversammlung als eine journalistische Fortsetzung der *Gespräche* partiell fiktionalisiert

80 »Es wird ein Spielraum eröffnet für die Thematisierung heterogener für Diskontinuitätserfahrung typischer Ordnungen. Es werden Konfrontationen und Versuche der Konsensbildung durchgespielt. Mit verschiedenen Temperamenten und von unterschiedlichen Standpunkten aus werden Artikulationen von Interessen, Reaktionen auf überraschende Ereignisse (das Problem des *Neuen!*) sowie eine Vielzahl von Formen des Redens und Schweigens, der Ironie, der Polemik, des Angriffs und der Verteidigung usf. vorgeführt.« Herbert Jau-mann: Der deutsche Lukian. Kontinuitätsbruch und Dialogizität, am Beispiel von Wielands Neuen Göttergesprächen (1791). In: Harro Zimmermann (Hg.): Der deutsche Roman der Spätaufklärung. Fiktion und Wirklichkeit. Heidelberg 1990, S. 61-90, hier S. 80.

81 Christoph Martin Wieland: Kosmopolitische Adresse an die französische Nationalversammlung. Von Eleutherius Philoceltes (1789). In: Ders.: Werke [im Folgenden: WW]. 40 Bde. Bd. 34: Aufsätze über die französische Revolution und Wieland's Stellung zu derselben. Hg. v. Heinrich Düntzer. Berlin o.J. [1879/80], S. 35-56, hier S. 55.

wird. Doch ist das nur eine fadenscheinige Relativierung:⁸² Die Revolution ist für Wieland ein Verbrechen an der Vernunft.

Der leidenschaftlich-kurzichtige Revolutionseifer wird mit Zeus' »Überblicke«⁸³ über die bisherige Menschheitsgeschichte kontrastiert, mit dem er sich durch »die Erfahrung einer langen Reihe von Jahrhunderten [...] bekannt gemacht hat«.⁸⁴ Der historische Überblick begründet Jupiters Gelassenheit durch eine Spiegelung der Französischen Revolution in vergangenen Umstürzen, insbesondere in der Beendigung des olympischen Götterkultes im vierten Jahrhundert durch die Einführung des Christentums durch Theodosius I. Für Zeus selbst nur eine »kleine Revolution«, die die Religionsgeschichte insgesamt als zeitlich begrenzte, den Göttern selbst aber nichts anhabende Ideologiewechsel ausweist und die Zeus von seinem Göttersitz aus ebenso »schon lange ruhig kommen sah«,⁸⁵ wie er wohl auch die Französische Revolution vorhergesehen hat. Die »vielerlei große[n] Revolutionen«⁸⁶ der Geschichte hätten den Göttern bisher nicht schaden können: »Bin ich hier nicht vor allen Wirkungen ihrer Meinung von mir gesichert?«⁸⁷ Jupiters Überblick ist die Einsicht der Vernunft in die ihr gehorchenden harmonischen Weltgesetze im Gegensatz zur unbesonnenen und selbstbezogenen Leidenschaft der revolutionären Satyren: »Überall stürzen Legionen bocksbärtiger Halbmenschen, mit Fackeln und Mauerbrechern [...] daher, und verwüsten in fanatischer Wut«⁸⁸ die bestehenden, historisch gewordenen Verhältnisse, hier des vierten Jahrhunderts, in denen die des 18. reflektiert werden. Ungeachtet aller Ablehnung der »Barbarei, die ganz nahe an die rohe Tierheit ihres [der Menschen] ersten Zustandes grenzte«,⁸⁹ und da Zeus sieht, dass alles »dem ewigen Gesetze der Wechsels unterworfen« sei, das »den Monarchien« der Menschen und auch der Götter nun ein »Ende« bereiten werde, sieht er keinen Grund zum Eingreifen. Seinen überlegenen Standpunkt der überzeitlichen Transzendenz, der sich unberührt zeigt gegenüber den aktuellen, von den Leidenschaftsturbulenzen des niederen Amor durchwirbelten und deshalb »tausendfach verschlungenen Verhältnisse[n] des bürgerlichen Lebens«, stützt

82 Vgl. Gonthier-Louis Fink: *Wieland und die Französische Revolution* (1974). In: Hansjörg Schelle (Hg.): *Christoph Martin Wieland*. Darmstadt 1991, S. 407-443.

83 Christoph Martin Wieland: *Götter-Gespräche* (Anm. 74), S. 621.

84 Ebd., S. 736.

85 Ebd., S. 616.

86 Ebd., S. 629.

87 Ebd., S. 632.

88 Ebd., S. 612.

89 Ebd., S. 735.

er auf das Bild vom diamantenen Zaum der Nemesis, deren »Reich [...] gekommen« sei, da die orakelhaft verkündete, ihm sekundär durch Inspiration vermittelte, historisch einzigartige Überschneidung der »höchsten Verfeinerung und der äußersten sittlichen Verderbnis«⁹⁰ in dieser schicksalhaften Stunde verwirklicht sei. Nun

wird die unerbittliche, aber immer gerechte Nemesis, ihren diamantnen Zaum in der einen, ihr haarscharf messendes Maß in der anderen Hand, auf den Thron des Olympus herabsteigen, die Stolzen zu demütigen, die Unterdrückten zu erheben, und ein strenges Vergeltungsrecht an jedem Frevler zu vollziehen, der die Rechte der Menschheit mit Füßen trat[.]⁹¹

Was Nemesis mit ihrem diamantenen Zaum bändigt, sind »die ausschweifenden Forderungen« der »Leidenschaften und Launen«, durch die die Revolutionäre die »Rechte der Menschheit« verletzen. Am für Tiere gedachten Zaum ist die Verachtung für die menschenrechtlichen Verletzungen der Revolutionäre abzulesen, durch die das feine Tuch Minervas zur menschenunwürdigen Metapher des Zaums umgestaltet wird. Indem Nemesis mit ihm das anthropologische Gleichgewicht aus Vernunft und Leidenschaft wiederherstellt und eine »einzige Familie aus«⁹² den Menschen formt, kann die politische »schöne Harmonie des Ganzen«, die »das Wesen eines blühenden Staats ausmacht«, wiederhergestellt werden, dessen unvernünftige Disharmonie die Revolution verursacht hat.

In dieser Betrachtung verdient auch die Götter-Monarchie beendet zu werden, da sie, so Jupiter, »doch nur Stückwerk«⁹³ gewesen sei, nicht zentriert in einem einzigen, geistigen Prinzip, das auf die Vorherrschaft der Vernunft verweist. Dem gegenüber steht der Staat als »große[-] Familie«,⁹⁴ als Hausvaterutopie: »das Volk [war] nur so lange glücklich und der Monarch nur so lange sicher«, wie »dieser seine Untertanen wie Kinder betrachtete, und von ihnen hinwieder als ihr Vater angesehen wurde.«⁹⁵ Das war schon im *Agathon* der politische Idealzustand, in den der gleichnamige Protagonist am Ende des Romans gekommen war: Diese »liebenswürdige Familie« des Archytas

90 Ebd., S. 736.

91 Ebd., S. 646.

92 Ebd., S. 646f.

93 Ebd.

94 Ebd., S. 674.

95 Ebd., S. 671.

lebte in einer Harmonie beisammen, deren Anblick unsern Helden in die selige Einfalt und Unschuld des goldenen Zeitalters versetzte. Niemals hatte er eine so schöne Ordnung, eine so vollkommene Eintracht, ein so regelmäßiges und schönes Ganzes gesehen, als das Haus des weisen Archytas darstellte. [...] Jedes schien für den Platz, den es einnahm, ausdrücklich gemacht zu sein.

In Archytas selbst fand Agathon »einen zweiten Vater«, der das verbürgende Zentrum dieser schönen politischen Ordnung ist. Als zum politischen Sinnzentrum überhöhter Sympathieträger sei Archytas »bis an sein Ende« auch »als die Seele des Staats und Vater des Vaterlandes angesehen« worden; niemals »hat ein Despot unumschränkter über die Leiber seiner Sklaven geherrscht, als dieser ehrwürdige Greis über die Herzen eines freien Volkes; niemals ist der beste Vater von seinen Kindern zärtlicher geliebt worden. Glückliches Volk!« Und glücklicher Herrscher, der es verstanden habe, durch seinen »wohltätige[n] Einfluß auf den Wohlstand unsers Privat-Systems so wohl als auf das allgemeine Beste«⁹⁶ diese schöne harmonische Ordnung einer Tugend-Republic zu schaffen. Wie genau allerdings die Philosophie des Archytas aussieht, die dieses Wunderwerk ermöglicht, blieb der Roman lange schuldig, bis sie später doch noch nachgereicht wurde. Wenig überraschend, geht auch sie von der zwiespältigen Natur des Menschen aus, die aber dennoch eine permanente Steigerung zu immer höheren Graden an Tugend und Weisheit zulasse. Was sich liest wie »Maximen, die aus ›Reader's Digest‹ stammen könnten«,⁹⁷ stellt den ernstesten Versuch dar, den Roman endlich zu einem Abschluss zu bringen, um durch ›richtig generalisierte‹, orientierende Begriffe aus dem Labyrinth der schwärmerisch-idealistischen Phantasmen zur klaren, überzeitlichen und überpersönlichen Souveränität der politischen Vernunft zu gelangen. Aber auch die Metapher des diamantenen Zaums der Nemesis ist, selbstredend, eine schwärmerische Eingebung wie die Vision des diamantenen Bandes. Die vom diamantenen Zaum verbildlichte, in eine unbestimmte Zukunft vertagte Lösung der gegenwärtigen politischen Situation durch die einstige Herbeiführung eines leidenschaftszügelnden gemeinschaftlichen Vernunftzustands stößt daher in den *Gesprächen* auf ironisierende Kritik, als zum Beispiel der »Plan« vorgetragen wird, mit dem »die allgemeine Glückseligkeit« ermöglicht und zugleich auch jeder einzelne Mensch »zur Glückseligkeit geführt« werden

96 Christoph Martin Wieland: Geschichte des Agathon. Hg. v. Klaus Manger. Berlin 2010, S. 525 f.

97 Jan Philipp Reemtsma: Wielands Romane. In: Ders.: Der Liebe Maskentanz. Aufsätze zum Werk Christoph Martin Wielands. Zürich 1999, S. 45.

solle. Dazu seien die »Dinge [...] im Ganzen« zu betrachten und »die Vollkommenheit, das Centrum, das alles zu Einem verbindet, wohin alles strebt, und worin endlich alles ruhen wird, ist der einzige Gesichtspunkt, woraus alle Dinge richtig gesehen werden«. Auf die Frage, was Jupiter von dieser seiner eigenen historischen Ganzheitsperspektive im Brennspiegel der Vernunft hält, antwortet er unerwartet: »Frage mich in funfzehn hundert Jahren wieder«. ⁹⁸ Ein bemühter und in seiner schwachen, weil politisch nicht verwertbaren ironischen Pointierung vergeblicher Versuch, den von Zeus und dem diamantenen Zaum der Nemesis repräsentierten menschheitlichen Vernunft-Idealismus durch Ironisierung aufzugeben und zugleich aufrechtzuerhalten. Auch der schon angeführten begeisterten Revolutionsrede des Jupiter Horkius, die endlich den »Traum der Weisen« einer lebendigen tugendhaften staatlichen Ordnung, die sich auf von der »allgemeine[n] Vernunft« verbürgte Gesetze beruft, »wirklich« ⁹⁹ werden lasse, wird von Jupiter Olympius mit ironischem, aber sich abnutzendem Spott begegnet, der nicht mehr ist als eine Pose. Hinter diesem Spott steht die Kritik, dass weise idealistische Pläne an der kontingenten Wirklichkeit des Menschen scheitern müssen: »Die Leidenschaften der Menschen sind es eben, mein Sohn, was mir meinen Plan, wenn ich einen mit ihnen hätte, alle Augenblicke verwirren würde«, hält Zeus gleich im ersten Gespräch fest. Politische Ordnungsversuche seien daher vielmehr »nach Beschaffenheit der Menschen und der Umstände« anzugehen und keine platonischen Utopien zu entwerfen, was bedeute, »einer idealischen Republik Gesetze vorzuschreiben« und darüber die »wirkliche« ¹⁰⁰ zu vergessen.

Leicht gesagt, schwer getan. Die Lösungsvorschläge der Gesprächsbeteiligten bleiben denn auch abstrakt und kreisen um eine zwischen Herrscher und Volk vermittelnde harmonisierende Konstitution, durch die »mit Überlegung und Vernunft« an den »Endzwecken« der Natur mitgewirkt werden könne, an dem »großen Plane der Natur, der ewig steigenden Vervollkommnung der Menschheit«. ¹⁰¹ Diese Verfassung sei aber nicht auf einem flüchtigen ¹⁰² enthusiastisch-schwärmerischen Höhen-

98 Christoph Martin Wieland: Götter-Gespräche (Anm. 74), S. 640.

99 Ebd., S. 652.

100 Ebd., S. 681.

101 Ebd., S. 675.

102 »Der Enthusiasmus, den die neuerworbene Freiheit einem lange unterdrückten, aber von Natur lebhaften und feurigen Volke einhaucht, wirkt wie die erste Liebe: der Liebhaber glaubt in gewissen Augenblicken mehr als ein Mensch zu sein, weil ihm die Geliebte eine Gottheit ist. [...] aber er müßte wirklich ein Gott sein, wenn ihm eine so hohe Spannung natürlich genug werden könnte, um lange zu dauern.« Ebd., S. 657.

flug der Leidenschaften zu gründen, da »hitze Mittel das Übel nur ärger machen« würden und die revolutionsbegeisterten Demagogen nur »eine Verfassung« wollten, »worin sie gewiß waren die erste Rolle zu spielen«. ¹⁰³ Die durch »zusammenverschworne Bande ehrgeiziger Egoisten« ¹⁰⁴ zerrissenen »sanften Bande der Sympathie und des Wohlwollens« ¹⁰⁵ müssten wiederhergestellt werden. Dieser zur Vernunft-Utopie führende Sympathie-Idealismus, der sich trotz aller ironischen Problematisierung über den diamantenen Zaum auf das metaphorische Protektionsabstraktum der frühen Jahre, auf den »Schirm« der vernünftig-weisen, tugendhaften »Humanität« berufen muss, um sich der bestürmenden politischen Leidenschaften zu erwehren, zeigt das fundamentale Problem des idealistischen Lösungsversuches an. Der anthropologische Dualismus, auf dem dieser Idealismus basiert, kann nicht überwunden werden und muss deshalb notwendig auf die politischen Verwicklungen der Wirklichkeit übertragen werden, die er nur mit derselben Schematik auflösen kann, die ihm selbst zugrunde liegt. Die politische Ratlosigkeit dieses Vernunft-Idealismus wird durch Ironie und perspektivische Anbindung nur notdürftig kaschiert. Der vernunftbewahrende Schirm der Humanität ist auch der »Schild[-]« der Kosmopoliten, die eben nichts im Schilde führen, außer das »verderbliche Ringen der Leidenschaften mit Leidenschaften« durch die »sanfte, überzeugende, und zuletzt unwiderstehliche Übermacht der Vernunft« ¹⁰⁶ zu ersetzen. Eine unbeirrbar Zuversicht, die sich aus dem Glauben an eine aus dem Lehrgedicht bekannte kosmische Sympathie speist, die »sich im ganzen Universum zwischen sehr ähnlichen Wesen äußert, und in dem geistigen Bande, womit Wahrheit, Güte und Lauterkeit des Herzens edle Menschen zusammen kettet«. ¹⁰⁷ Derselbe Vernunft-Idealismus wird durch Jupiters Vision des diamantenen Zaums der Nemesis vermittelt und entsagend bewahrt. Eine Konstellation, die bereits aus der Vision des diamantenen Bandes in *Die Natur der Dinge* bekannt ist. Und wie in Wielands frühem Lehrgedicht hat das Bild des diamantenen Zaums denselben Vorteil gegenüber den begrifflichen Formulierungen, die dasselbe ausdrücken wie dieses Bild: Seine Aussagekraft ist metaphorisch und damit ironisch, weshalb sie nicht im Ernst vom Verstand bezweifelt werden kann, der zum Skeptizismus gegenüber dem schematisch-simplen idealistischen

103 Ebd., S. 673, 740.

104 Ebd., S. 738.

105 Ebd., S. 735.

106 Christoph Martin Wieland: Das Geheimnis des Kosmopoliten-Ordens (1788). In: SW 30, S. 155-203, hier S. 173, 191.

107 Ebd., S. 174.

Lösungsangebot für die bedrängende Komplexität einer ins Chaos stürzenden politischen Wirklichkeit führen würde.

Ergänzt wird der diamantene Zaum der Nemesis vom »großen diamantenen Spinnwirtel«¹⁰⁸ der Parzen, was in der Kombination den Versuch ausdrückt, das Gewirr der politischen Kontingenz zweifach verstärkt zu mäßigen und diesen Idealismus durch die Qualität des Wunderbaren, die der Diamant seit dem frühen Lehrgedicht aufweist, ironisch doch noch zu bewahren. Metareflektiert wird das Bild des diamantenen Zaums zur Metapher eines unverbrüchlichen idealistischen Vernunftoptimismus, dem selbst die Zügel angelegt werden müssen, um der leidenschaftlichen Kontingenz ihr Eigenrecht einzuräumen. Die ästhetische Programmatik der *Comischen Erzählungen*, die Leidenschaften zu mäßigen, indem man sie zulässt, wird hier übersetzt in eine politische: »Das sicherste Mittel, die Wirkungen der furchtbaren und in gewissem Sinne unermesslichen Energie des menschlichen Geistes unschädlich zu machen, ist, wenn man ihr freien Spielraum läßt.«¹⁰⁹ Nicht ungezügelt sollen sie zugelassen werden, sondern sublimiert durch die »Musen und die Philosophie«, um die Menschen »von allen Überbleibseln der tierischen Wildheit ihres ersten Zustandes zu befreien; sie durch den Reiz des feinen Vergnügens der Sinne und des Geistes, durch die sanften Bande der Sympathie und des Wohlwollens«¹¹⁰ zu wahren, tugendhaft-vernünftigen Menschen zu machen, die ihr Privatinteresse dem Allgemeinwohl unterordnen. Unter dem Druck der offenbar unverbesserlichen anthropologischen Realität wird die Metapher des diamantenen Zaums in den *Neuen Götter-Gesprächen* zur Metapher eines um Realismus bemühten Idealismus, der sich auf ein ins Politische gewendetes Haller'sches ›dereinst‹ vertröstet, während er bei aller Ironie und Reflexion Sorge tragen muss, dass dereinst »selbst von diesem Schatten nichts als eine leere Stimme übrig blieb, welche gerade noch so viel Kraft hatte, nachzuhallen was ihr zugerufen wurde.«¹¹¹ Mit dem diamantenen Zaum sind die *Götter-Gespräche* selbst gemeint.

Sie zeigen, dass der Vernunft-Idealist Gefahr läuft, zum spottenden Echo seiner eigenen, sich über die Zeit bis zur Einlösung seines idealistischen Programms abnutzenden Ansichten zu werden, wenn die tugendhaft-sympathetischen Zuversichtsstabilisatoren ausbleiben, in die der Idealist

108 Christoph Martin Wieland: *Götter-Gespräche* (Anm. 74), S. 655.

109 Ebd., S. 681.

110 Ebd., S. 734 f.

111 Christoph Martin Wieland: *Der goldne Spiegel oder die Könige von Scheschian. Eine wahre Geschichte aus dem Scheschianischen übersetzt*. In: SW 4-7, hier 7, S. 46.

seine diamantene, unverbrüchliche Hoffnung setzt. Ohne den ideellen Schutz dieses Diamanten wird er desillusioniert auf den affektiven Wogen seiner Idealismusentsagung und -aufrechterhaltung umhergeworfen wie das seraphische Sternenreise-Ich des frühen Lehrgedichtes. Ihm bleibt nur, seinen diamantenen Idealismus durch ironisch kaum verhüllte, verbitterte Mahnungen abzuwetzen, zu denen die Enttäuschung des unverbesserlichen Vernunftgläubigen drängt.

Der diamantene Spinnwirtel der Parzen verbürgt dabei ebenso die Umschließung der sich rasant abspulenden, kontingenten Weltgeschichte mit der gesetzlich wirkenden, mäßigend-ordnenden Vernunft wie er den grundierenden Vernunft-Idealismus als gedanklich um sich selbst kreisende Spulenbewegung kennzeichnet, die den Verfehlungen der Realität letztlich nur mit unentwegten, spottenden und immer gleichen Klagen beikommen kann.

Auch deshalb rückt Wieland in den frühen Jahren der Französischen Revolution Peregrinus Proteus so nahe, dass er ihn von seinem geschätzten antiken Vorbild Lukian zu einseitig beurteilt sieht. Für Wieland ist dieser Proteus zwar ein »von Sinnlichkeit und ausschweifender Einbildungskraft beherrschte[r] halb wahnsinnige[r] Scharlatan«. ¹¹² Als ein Schwärmer, der sich für seine durch keine Evidenz ins Wanken zu bringende innerste Überzeugung nach dem mythologischen Vorbild des Herkules selbst verbrannte, wird er aber auch zum ausgelagerten poetischen Mahnmal eines unverbesserlichen Idealisten, der zuallererst sich selbst getäuscht hat. Schmidts Romanfigur ist daher zu korrigieren: Nicht intelligente Menschen erkennt man daran, dass sie Wieland lieben, sondern idealistische. Für sie funkelt sein Werk beständig und reizvoll wie ein Diamant.

112 Christoph Martin Wieland: Peregrinus Proteus. In: SW 27-29, hier 27, S. 11.

Wielands ›deutscher‹ Shakespeare im europäischen Kontext

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts waren Shakespeares Werke auf dem europäischen Kontinent zwar nicht völlig, aber doch weitgehend unbekannt; einige seiner Stücke waren dem Titel nach eingeführt. *Titus Andronicus* etwa, *Hamlet*, *King Lear*, *Romeo and Juliet* waren durch englische Wandertruppen in stark gekürzter und zudem veränderter Fassung gespielt worden, manches davon wurde auch von deutschen Wandertruppen aufgegriffen. Shakespeare war dem Namen nach bekannt, nicht aber sein Werk. Das ist insofern auch nicht verwunderlich, als es nur wenige Reisende, in der Regel Gesandte oder Kaufleute, gab, die des Englischen überhaupt mächtig waren.¹

Zudem konnte sich das deutschsprachige Theater nicht am englischen oder französischen messen. Außerhalb der Hoftheater war einem bürgerlichen Publikum das Theater als Bildungsstätte nicht bekannt. Auch gab es im Gegensatz zu England und Frankreich kein einheitliches und geschmacksbildendes kulturelles Zentrum. Noch zum Ende des 18. Jahrhunderts, als Friedrich II. in seiner in französischer Sprache abgefassten Schrift über die deutsche Literatur² »seiner Zeit den französischen Klassizismus als das Maß aller literarischen Dinge setzte«,³ war Deutschland ein Flickenteppich aus

- 1 Vgl. Roger Paulin: *The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682-1914: Native Literature and Foreign Genius*. Hildesheim 2003, S. 12, 24-31. Die Rezeptionsgeschichte ist ausführlich dokumentiert in: Hansjürgen Blinn (Hg.): *Shakespeare-Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland*. Bd. 1: *Ausgewählte Texte von 1741 bis 1788*. Berlin 1982. Vgl. auch Ernst Leopold Stahl: *Shakespeare und das deutsche Theater*. Stuttgart 1947, S. 10-44 sowie Norbert Greiner, Felix Sprang: *Europäische Shakespeare-Übersetzungen im 18. Jahrhundert: Von der Apologie zum ästhetischen Programm*. In: *Übersetzung – Translation – Traduction*. 3. Teilband. Hg. v. Harald Kittel, Armin Paul Frank, Norbert Greiner u. a. Berlin, Boston 2011, S. 2453-2468, hier S. 2454 f.
- 2 Friedrich II. von Preußen: *De la Littérature Allemande. Des défauts qu'on peut lui reprocher; quelles en sont les causes; et par quels moyens on peut les corriger*. Berlin 1780.
- 3 Wolfgang Promies: *Der Bürger und der Narr oder das Risiko der Phantasie*. München 1966. Lizenzausgabe Frankfurt a. M. 1987, S. 120.

zahllosen Staaten, die alle ihre eigenen, mehr oder weniger bedeutenden kulturellen Zentren pflegten. »Die bürgerliche Gesellschaft entwickelt sich ohne Hauptstadt, ohne ein starkes Stadtbürgertum, jeweils angewiesen auf kleine und kleinste fürstliche Absolutismen.«⁴ Die Kultursprache war Französisch und in ihr verfasste der preußische König seine Abhandlung über die deutsche Literatur.

Doch schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts setzten Bestrebungen zur Reform des deutschen Theaters und der dramatischen Literatur ein, die das Ziel verfolgten, Theater und Literatur zusammenzuführen und das Theater auch außerhalb der Hoftheater aufzuwerten.

Der politischen Situation entsprechend handelte es sich um regionale Impulse, die im weiteren Verlauf des Jahrhunderts jedoch ihre Wirkung über die Staatsgrenzen hinaus entfalteten. Eines der Zentren, das die Reform des deutschen Theaters nachdrücklich vorantrieb, war Leipzig. Von dort gingen Reformbestrebungen der Neuber'schen Theatertruppe, vor allem aber des Leipziger Literaturprofessors Johann Christoph Gottsched aus, wirksame Impulse in dem Bemühen, ein deutsches Nationaltheater, das sich auch als ein bürgerliches Theater verstand, einzurichten. Man erkannte, dass die Reformbestrebungen sich an fremden Modellen nicht nur orientieren, sondern dass diese Modelle erst einmal bereitgestellt werden mussten. Das war eine neue Morgenstunde des literarischen Übersetzens.⁵ Gottsched versammelte einen Übersetzerkreis um sich, in dem seine gebildete Frau eine besondere Rolle als begabte, sprachmächtige Übersetzerin spielte.

Das Bedürfnis nach solchen Modellen war groß. Aber der bestimmende Zeitgeschmack war keineswegs günstig für eine Entdeckung Shakespeares: Maßgeblich war der französische Klassizismus. Und dessen ästhetische Vorstellungen, dramaturgische Prinzipien, Stil- und Geschmacksnormen sowie Sujetvorlieben wurden von Shakespeares Œuvre nicht bedient. Der französische Einfluss erstreckte sich im Übrigen auch auf England und beeinflusste zunächst auch dort die Würdigung Shakespeares. Doch im Verlauf des 18. Jahrhunderts wurde das Gesamtwerk systematisch und mit zunehmender philologischer Konsequenz aufge-

4 Hans Mayer: Das unglückliche Bewußtsein. Zur deutschen Literaturgeschichte von Lessing bis Heine. Frankfurt a. M. 1989, S. 26. Vgl. Norbert Greiner: The Comic Matrix of Early German Shakespeare Translations. In: Dirk Delabastita, Lieven d'Hulst (Hg.): European Shakespeares. Translating Shakespeare in the Romantic Age. Amsterdam, Philadelphia 1993, S. 204.

5 Vgl. Norbert Greiner, Felix Sprang: Europäische Shakespeare-Übersetzungen (Anm. 1), S. 2459; Norbert Greiner: The Comic Matrix (Anm. 4), S. 203 f., 206 f.

arbeitet und bot bald die ersten, einigermaßen vollständigen und nach zeitüblichen Maßstäben zuverlässigen englischen Gesamtausgaben. Auch wuchs das Interesse der großen englischen Bühnen am unveränderten Text und an einer Verbesserung der Darstellungsmöglichkeiten.

Aber für die Übersetzungstätigkeit des Gottsched-Kreises gab zunächst die französische klassizistische Literatur den Anlass. Für das Theater hieß das: Orientierung an einer sehr eng ausgelegten aristotelischen Dramaturgie unter Beachtung der Einheit von Ort (keine Ortswechsel) und Zeit (Zeitrahmen der Handlung 24 Stunden), klare Trennung der Stände, deutliche Trennung von tragischen und komischen Welten. Verssprache für die Tragödie und der Alexandriner als Versmaß waren verbindlich; Pathos, große Gebärden und ein von standardisierten Gesten begleiteter Deklamationsstil bestimmten die Spielpraxis. Verfolgt wurde das Ziel, »die deutsche Komödie auf den Fuß der französischen zu setzen [...] und] die Meisterstücke der Franzosen in deutsche Verse zu übersetzen und wirklich aufzuführen«. ⁶ Bisweilen übersetzte man auch englische Literatur, aber häufig aus französischen Übersetzungen als Vorlage. ⁷ Englische Texte waren nur schwer und auf langwierigen Umwegen zu erwerben. Als zum Beispiel die Gottschedin über ihren Mann auf der Leipziger Buchmesse Alexander Popes *The Rape of the Locke* bestellen ließ, war ihre Übersetzung dieses Textes fertig, bevor sie das englische Original geliefert bekam. ⁸ Auch dies war eine der zahlreichen Übersetzungen aus zweiter Hand. Als sie »a few years later« das Original in Händen hielt, konnte sie ihre Übersetzung überarbeiten. ⁹

Man muss sich diese Umstände vergegenwärtigen, um Wielands Projekt der Übersetzung eines englischsprachigen Gesamtwerks zu würdigen – die sich allein auf ein Glossar in der benutzten englischen Ausgabe und auf ein englisch-französisches Wörterbuch stützen konnte und sich einem Opus

6 Johann Christoph Gottsched: Vorrede zu Der sterbende Cato [1732]. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Hg. v. Joachim Birke. Bd. 2. Berlin 1970, S. 1-197, hier S. 8.

7 Grundsätzliches hierzu bei Jürgen von Stackelberg: Übersetzungen aus zweiter Hand. Rezeptionsvorgänge in der europäischen Literatur vom 14. bis zum 18. Jahrhundert. Berlin, New York 1984, hier S. 125-162; Norbert Greiner: Die Arbeit am Trauerspiel. Zur übersetzerischen Rezeption von Edward Moores *The Gamester* im 18. Jahrhundert. In: Ulrike Jekutsch, Fritz Paul, Horst Turk u. a. (Hg.): Komödie und Tragödie – übersetzt und bearbeitet. Forum Modernes Theater. Bd. 16. Tübingen 1994, S. 303-323.

8 Luise Adelgunde Victorie Gottsched: Lockenraub, ein scherzhaftes Heldengedicht. Leipzig 1744.

9 Hilary Brown: Luise Gottsched the Translator. Rochester 2012, S. 144.

widmete, das allen göltigen Regeln der bestimmenden dramatischen Poetik zuwiderlief.

Wie groß die Wirkmacht der klassizistischen Normen war, zeigt sich besonders gut an einem paradoxen Fall der frühen Shakespeare-Rezeption. Denn es ist schon erstaunlich, dass ausgerechnet ein einflussreicher Wortführer der französisch geprägten europäischen Hochkultur als einer der ersten dem Shakespeare das Wort redet und damit ›nolens volens‹ dessen Erfolgsweg auf dem Kontinent einleitet.

Voltaire verbrachte die Jahre 1726 bis 1728 im selbstgewählten politischen Exil in England. Sie wurden zu einem kleinen kulturellen Erweckungserlebnis. Dort sah er, wie halbwegs freie Bauern ihr eigenes Land bewirtschaften konnten; dort erlebte er, wie man offen über politische Fragen diskutierte – in Kaffeehäusern, in deren Hinterzimmern die Redaktionen der einflussreichen und auch auf dem Kontinent rezipierten ›*Moralischen Wochenschriften*‹ eingerichtet waren, die Vorläufer der modernen Presse. Hier erlebte er aus seiner französischen Perspektive heraus den Geist der Freiheit, um dessentwillen er Frankreich hatte verlassen müssen. Diese Eindrücke hielt er fest in *Philosophischen Briefen*, die er einige Jahre später, 1733, auf Englisch veröffentlichte und die ohne sein Wissen 1734 in französischer Sprache herausgegeben wurden, was ihn erneut zur Flucht nach Lothringen drängte und seinen französischen Verleger in die Bastille brachte. Die ersten sieben dieser *Lettres Philosophiques* handeln von der Religionsfreiheit, weitere fünf von der politischen Freiheit im Sinn der englischen konstitutionellen Monarchie, weitere fünf von aufklärerischer Philosophie und moderner Naturwissenschaft. Von den letzten acht behandeln sieben die englische Literatur und das englische Theater, das er wie die Wochenschriften als Ort und Medium der Freiheit betrachtete. In diesem englischen Theater tauchte ein Name wiederholt auf: William Shakespeare. Es war aber weniger die Dramaturgie der Stücke als die dort verhandelte Weltsicht, die Voltaire beeindruckte. Auch erstaunte ihn die Wirkung, die derart regellose Werke erzielen konnten.¹⁰

Um seinen Lesern einen Eindruck des Werkes zu vermitteln, übersetzte Voltaire den »To be or not to be«-Monolog aus *Hamlet*. Es war alles andere als eine ›werkgetreue‹ Übersetzung. Er ersetzt den Shakespeare'schen Blankvers, den reimlosen fünfhebigen Jambenvers, durch den Alexandriner, den reimenden sechshebigen Vers mit einer starken Zäsur nach der dritten Hebung – das Versmaß seiner und anderer französischer Tragödien. Er

10 Vgl. Norbert Greiner, Felix Sprang: Europäische Shakespeare-Übersetzungen (Anm. 1), S. 2454 f.

hebt die Stillage durchgehend, indem er drastische Formulierungen und Metaphern auslässt oder durch andere ersetzt, und zwar so, dass aus dem Reflexionsmonolog Hamlets ein gegen Obrigkeit und Klerus gerichtetes Verspamphlet wird. Die Shakespeare'sche Dramaturgie beschreibt er distanziert-kritisch: Die Genialität Shakespeares wird anerkannt, aber mit dem Makel der Regellosigkeit und Wildheit aufgewogen; die bühnenwirksame Kraft der Rhetorik seiner Figuren wird mit dem barbarischen Geschmack abgeglichen, der sich in Diktion und Stilbrüchen niederschlägt; und der durchaus anerkannten tragischen Wirkung fehle es dann doch an Erhabenheit und gutem Geschmack. Er würdigt ideologisch und kritelt poetologisch. Aber das Tor zum Kontinent, das Voltaire Shakespeare geöffnet hatte, ließ sich nicht mehr schließen.¹¹

Viele weitere Wege wurden ihm nun in Deutschland geebnet und Wielands Übersetzung hatte daran einen großen Anteil. Nicht nur Voltaire war beeindruckt. In Leipzig, Wittenberg und Berlin begeisterte sich der junge Gotthold Ephraim Lessing gegen den Wunsch des Vaters nicht für Theologie und auch nicht sehr lange für Medizin, sondern für Literatur und Theater. In Hamburg wird er am städtischen Theater der führende Dramaturg. In seinen *Literaturbriefen* und seiner *Hamburgischen Dramaturgie* wird er nun nicht mehr zum zufälligen, sondern zum planmäßigen und strategisch vermittelnden Wortführer des englischen Einflusses auf das deutsche Theater, in dem Shakespeare eine herausgehobene Rolle einnahm. Lessing kritisierte die am Klassizismus orientierten Reformbestrebungen Gottscheds und dessen Übersetzungsprogramm. Er setzte sich gegen Voltaire für eine am englischen Vorbild orientierte Dramatik ein, die gerade auch eine ›bürgerliche‹ Dramatik sein sollte. In einem ausführlichen Briefwechsel zwischen Lessing, Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai zur Mitte der fünfziger Jahre bemühte man sich, die Vorstellungen von einem bürgerlichen Trauerspiel auszutauschen und

11 Vgl. Norbert Greiner: Die Anfänge des deutschen ›Regietheaters‹ – der adaptierende Umgang mit Much Ado about Nothing von Wieland bis Goethe. In: Christoph Strosetzki (Hg.): Übersetzung. Ursprung und Zukunft der Philologie? Tübingen 2008, S. 233-253, hier S. 234 f. Zum Wandel des Shakespeare-Bildes bei Voltaire vgl. Klaus Hempfer, Pia-Elisabeth Leuschner: Die Romania. In: Ina Schabert (Hg.): Shakespeare-Handbuch. Die Zeit – Der Mensch – Das Werk – Die Nachwelt. 4. Stuttgart 2000, S. 660-675, hier S. 662 f.; Kenneth E. Larson: The Shakespeare Canon in France, Germany, and England, 1700-1776: Some Preliminary Considerations. In: Michigan Germanic Studies 15 (1989), S. 114-135; Arnold Miller: Voltaire's Treason: The Translation of Hamlet's Soliloquy. In: Michigan Germanic Studies 15 (1989), S. 136-159, hier S. 149.

zu präzisieren. Bereits 1755 hatte der Berliner Schriftsteller und Buchhändler Nicolai in seinen *Briefe[n] über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland* (1755) auf die dem Shakespeare vorgeworfene Regellosigkeit mit dem Hinweis auf die ungeheure Wirkung von dessen Tragödien geantwortet. Sein Argument ist mehr als nur eine Apologie: »Shakespeare, ein Mann ohne Kenntniß der Regeln, ohne Gelehrsamkeit, ohne Ordnung, hat der Mannigfaltigkeit und der Stärke seiner Charaktere, den grösten Theil des Ruhmes zu danken, den ihm seine und alle andere Nationen, noch bis diese Stunde geben. Es wäre überhaupt zu wünschen, daß die engländische Schauspiele bei uns nicht so gering geschätzt würden«. ¹² Shakespeares Dramatik erfülle die von Aristoteles beschriebene Aufgabe der kathartischen Wirkung und daher brauche Shakespeare nicht entschuldigt zu werden, sondern biete sich als ein neues Modell an, dessen Welt- und Menschenkenntnis dem bürgerlichen Ethos näher stehe. Dieses Argument ist Teil einer ausgreifenden Polemik gegen Gottsched.

Lessing geht die entscheidenden Schritte. Seine durch den Austausch mit Nicolai angeregte Auseinandersetzung mit Aristoteles und die in ihrer Folge 1758 entstandene Übersetzung von John Drydens *Essay on Dramatick Poesy*, in dem es um die Frage nach der angemessenen und lebendigen Nachahmung der menschlichen Natur geht, führten schließlich zu einer heftigen Polemik gegen Gottsched, die sich auch gegen dessen Verkennung Shakespeares richtete. In Lessings oft zitiertem 17. Brief der gemeinsam mit den Freunden Nicolai und Mendelssohn herausgegebenen *Briefe, die Neueste Literatur betreffend* aus dem Jahr 1759 wird dann das Theater Shakespeares dem von Gottsched propagierten französischen Theater programmatisch entgegengehalten. Der Ausgang ist bekannt. Lessing setzte sich im Zeichen Shakespeares gegen Gottsched durch:

Niemand, sagen die Verfasser der Bibliothek, wird leugnen, daß die deutsche Schaubühne einen großen Teil ihrer ersten Verbesserung dem Herrn Professor *Gottsched* zu danken habe. *Ich* bin dieser Niemand; ich *leugne* es geradezu. Es wäre zu wünschen, daß sich Herr Gottsched niemals mit dem Theater vermengt hätte. Seine vermeinten Verbesserungen betreffen entweder entbehrliche Kleinigkeiten, oder sind wahre

12 Friedrich Nicolai: *Sämtliche Werke – Briefe – Dokumente*. Hg. v. Phillip Marschall Mitchell, Hans-Gert Roloff, Erhard Weidl. Bd. 3: *Literaturkritische Schriften I*. Bearb. v. Phillip Marschall Mitchell: *Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften*, S. 53-162: Der elfte Brief, S. 117-125, hier S. 120.

Verschlimmerungen. [...] Er hätte aus unsern alten dramatischen Stücken, welche er vertrieb, hinlänglich abmerken können, daß wir mehr in den Geschmack der Engländer, als der Franzosen einschlagen [...] daß das Große, das Schreckliche, das Melancholische, besser auf uns wirkt als das Artige, das Zärtliche, das Verliebte; daß uns die zu große Einfalt mehr ermüde, als die zu große Verwicklung etc. [...] Auch nach dem Muster der Alten die Sache zu entscheiden, ist *Shakespeare* ein weit größerer tragischer Dichter als *Corneille*; obgleich dieser die Alten sehr wohl, und jener fast gar nicht gekannt hat. *Corneille* kömmt ihnen in der mechanischen Einrichtung, und *Shakespeare* in dem Wesentlichen näher. Der Engländer erreicht den Zweck der Tragödie fast immer, so sonderbare und ihm eigene Wege er auch wählet; und der Franzose erreicht ihn fast niemals, ob er gleich die gebahnten Wege der Alten betritt.¹³

Ganz ähnlich hatte sich sein Mitstreiter Mendelssohn ein Jahr zuvor in seiner *Abhandlung über das Erhabene und Naive in den Schönen Wissenschaften* (1758) geäußert und sich, wie Voltaire, an die Übersetzung des Hamlet-Monologs gewagt. Ganz im Einklang mit Nicolai und Lessing hebt Mendelssohn im 84. seiner *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (1760) die auf die Phantasie gerichtete Wirkmacht der Shakespeare'schen Dramatik als entscheidendes Kriterium der neuen Dramatik hervor: »Sie kennen den *Shakespear*. Sie wissen wie eigenmächtig er die Phantasie der Zuschauer gleichsam tyrannisirt [!], und wie leicht er sie, fast spielend aus einer Leidenschaft, aus einer Illusion spielend in die andere wirft«.¹⁴

Allgemein gilt heute Lessings prägnante Feststellung im 17. Literaturbrief als so etwas wie eine Magna Charta des bürgerlichen Trauerspiels und des neuen deutschen Theaters, das Lessing in seiner Hamburgischen Zeit als Dramaturg des städtischen Theaters nachdrücklich förderte. Darin steht nicht mehr die ›Einrichtung‹ der Tragödie im Mittelpunkt, sondern ihr ›Wirkungszweck‹, dem die äußere Einrichtung untergeordnet beziehungsweise genauer: aus dem diese abgeleitet wird. Und auch die Schlüsselkonzepte einer Poetik, die sich später dann wiederum gegen ihn selbst

13 Gotthold Ephraim Lessing: Briefe, die neueste Literatur betreffend, 1759-1765. Erster Teil 1759. 17. Brief, 16. Februar 1759. In: Ders.: Werke. Hg. v. Herbert G. Göpfert, Karl Eibl, Karl S. Guthke u.a. Bd. 5: Literaturkritik. Poetik und Philologie. Bearb. v. Jörg Schönert. München 1973, S. 70-73, hier S. 70-72.

14 Moses Mendelssohn: Briefe, die neueste Litteratur betreffend. 5. Theil. 84. Brief. Berlin 1760, S. 111.

wenden wird, nämlich ›Natur‹ und ›Genie‹, sind in der Argumentation dieses Textes bereits angelegt.¹⁵

Alle Verteidigungen, Würdigungen und Heroisierungen Shakespeares waren bis dato freilich nur Worte und Namen. Man hatte von Shakespeare gehört, aber kaum jemand hatte das, wovon die Rede war, in eigener Anschauung erlebt. Was fehlte, waren konkrete Anschauungsstücke. Eben dies beklagt Lessing in dem schon erwähnten 17. Literaturbrief. Man hätte nicht die Franzosen nachahmen sollen, empfiehlt er, sondern den Shakespeare. »Denn ein *Genie* kann nur von einem *Genie* entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint [...]«. ¹⁶ Wieder führt der Weg zum Menschlichen über das Natürliche. Lessing sagt voraus: »Wenn man die Meisterstücke des Shakespeare, mit einigen bescheidenen Veränderungen, unsern Deutschen übersetzt hätte, ich weiß gewiß, es würde von bessern Folgen gewesen sein, als daß man sie mit dem Corneille und Racine so bekannt gemacht hat.«.¹⁷

Der 29-jährige Wieland griff die Herausforderung auf. Im Jahr 1752 war er einer Einladung nach Zürich in das Haus Johann Jakob Bodmers, des Professors für helvetische Geschichte, gefolgt, wo Wieland sich sodann für einige Jahre aufhielt, sich die englische Sprache aneignete und in die englische Literatur einlas. Weitere Jahre verbrachte er als Hauslehrer in Zürich und Bern, bis er 1760 nach Biberach zurückkehrte.

Bodmer selbst war auch als Übersetzer tätig und stellte mit den bis dahin wenig beachteten religiösen Epen John Miltons eine Literatur vor, die der rationalistischen Literaturauffassung der Aufklärung in mancherlei Hinsicht entgegengesetzt war. Diese Tätigkeit schlug sich wiederum in einer heftigen theoretischen Debatte um die Rolle des ›Wunderbaren‹ in der Dichtung nieder, die Bodmer zusammen mit dem Freund Johann Jakob Breitinger gegen Gottsched führte. Gottscheds umfangreichen Schriften,¹⁸ in denen eine Darstellung übernatürlicher Erscheinungen ausgeschlossen wurde, setzten Bodmer und Breitinger ihre *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740) entgegen, zunächst

15 Die bisherigen Ausführungen zu Lessing, Nicolai und Mendelssohn sind mit geringen Änderungen und Ergänzungen übernommen aus Norbert Greiner, Felix Sprang: Europäische Shakespeare-Übersetzungen (Anm. 1), S. 2459 f.

16 Gotthold Ephraim Lessing: 17. Brief (Anm. 13), S. 72.

17 Ebd.

18 Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen [1729]. Leipzig [vordatiert auf] 1730; ders.: Ausführliche Redekunst. Leipzig 1736; Die deutsche Schaubühne. Leipzig 1741-45.

nur, um einer religiösen Dichtung das Wort zu reden, die neben einer hymnischen Funktion auch die Verbildlichung übernatürlicher Zusammenhänge ermöglichen sollte. An einer Neuausgabe von Bodmers 1741 gegen Gottsched gerichteten *Zürcherische[n] Streitschriften* war Wieland aktiv beteiligt.

In diesem Umfeld also fand Wieland zu ästhetischen Grundsätzen, die seiner ursprünglichen Neigung zu religiöser Dichtung entsprachen. Hier bot sich eine theoretische Begründung des ›Wunderbaren‹ in der Dichtung. Und die Lektüre Shakespeares wurde zu einer Offenbarung seiner eigenen dichterischen Ambitionen.¹⁹ Es kann nicht überraschen, dass Wielands erste öffentliche Werbung für Shakespeare in Deutschland nach seiner Rückkehr nach Biberach darin bestand, den Shakespeare'schen *Sturm* mit dem Magier Prospero und dem Luftgeist Ariel als Protagonisten in eigener Übersetzung und unter seiner Regie von der Evangelischen Komödiantengesellschaft in Biberach aufführen zu lassen.

Nicht zuletzt der Erfolg dieses Wagnisses ermunterte ihn, sein ungewöhnliches Übersetzungsprojekt zu beginnen. Zwischen 1762 und 1766 übersetzte er 22 Dramen Shakespeares, die in acht Bänden 1762 bis 1767 in Zürich erschienen. Das erste in dieser Reihe übersetzte Drama war, wie hätte es anders sein können, *A Midsummer Night's Dream*, das bei ihm *Ein St. Johannis Nachts-Traum* heißt.

Ein Vergleich der Titelfolge in der von Wieland benutzten Ausgabe von William Warburton (1747)²⁰ mit der Reihenfolge der Wieland'schen Übersetzungen zeigt, dass Wieland sich nicht an der Anordnung der englischen Ausgabe orientierte, sondern eine Auswahl nach eigenen Vorstellungen getroffen hat.²¹

Ein St. Johannis Nachts-Traum (1762) [1]

Das Leben und der Tod des Königs Lear (1762) [6]

Wie es euch gefällt; oder, die Freundinnen (1763) [2]

Maaß für Maaß; (1763) [1]

Der Sturm; oder: Die bezauberte Insel (1763) [1]

19 L. John Parker: Christoph Martin Wielands dramatische Tätigkeit. Bern 1961, S. 135 f.; Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin 1914, S. 145 f.

20 William Warburton (Hg.): *The Works of Shakespear*. Dublin 1747. Sie beruht auf der Ausgabe des mit ihm befreundeten Alexander Pope (1725), dessen Name als Mitherausgeber auf der Titelseite der Ausgabe Warburtons genannt ist.

21 Shakespeare. *Theatralische Werke*. Übers. v. Christoph Martin Wieland. 8 Bde. Zürich 1762-66. In eckigen Klammern die jeweiligen Bandnummern der Warburton-Ausgabe.

- Der Kauffmann von Venedig* (1763) [2]
Timon von Athen (1763) [6]
Leben und Tod des Königs Johann (1763) [3]
Julius Cäsar (1764) [7]
Antonius und Cleopatra (1764) [7]
Die Irrungen, oder: die doppelten Zwillinge (1764) [3]
Leben und Tod Königs Richard, des zweyten (1764) [4]
Der Erste Theil, von König Heinrich dem vierten (1764) [4]
Der Zweyte Theil, von König Heinrich dem vierten (1764) [4]
Viel Lärmens um Nichts (1765) [2]
Das Trauerspiel, vom Macbeth (1765) [6]
Die zween edle Veroneser (1765) [1]
Romeo und Juliette (1766) [8]
Othello, der Mohr von Venedig (1766) [8]
Was ihr wollt (1766) [3]
Hamlet, Prinz von Dänemark (1766) [8]
Das Winter-Mährchen (1766) [3]²²

Die umfangreichste Gruppe der nicht übersetzten Dramen bilden die Historien. Über die Gründe lässt sich nur spekulieren. Als eigenständige dramatische Gattung waren sie auf dem Kontinent nahezu unbekannt; historische Stoffe boten allenfalls die stoffliche Grundlage für Tragödien. Das änderte sich erst gegen Ende des Jahrhunderts, dann aber nachdrücklich. Und bis auf die drei Komödien hatten es die nicht übersetzten anderen Dramen bis heute schwer, sich auf der deutschen Bühne durchzusetzen.

Es ist bemerkenswert, dass Wieland diejenigen Dramen auswählte, die grosso modo bis heute den Kanon des ›deutschen‹ Shakespeare ausmachen. Sein Urteil, das in Deutschland kein Vorbild hatte, wurde und blieb das Vorbild für alles, was folgte. Mit einer Ausnahme: *Richard III.* hat er in seiner dramatischen Wucht und der Faszinationskraft der pseudo-machiavellischen Intelligenz nicht würdigen können – oder wollen.

Sowohl seine Auswahl als auch die Reihenfolge der Übersetzungen lassen seine Interessen erkennen und seinen Beitrag zur Reform des deut-

22 Nicht übersetzt sind: Die Tragödien *Titus Andronicus* (Warburton Bd. 6); *Coriolanus* (6) – Die Historien *King Richard the Third* (5); *King Henry the Fifth* (4); *King Henry the Sixth Parts I, II, III*, (Teil I, Bd. 4; Teile II, III, Bd. 5); *King Henry the Eighth* (5) – Die Komödien *The Taming of the Shrew* (2); *Love's Labour's Lost* (2); *The Merry Wives of Windsor* (1) – Die Problemstücke *Troilus and Cressida* (7); *All's Well That Ends Well* (3) – Die Romanzen *Cymbeline* (7), *The Winter's Tale* (3) – sowie *The Two Noble Kinsmen*; *Pericles, Prince of Tyre* (beide nicht in Warburton).

schen Theaters, dem er eine vollkommen neue Dimension des Dramatischen erschloss. Auf den *St. Johannis Nachts-Traum* folgten *Lear*, *Wie es euch gefällt*, *Maß für Maß* und *Der Sturm*. In einem Jahrhundert, in dem Shakespeare nahezu ausschließlich durch seine Tragödien, vielleicht noch durch *Julius Caesar* bekannt geworden war, ist dies ein höchst erstaunlicher Einstieg. Besonders zwei Phänomene beanspruchten Wielands Aufmerksamkeit: Das ›Wunderbare‹, vom Gottsched-Kreis rigoros abgewertet, wird mit der Elfenwelt des *St. Johannis Nachts-Traum*[es] das deutsche Theater binnen Kurzem erobern – einer Elfenwelt, die so ganz und gar versponnen, verzaubert und bezaubernd anmutete und zugleich willkürlich, maliziös und bedrohlich in die Menschenwelt eingreifen konnte und die bei alledem mit ihren internen Zerwürfnissen, Eifersuchtskonflikten, Erniedrigungen und Gesten der Macht so ungemein menschlich daherkam. Daneben steht natürlich *Der Sturm* mit seinem Magier Prospero, der den Luftgeist Ariel aus der Gefangenschaft der Hexe Sykorax befreit und mit dessen Hilfe seine Rache an seinen Usurpatoren ausübt. Erwähnt soll auch sein, dass gerade diese beiden Texte einen großen Einfluss auf die Musikgeschichte in Deutschland nehmen werden. *Der Sturm* gab in unterschiedlichen Fassungen das Libretto für deutsche Singspiele des späten 18. Jahrhunderts und was der *Sommernachtstraum* für die deutsche Musik von Mendelssohn-Bartholdy über Korngold bis zu Orff bedeutete, ist allgemein bekannt. Wenn wir die frühe Biberacher Inszenierung des *Sturm* als ersten übersetzten Text werten – es ist der fünfte des Projekts –, dann stehen mit ihm und mit dem offiziellen ersten, dem *Sommernachtstraum*, zwei Dramen im Zentrum von Wielands Bemühungen, die allem, was dem allgemeinen Geschmacksurteil der Zeit lieb und teuer war, diametral entgegenstanden. Sie waren ein Bekenntnis zu Shakespeares Geisteswelt, zu seiner Sprache und zu seiner Dramaturgie.

Das zweite bei Wieland hervorstechende Phänomen ist die Aufwertung der Komödie als einer ernst zu nehmenden dramatischen Gattung und die Aufwertung des ›Komischen‹ als einer anspruchsvollen Stillage und geistigen Haltung – beginnend mit *Wie es euch gefällt* und dem düsteren *Maaß für Maaß*, denen mit dem *Kauffmann von Venedig*, den *Irrungen*, *Viel Lärmens um Nichts* und *Was ihr wollt* weitere große Komödien folgten. Zu einer Zeit, in der die theatralisch-symbolische Vertreibung des Hanswurst von der deutschen Bühne durch die Neuber'sche Theatertruppe in Leipzig noch wirksam war und mit der französischen ›comédie larmoyante‹ allenfalls das Rührselige neben der Tragödie gelten gelassen wurde, ist das eine bemerkenswert fortschrittliche Auswahl.

Der *St. Johannis Nachts-Traum* ist das einzige Drama, das Wieland auch in den Shakespeare'schen Blankvers übersetzte, alle anderen sind Prosa-

übersetzungen. Aber das noch 1914 von Friedrich Gundolf vertretene Urteil, dass Wieland für den Shakespeare'schen Vers noch nicht reif gewesen und für die »dichterischen Sphären Shakespeares« nur unzulänglich zugänglich gewesen sei, scheint mir doch eine unhistorische Perspektive vermeintlicher geistiger Überlegenheit zu verraten.²³ Gleichwohl hatte sich Wieland mit der Kritik an Shakespeare, die auch von dessen englischen Anhängern kam, auseinanderzusetzen. Besonders schwer wogen die im Geist des Klassizismus gefassten Einwände, die der Herausgeber seiner englischen Shakespeare-Ausgabe in seinem Vorwort darlegte, und die zum Teil von Alexander Pope aus dessen vorangegangener Ausgabe übernommenen Textanmerkungen. Aber selbst gegen diese hatte Wieland Shakespeare noch während seiner Übersetzungsarbeit verteidigt.

Im ersten Kapitel des 10. Buches seines Romans *Geschichte des Agathon*, der 1766/67 erschien, also noch während der späteren Jahre seiner Shakespeare-Übersetzung entstanden ist, zeigt sich Wieland recht unabhängig vom Zeitgeschmack:

Man tadelt an Shakespear – demjenigen unter allen Dichtern seit Homer, der die Menschen, vom Könige bis zum Bettler, und von Julius Cäsar bis zu Jack Fallstaff am besten gekannt, und mit einer Art von unbegreiflicher Intuition durch und durch gesehen hat – daß seine Stücke keinen, oder doch nur einen sehr fehlerhaften unregelmäßigen und schlecht ausgedachten Plan haben; daß comisches und tragisches darin auf die seltsamste Art durch einander geworfen ist, und oft eben dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur, Thränen in die Augen gelockt hat, in wenigen Augenblicken darauf uns durch irgend einen seltsamen Einfall oder barokischen Ausdruck ihrer Empfindungen wo nicht zu lachen macht, doch dergestalt abkühlt, daß es ihm hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worinn er uns haben möchte. – Man tadelt das – und denkt nicht daran, daß seine Stücke eben darinn natürliche Abbildungen des menschlichen Lebens sind.²⁴

Gegen das Gemessene und Maßhaltende des Klassizismus wird die Natürlichkeit »des menschlichen Lebens«, das sich nicht normieren lässt, gesetzt.

23 Friedrich Gundolf: Shakespeare und der deutsche Geist (Anm. 19), S. 176.

24 Christoph Martin Wieland: Geschichte des Agathon. In: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe [Oßmannstedter Ausgabe, im Folgenden: WOA]. Hg. v. Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma. Bd. 8.1. Zweyter Theil. Zehntes Buch. Erstes Capitel, S. 357.

Aber die etwa zur gleichen Zeit verfassten Anmerkungen zu seinen Übersetzungen sprechen schon eine andere Sprache als diese Apologie im *Agathon*. In ihnen zeigt sich, dass auch Wieland, wie Warburton und die Anmerkungen Popes in seiner englischen Shakespeare-Ausgabe, bei aller Modernität in dieser Frage nicht unberührt von den Geschmackskonventionen und -normen seiner Zeit blieb. Und Warburtons und Popes Autorität wog schwer. Zunächst sind Wielands Anmerkungen selten und kaum kritischer Natur. Doch von Band zu Band werden sie zahlreicher. Es werden nicht nur Übersetzungsprobleme benannt, auch Auslassungen werden vorgenommen und begründet, verallgemeinernde Übersetzungen mit Blick auf anstößige Passagen ausführlich erörtert oder gar übersetzte Passagen offen bemäkelt. Auch der bissiger werdende Ton verrät, dass Wieland sich immer mehr einer kritischen Position annäherte.²⁵

Die folgenden Beispiele bieten einen Eindruck von Wielands Leistung und seiner sich verändernden Haltung gegenüber dem Text Shakespeares. Am Anfang steht der *St. Johannis Nachts-Traum*. Abgesehen von den nicht unwesentlichen Kürzungen finden sich freilich nur elf Anmerkungen.²⁶ Es sind Sachanmerkungen, die aus der englischen Ausgabe übernommen werden,²⁷ und eine weitere selbständige Anmerkung zur Sonettform.²⁸ Wiederholt gibt er Erläuterungen zu einem Shakespeare'schen Wortspiel.²⁹ In zwei weiteren Anmerkungen begründet er eine Textkürzung: Das eine Mal kapitulierte er beim abschließenden Feengesang vor der Schönheit dieser Verse: »Es ist mir unmöglich gewesen, diese Scene, welche ohnehin bloß die Stelle eines Divertissement vertritt, in kleine gereimte Verse zu übersetzen [!]«. ³⁰ Das andere Mal allerdings sah er sich genötigt, »einige ekelhafte Ausdrücke [...]« wegzulassen.³¹ Tatsächlich hat er nur einen einzigen weggelassen; es handelt sich um das englische Wort »bum«, deutsch: ›Hintern‹. Mäkeleien sind das gewiss nicht. Im Gegenteil, zweimal weist er eine Anmerkung und Textveränderung durch Warburton ausdrücklich zurück³² und lässt Shakespeares ursprünglichen Text gelten. Eine letzte Anmerkung lässt aufhorchen; es geht um witzige katachretische Bildkomplexe

25 Urs Helmensdorfer: Wielands deutscher Shakespeare. In: Reinhold Grimm, Willy Jäggi, Hans Oesch (Hg.): Der deutsche Shakespeare. Basel 1965, S. 59-76, hier S. 62; Norbert Greiner: The Comic Matrix (Anm. 4), S. 207-209.

26 Vgl. Ein *St. Johannis Nachts-Traum*. In: WOA 5.1.1, S. 32-257.

27 Ebd., S. 50, 96.

28 Ebd., S. 126.

29 Ebd., S. 100, 132, 134.

30 Ebd., S. 252.

31 Ebd., S. 80.

32 Ebd., S. 58, 212.

zur Charakterisierung des zum Wahn verzauberten Lysander: »Man hat, so seltsam diese Einfälle tönen, eine wörtliche Uebersetzung [!] derselben für gut befunden; und wird dieses noch öfters thun, damit die Leser den Shakespear auch von dieser Seite kennen lernen.«³³

Gerade in derjenigen Komödie, die im 20. Jahrhundert als »das erotischste von allen Shakespeare-Stücken« galt, in dem Shakespeare »in die dunkle Zone der animalischen Erotik eingedrungen ist«,³⁴ findet sich keine einzige ernsthafte kritische Anmerkung. Vielmehr verteidigt Wieland den Shakespeare sogar gegen dessen englische Herausgeber, enthält sich aber ansonsten jeglicher Selbstzensur oder Kritik. Er bemüht sich um Genauigkeit, bittet bei nötiger freierer Übersetzung um Nachsicht und bekennt sich ausdrücklich zur textgetreuen Übersetzung. Wir erkennen das Bemühen, Shakespeare gerecht zu werden, ihn in unverstellter Form den Deutschen vorzustellen. Das gilt auch und gerade für die sprachkomischen Stellen der Handwerker-Szenen.

Je mehr Wieland indes übersetzte, desto stärker trübte sich sein Blick auf Shakespeare; seine anfängliche Begeisterung schlägt um in den bisweilen beckmesserischen Ton der aufgeklärten Kunstrichter.

Wo immer er unübersehbare sexuelle Konnotationen in Wortspielen, Dialogen oder gar ganzen Passagen ausmacht, die von »abstoßender Unmoral« seien, wählt er eine radikale Lösung – er lässt sie aus.

Nehmen wir als Beispiel *Viel Lärmens um Nichts*: Bei Warburton schon im zweiten Band seiner achtbändigen Ausgabe, widmet sich Wieland der Komödie erst gegen Ende seines Projekts als 15. Stück.

1. Beispiel: Wenn zum Komödienauftakt ein Bote die Rückkehr der siegreichen Armee nach Messina ankündigt, erkundigt sich Beatrice unverhohlen frivol nach dem Befinden Benedicts. Der Bote lobt dessen Tapferkeit:

BEATRICE. [...] he's a very valiant trencher-man; he hath an excellent stomach.

MESSENGER. And a good soldier too, Lady.

BEATRICE. And a good soldier to a lady?

Die Anaklasis »soldier too« (»auch ein guter Soldat«) und »soldier to« (»stark zugeneigt sein, Schürzenjäger« und »ein guter Soldat im Vergleich zu [einer Frau]«) ließe sich leicht übersetzen mit »Eroberer« oder »Kämpfer«. Wieland lässt Beatricens Antwort aus und begründet in einer Anmerkung:

33 Ebd., S. 122.

34 Jan Kott: Shakespeare heute. Aus dem Polnischen übers. v. Peter Lachmann. München, Wien 1964, S. 108, 121.

»Die Antwort der Beatrix hierauf dreht sich um Wortspiele, die sich nicht übersetzen lassen«. ³⁵

2. Beispiel: Benedict und Claudio diskutieren die Schönheiten von Hero, Claudios Geliebter. Benedict beschreibt sie mit einem komplizierten Sprachspiel.

BENEDICK. Why, i'faith, methinks, she is too low for an high praise, too brown for a fair praise, and too little for a great praise; only this commendation I can afford her [...]

BENEDICT. Nun auf meine Ehre, so denk ich (*), alles was ich zu ihrem Lob und Preis sagen kann, ist [...]. (I. I. I 52-I 55)³⁶

Wieland lässt das parodierte Frauenlob aus, wie auch alle folgenden deutschen Übersetzer nach ihm passen mussten.³⁷ Seine entschuldigende Anmerkung: »Man muß hier ein paar Wortspiele auslassen, welches in diesem Stük [!] noch öfters begegnet wird; denn sie machen einen guten Theil des Wizes aus, worauf Hr. Benedict und seine Dame sich so viel zu gut thun«. ³⁸

3. Beispiel: Zu Beginn des 2. Aktes greift Beatrice die Möglichkeit auf, mit »horns« ein längeres dialogisches Spiel mit den »Hörnern« einer böartigen Kuh und den »Hörnern« der Gatten, die einer kratzbürstigen Frau vorenthalten werden, einzuleiten.

ANTONIO. In faith, she's too curst.

BEATRICE. Too curst is more than curst; I shall lessen God's sending that way; for it is said, God sends a curst Cow short horns; but to a Cow too curst he sends none.

LEONATO. So, by being too curst, God will send you no horns.

Beatrice. Just, if he send me no husband; for the which blessing I am at him upon my knees every morning and evening. Lord, I could not endure a husband with a beard on his face. I had rather lie in the woollen!

35 Viel Lärmens um nichts. In: Wielands Gesammelte Schriften. Hg. v. Ernst Stadler. Berlin 1911: Übersetzungen: Bd. 3: Shakespeares Theatralische Werke. Sechster, siebenter und achter Teil, S. 1-70, hier S. 3. William Warburton: Works of Shakespear (Anm. 20), S. 4. Zeilenzählung nach William Shakespear: Much Ado About Nothing – Viel Lärm um Nichts. Hg. v. Norbert Greiner. ²Tübingen 2013. (Englisch-deutsche Studienausgabe).

36 Bei William Warburton: Works of Shakespear (Anm. 20), I.3, S. 8; Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35) I.3, S. 6.

37 Vgl. Norbert Greiner: Much Ado (Anm. 35), S. 55-56, Anm. 112.

38 Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35) I.3, S. 6.

ANTONIO. In der That, sie ist zu böse.

BEATRIX. Zu böse, ist mehr als böse; auf diese Art komm ich um eine Gabe Gottes; denn man pflegt zu sagen: Gott giebt einer bösen Kuh kurze Hörner; aber einer zu bösen Kuh giebt er keine.

LEONATO. Also, weil ihr zu böse seyd, wird euch Gott keine Hörner geben.

BEATRIX. Richtig, wenn er mir keinen Mann giebt; eine Gnade, wovon ich ihm alle Morgen und Abend auf meinen Knien danken werde. Herr! nie könnt ich einen Mann mit einem Bart im Gesicht ausstehen. Ich wollte lieber in Wolle ligen.

Wieland übersetzt, merkt aber an:

Der Übersetzer nimmt, (wie man ihm auch ohne diese Protestation verhoffentlich zutrauen würde) an diesen und ähnlichen profanen Einfällen, die in unserm Autor häufig genug sind, keinen Antheil; sie machten zu seiner Zeit einen guten Theil des Mode-Wizes aus, wie aus den meisten seiner Zeitgenossen von der Scribenten-Zunft erhellet; und niemand ärgerte sich daran. Das schlimmste ist, daß diese Spässe profan und frostig zugleich sind. Allein, wir verlangen nicht scrupuloser zu seyn als Dr. Warburton, und dulden billig alles, was er nicht ausdrücklich verwirft.³⁹

Er streicht zwar nicht, aber distanziert sich und beruft sich dafür auf die Autorität des Herausgebers.

4. Beispiel: In derselben Szene⁴⁰ bekennt sich Beatrice zu einem ehelosen Leben und spielt auf das sprichwörtliche Schicksal einer unverheirateten Frau an, Affen zur Hölle führen zu müssen. Sie deutet die ›Strafe‹ scherzhaft in ein Geschenk des Himmels um und freut sich darauf, eine fröhliche Ewigkeit an der Seite von Junggesellen zu verbringen.

BEATRICE. What should I do with him [a husband]? [...] I am not for him: therefore I will even take six pence in earnest of the bear-herd and lead his apes into hell.

BEATRIX. Und was sollt' ich mit ihm anfangen? [...] für den taugt' ich nicht; folglich will ich eben von dem Bärenhüter einen Sechspfenniger zum Lohn nehmen, und seine Affen zur Hölle treiben.

39 William Warburton: Works of Shakespear (Anm. 20), S. 15; Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35), S. 13 f.

40 Norbert Greiner: Much Ado (Anm. 35), II.1.30-43.

Bei Shakespeare folgt ein längerer Dialog mit frechen Antworten Beatricens, die auch schon Warburton getilgt hatte. Wieland merkt an: »Auf diesen dummen und brutalen Einfall folgen ein paar noch ärgere, die wir auslassen. Dr. Warburton erklärt sie billig für gottlosen Unsinn, dessen Shakespear unfähig war, und den irgend ein wiziger Schauspieler eingeflikt habe; eine Freyheit, deren sich diese Herren öfters mit den Werken unsers Autors genommen haben sollen.«⁴¹

Es folgen weitere ähnliche Bemerkungen, etwa zu »einem Wortspiel, das in der Uebersezung verlohren geht«, oder über »[e]in jämmerliches Wortspiel«.⁴²

5. Beispiel: Ernsthaften Anstoß nimmt Wieland an einem Gespräch zwischen den Damen im Haus des Gouverneurs.⁴³ Man begutachtet und lobt das Brautkleid Heros und kommt auf die Ehe zu sprechen. Die Braut, Hero, gesteht, dass ihr Herz schwer sei; ihre Zofe erinnert daran, dass es ihr noch schwerer vorkommen wird durch das Gewicht des auf ihr liegenden Gatten.⁴⁴ Beatrice tritt in melancholischer Stimmung hinzu; Margaret möchte sie mit einem fröhlichen Volkslied aufheitern; es heißt *Light o'ove*, auf deutsch etwa »Leicht in der Liebe«. Die anderen sollen singen, sie werde dazu tanzen. Zum Tanzen braucht man in der Regel leichte Füße, beziehungsweise Fersen (»heels«, Z. 41), was Beatrice, nicht auf Heiterkeit gestimmt, zu einer bitteren Pointe veranlasst, mit der sie Margarets anzügliche Wortspielerei um ein weiteres Wortspiel verkompliziert.

HERO. God give me joy to wear it, for my heart is exceeding heavy.

MARGARET. 'Twill be heavier soon by the weight of a man.

HERO. Fie upon thee, art not asham'd?

MARGARET. Of what, lady? of speaking honorably? is not marriage honorable in a beggar? [...] is there any harm in the heavier for a Husband? none, I think, an it be the right Husband and the right wife. [...] *Enter Beatrice.*

HERO. Good morrow, coz. [...]

BEATRICE. I am out of all other tune, methinks.

41 William Warburton: Works of Shakespear (Anm. 20), S. 16; Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35), S. 14.

42 Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35), S. 26, 44.

43 In modernen Ausgaben III.4.23-44; in der Ausgabe Warburtons und in Wielands Übersetzung III.6.

44 William Warburton: Works of Shakespear (Anm. 20), S. 47. Ab dem Auftritt Beatricens bei William Warburton und Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35), III.7.

MARGARET. Clap us into *Light o' love*; that goes without a burden; do you sing it, and I'll dance it.

BEATRICE. Yes, *Light o' love* with your heels; then if your husband have stables enough, you'll look he shall lack no barns.

MARGARET. O illegitimate construction!⁴⁵

Sie spielt damit an auf die Gymnastik einer Liebesnacht: Margaret möge doch darauf achten, dass sie mit ihren Fersen ihrem Mann die Liebe erleichtert; das festige seine Stehkraft (»stables«, deutsch: »Ställe« und »Standfestigkeit«) und schenke ihnen genügend Kinder (»barnes«, deutsch: »Scheunen« und »Kinder«). Diese Wortverdrehung geht selbst der frivolen Zofe zu weit; sie weist sie als unzulässige Interpretation ihres unschuldigen Tanzangebots zurück.

Zurück weist sie auch Wieland. Er streicht diese ganze Passage und erläutert: »[...] Margrethe füllt indessen diese kleine Scene mit grossen Lobeserhebungen des Brautkleids, und mit etlichen etwas freyen Scherzen und Wortspielen aus, die vollkommen in dem Character einer impertinenten alten Kammerjungfer sind.«⁴⁶

Schließlich gibt Wieland auf: »Man muß hier sowol einige zweydeutige Scherze, wozu Jungfer Gretchen Anlas giebt, als einen kleinen Monolog des Sr. Benedict, worinn er über seine Liebe mit sich selbst lustig macht, auslassen, weil es unmöglich, sie in irgend eine Sprache zu übersetzen.«⁴⁷

Immer wieder sind es die Wortspiele, die Wieland Probleme bereiten, und wiederholt nimmt er Anstoß an sexuellen Anspielungen. Insgesamt lassen sich seine kritischen Bemerkungen auf fünf Bereiche eingrenzen: die Verstöße gegen die Wohlanständigkeit; das Unlogisch-Irrationale; die gegen den aufklärerischen Sprachstil als schwülstig empfundene Metaphorik und Bildersprache; die Wort- und Witzspiele, die den guten Geschmack in moralischer und stilistischer Hinsicht verletzen; und schließlich das Ineinander von Hoch und Niedrig, von Ernst und Spaß. Mit solchen Anmerkungen blieb Wieland dann doch ein Kind seiner Zeit, beeinflusst von deren sich nur zögerlich verflüchtigenden Normen.⁴⁸

Soweit das allgemeine Urteil. Aber hier gilt es zu differenzieren. Das Urteil Urs Helmsdorfers über »Wielands altjüngferliche Reaktion auf alles [...], was nur entfernt mit dem Geschlecht zu tun hat«,⁴⁹ erscheint mir

45 William Warburton: Works of Shakespear (Anm. 20), S. 47.

46 Christoph Martin Wieland: Gesammelte Schriften (Anm. 35), S. 41.

47 Ebd., S. 64 f.

48 Norbert Greiner: Die Anfänge des deutschen »Regietheaters« (Anm. 11), S. 235 f.

49 Urs Helmsdorfer: Wielands deutscher Shakespeare (Anm. 25), S. 67.

unangemessen. Vorbehalte gegen Wortspiele und sexuelle Anspielungen werden nur geäußert, wenn sie das stilistische Dekor verletzten, das unter dem Gesichtspunkt des Schicklichen und Angemessenen den Ständen und Situationen klar definierte Stillagen zuwies. Es geht Wieland nicht grundsätzlich um allgemeine bürgerliche Normen des Schicklichen.

An vielen weiteren Stellen hat Wieland nicht ausgelassen, kommentiert und gemäkelt, sondern ist eng am Original geblieben. Es geht ihm in der Regel um Stilkonsistenz. Nur in Kontexten, die nicht einschlägig komisch sind, oder bei Figuren, die nicht erkennbar in der Tradition komischer Figuren stehen, mehren sich Eingriffe oder distanzierende Kommentare. Ein genauerer Blick auf die Übersetzung der Komödien zeigt, dass komische Elemente in eindeutig komischen Kontexten, besonders als Signatur komischer Figuren, akzeptiert und meist kongenial übersetzt werden. Wielands übersetzerischer Umgang mit den verschiedenen Spielarten der Komik ist weder durch ein prinzipiell wirkendes Geschmacksdiktat, noch durch eine selbstaufgelegte Übersetzerzensur von vornherein tabuisiert. Im Gegenteil zeigt sich der erste deutsche Übersetzer Shakespeares in manchem viel unvoreingenommener als sein berühmterer Nachfolger August Wilhelm Schlegel. Verglichen mit diesem hat Wieland nicht mehr ausgelassen. Auch Schlegel legte sich seinen Shakespeare so zurecht, wie es sein romantisches Weltbild und Kunstverständnis haben wollte: Bei der Übersetzung des *Romeo* strich Schlegel mehr, als es Wieland je gewagt hätte, und zwar in eben diesem Bereich des sexuell konnotierten Wortspiels.⁵⁰

Im Gegenteil. Bei der Übersetzung einer von vornherein als ›Clown‹ ausgewiesenen Figur ist gar nichts von Einwänden zu spüren. Ein Vergleich der Wieland'schen und der Schlegel'schen Übersetzungen von Bottom, dem Weber, im *Sommernachtstraum* und Launcelot Gobbo im *Kaufmann von Venedig* hat ergeben, dass beide Übersetzer an solchen Figuren wenig bis gar nichts ändern oder anmerken, dass aber Wieland sich »in manchem viel unvoreingenommener als sein berühmter Nachfolger Schlegel« zeigte, sowohl was die komischen Mittel als auch die sexuellen Anspielungen betraf.⁵¹ In manchem war Wieland geschmeidiger als Schlegel. Und anhand von Bottom ließe sich zeigen, wie umfangreich und wörtlich Schlegel auf

50 Vgl. Klaus Bartschlagler: Shakespeares Wortspiele als Problem einer deutschen Shakespeare-Edition. In: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft West (1975), S. 93-108, hier S. 104-108.

51 Vgl. Norbert Greiner: Fools in Translation. Komische Figuren Shakespeares in deutschen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts. In: Thorsten Unger, Brigitte Schulze, Horst Turk (Hg.): *Differente Lachkulturen. Fremde Komik und ihre Übersetzung*. Tübingen 1995, S. 193-208, hier S. 208.

Wieland zurückgriff. Das ist kein Vorwurf gegen Schlegel, sondern ein Lob für Wieland.

Am Ende steht ein überragendes Übersetzungswerk, das an Vollständigkeit und versuchter Genauigkeit weit über alles hinausgeht, was bis dahin an übersetzerischen Versuchen vorlag – eine Pioniertat, die in die deutsche Klassik und Romantik hineinwirkte und trotz aller zum Teil heftigen Kritik die Grundlage schuf für eine Shakespeare-Begeisterung in Deutschland, ja, für eine Identifikation Shakespeares mit dem sogenannten deutschen Geist, der die Geschichte der deutschen Literatur bis zum heutigen Tag geprägt hat. Der Shakespeare der Stürmer und Dränger ist Wielands Shakespeare, so sehr diese ihn auch als hausbacken ablehnten; Wilhelm Meisters Shakespeare ist Wielands Shakespeare, wenn wir Johann Joachim Eschenburg und Wieland zusammen sehen; Schlegels Shakespeare ist Wielands Shakespeare in erheblichem Umfang verpflichtet. Der deutschen Sprache hat Wieland etwa 450 neue Wörter hinzugefügt.⁵² Der deutschen Literatur hat er, wenigstens in *Ein St. Johannis Nachts-Traum*, den geschmeidigen Shakespeare'schen Blankvers erschlossen, in dem Lessing seinen *Nathan* schreiben wird.

Zunächst wollte die Kritik diese Leistung nicht wahrhaben. Die konservativen Kritiker hatten ohnehin nichts mit Shakespeare im Sinn. Die fortschrittlichen Stürmer und Dränger ihrerseits hatten Wieland und dessen aufklärerische Moderation bereits weit hinter sich gelassen. Ihnen ging Wieland nicht weit genug; das, was sie als Shakespeares ›Natur‹ begriffen, schien ihnen unbändiger zu sein. Aber der weitsichtige Lessing fand zu einem ausgewogenen Urteil, voll des Lobes.

Kurz nach dem Erscheinen des letzten Bandes der Wieland'schen Übersetzung kommt Lessing in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* wiederholt auf Shakespeare zu sprechen und verrät eine gute Kenntnis der Shakespeare'schen Dramen. Beispielhaft ist der im 11. und 12. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* vorgenommene Vergleich zwischen Voltaires Tragödie *Semiramis*, einem seiner großen Bühnenerfolge, in der als unerhörtes Ereignis erstmals in der französischen Theatergeschichte ein Geist auftrat, und Shakespeares *Hamlet*. Lessing rechtfertigt grundsätzlich den Auftritt eines Geistes. Sein Argument ist deshalb interessant, weil er es wiederum nicht mit einem Regelkanon begründet, sondern mit der erzielten Wirkung, der sich auch ein aufgeklärtes Publikum nicht entziehen kann: »[...] so

52 Sabine Kob: Wielands Shakespeare-Übersetzung. Frankfurt a. M., Berlin, Bern u. a. 2000, S. 182-184; unter Bezug auf Kyöti Itkonen: Die Shakespeare-Übersetzung Wielands (1762-1766): Ein Beitrag zur Erforschung englisch-deutscher Lehnbeziehungen. Jyväskylä 1971.

mögen wir in gemeinem Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was *er* will«. ⁵³ Er – das ist der Dramatiker. Allerdings gelinge es Voltaire nicht, so fährt Lessing fort, das Publikum von seiner Geisterfigur zu überzeugen. Man merke Voltaires Geist an, dass sein Autor dessen Erscheinung für ein Wunder hält und dass er ihn lediglich als ein Sprachrohr der höchsten Macht verwende. »Voltaires Gespenst ist nichts als eine poetische Maschine [...]. Shakespeares Gespenst hingegen ist eine wirklich handelnde Person [...]; es erweckt Schauer, aber auch Mitleid«. ⁵⁴ Der Geist von Hamlets Vater zeige ganz natürliche Empfindungen, sein Auftritt wirke als eine natürliche Begebenheit. »Wer von beiden philosophischer denkt, dürfte keine Frage sein; aber Shakespeare dachte poetischer«. ⁵⁵ Und dieses poetische Denken nötige dem Publikum die Perspektive des Dramatikers auf. Daher steht Shakespeare fast allein, wenn es um die Frage geht, wer die tragische Wirkung erziele: »Vor seinem Gespenste im Hamlet richten sich die Haare zu Berge, sie mögen ein gläubiges oder ungläubiges Gehirn bedecken. Der Herr von Voltaire tat gar nicht wohl, sich auf dieses Gespenst zu berufen; es macht ihn und seinen Geist des Ninus – lächerlich«. ⁵⁶ Es ist gut zu erkennen, wie hier unter dem Begriff des Poetischen mit Blick auf die erzielte ästhetische Wirkung argumentiert wird und wie die Konzepte der Natur und des Genies auszulegen sind. Aber das ist dann schon eine Reaktion auf Wieland und ein Beleg seiner Wirkung.

Im 15. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* setzte sich Lessing mit den Kritikern der Wieland'schen Übersetzung auseinander:

Aber ist es denn immer Shakespeare, werden einige meiner Leser fragen, immer Shakespeare, der alles besser verstanden hat als die Franzosen? Das ärgert uns; wir können ihn ja nicht lesen. – Ich ergreife diese Gelegenheit, das Publikum an etwas zu erinnern, das es vorsätzlich vergessen zu wollen scheint. Wir haben eine Übersetzung vom Shakespeare. Sie ist noch kaum fertig geworden, und niemand bekümmert sich schon mehr darum. Die Kunstrichter haben viel Böses davon gesagt. Ich hätte große Lust, sehr viel Gutes davon zu sagen. Nicht, um diesen gelehrten Männern zu widersprechen; nicht, um die Fehler zu verteidigen, die sie darin bemerkt haben: sondern, weil ich glaube, daß man von diesen Fehlern kein solches Aufheben

53 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (Anm. 13), 11. Stück, S. 281-285, hier S. 283.

54 Ebd., 12. Stück, S. 285-289, hier S. 285.

55 Ebd.

56 Ebd., 11. Stück, S. 281-285, hier S. 283.

hätte machen sollen. Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer, als Herr Wieland, würde in der Eil' noch öfter verstoßen, und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die er uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen er sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müßten.⁵⁷

Die weitere Entwicklung verläuft weitgehend im Zeichen Shakespeares. Auch der französische Geschmack orientierte sich zunehmend an Shakespeare und an der englischen Literatur im Allgemeinen, bei aller Berühmtheit sah auch Voltaire seinen Einfluss geringer werden. Die sehr frühen französischen Übersetzungen vornehmlich der Tragödien und Historien hatten Shakespeare bereits zum Thema der literarischen Salons in Paris gemacht,⁵⁸ Bühnenbearbeitungen von Jean-François Ducis sorgten ab 1769 mit 489 Aufführungen für großes Aufsehen in Frankreich⁵⁹ und wurden in der Folge ins Italienische, Spanische, Holländische und weitere Sprachen übersetzt. Vollendet war der vorläufige Siegeszug Shakespeares auf dem Kontinent, als Pierre Prime Félicien Le Tourneur die zwischen 1776 und 1783 verfassten zwanzig Bände seiner französischen Gesamtübersetzung dem französischen Königshaus widmen durfte, womit er guten Lohn und großes Ansehen erwarb.⁶⁰ Gegen diesen von ihm ursprünglich eingeleiteten Erfolg Shakespeares in Frankreich wandte sich Voltaire nunmehr polemisch, allerdings ohne großen Erfolg. In seinem anonym veröffentlichten *Appel à toutes les nations de l'Europe des jugements d'un écrivain anglais* versucht er, mit einer ebenso witzigen wie boshaften Inhaltsparaphrase des *Hamlet*, die alle als ›Fehler‹ geltenden Eigenheiten des Textes besonders hervorhebt, das Werk in seiner ›Geschmacklosigkeit‹ bloßzustellen. Voltaire geht dabei so weit, dass er, der anonyme Verfasser des *Appel*, auf die frühe Übersetzung des Monologs durch einen gewissen »Voltaire« hinweist und seiner

57 Ebd., 15. Stück, S. 298-303, hier S. 300 f.

58 Romy Heylen: Translation, Poetics and the Stage. Six French Hamlets. London, New York 1993, S. 27.

59 Jürgen von Stackelberg: Hamlet als bürgerliches Trauerspiel. Ideologiekritische Anmerkungen zur ersten französischen Shakespeare-Bearbeitung von Jean-François Ducis. In: Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte 3 (1979), S. 122-133, hier S. 122.

60 Pierre Le Tourneur: Shakespeare traduit de l'Anglois. Paris 1776-1783. Vgl. Thomas R. Lounsbury: Shakespeare and Voltaire. New York 1973, S. 331 f.

früheren, adaptierenden Übersetzung eine wörtliche Übersetzung entgegenstellt, die die ›Geschmacklosigkeiten‹ belegen soll.⁶¹

In Deutschland folgten auf Wieland weitere Übersetzungen des Gesamtwerks: Zwischen 1775 und 1777 erschien Eschenburgs Übersetzung in Zürich, die auf größere Resonanz stieß. Diesem Gelehrten, der sich mit anderen Interessen dem Shakespeare'schen Werk zuwandte, standen indes gleich mehrere und bessere englische Ausgaben, bessere Wörterbücher und umfangreichere Literatur zur Verfügung, vor allem aber konnte er auf Wieland zurückgreifen. Shakespeare brauchte nicht mehr entschuldigt oder gönnerhaft befürwortet zu werden; er wurde zum Modell einer sich zu ihm bekennenden dichterischen Jugend. Wenige Jahre nach Wielands Übersetzung, zum Namenstag Wilhelms am 14. Oktober 1771, ruft Goethe ihn an als »Schäkespear, mein Freund, wenn du noch unter uns wärest ich könnte nirgend leben als mit dir« und weist in seinem imaginierten gemeinsamen Leben Shakespeare die Hauptrolle, sich selbst eine Nebenrolle zu. Die Regelhaftigkeit steht nicht mehr zu Gebote. Jetzt gilt ihm: »Und ich rufe Natur! Natur! nichts so Natur als Schäkespears Menschen«. ⁶² Und ist sein *Wilhelm Meister* nicht ein glaubwürdiges Bekenntnis zu diesem *Master William*?

Goethe befreite sich bald von diesem geistigen Übervater. Nicht so sein problematischer Freund aus den Straßburger Studienjahren, Jakob Michael Reinhold Lenz, der auch eine, wenn auch klägliche, Weimarer Geschichte hat. Lenzens Schrift *Anmerkungen zum Theater* eröffnete ein neues Kapitel der deutschen Shakespeare-Rezeption. Hatte Lessing im Zeichen Shakespeares mit wirkungsästhetischen Argumenten gegen die klassizistische Tragödie argumentiert und sich dabei auf Aristoteles berufen, verwirft Lenz jegliche Regelhaftigkeit. Shakespeare ist ihm das Genie schlechthin, das sich seine eigenen Regeln setzt.⁶³ Und Lenz gewinnt dem Begriff der Natur eine neue Dimension ab: Natur wurde für ihn gleichbedeutend mit einer gesellschaftlichen Position, einem bestimmten sozialen Bereich und einer solidarischen Stellungnahme dazu. Der Weg zur Natur wurde für

61 Vgl. Norbert Greiner, Felix Sprang: Europäische Shakespeare-Übersetzungen (Anm. 1), S. 2455.

62 Johann Wolfgang Goethe: Zum Schäkespears Tag. In: Ders.: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens [Münchner Ausgabe, im Folgenden: MA]. Hg. v. Karl Richter, Norbert Miller u. a. Bd. 1.2: Der junge Goethe 1757-1775. Hg. v. Gerhard Sauder. München 1987, S. 411-417, hier S. 413.

63 Die folgenden Ausführungen zu Lenz entnehme ich in weitgehend wörtlicher Wiedergabe Norbert Greiner: Shakespeare im Schatten der Klassik. In: Shakespeare Jahrbuch 141 (2005), S. 81-97, hier S. 83-85.

ihn der Weg zu den ›kleinen Leuten‹, die er für das wirkliche Volk hielt. Das war nicht nur neu, das war auch störend. Darin ist die programmatische Grundlage der nun wiederum neuen Dramatik des Sturm und Drang zu erkennen.

Ihm, Lenz, bescheinigte Goethe die größte kongeniale Nähe zu Shakespeare, zumindest wenn es galt, dessen Sprachkunst nachzuahmen. Goethe beschreibt aus der Erinnerung sehr eindrücklich, wie man bestrebt war, ähnlich der früher gefälligen Bibelfestigkeit nun eine ShakespeaREFestigkeit zu bekunden, wie man in den Straßburger Gesprächen oder bei ausgedehnten Wanderungen in den Vogesen die Redestile der Shakespeare'schen Figuren nachahmte, »an seinen Quibbles die größte Freude« hatte und »durch Übersetzung derselben, ja durch originalen Mutwillen mit ihm« wetteiferte. Hier ist das Wortspiel ein Stilideal. Goethe betonte: »Hierzu trug nicht wenig bei, daß ich ihn vor allen mit großem Enthusiasmus ergriffen hatte«. ⁶⁴ Nur einem konnte Goethe bei den Wortspielereien das Wasser nicht reichen, dem Stürmer und Dränger Lenz:

Für seine Sinnesart wüßte ich nur das englische Wort whimsical, welches, wie das Wörterbuch ausweist, gar manche Seltsamkeiten in einem Begriff zusammenfaßt. Niemand war vielleicht eben deswegen fähiger als er, die Ausschweifungen und Auswüchse des Shakespeareschen Genies zu empfinden und nachzubilden. [...] er weiß sich die Rüstung oder vielmehr die Possenjacke seines Vorgängers so gut anzupassen, sich seinen Gebärden so humoristisch gleichzustellen, daß er demjenigen, den solche Dinge anmuteten, gewiß Beifall abgewann. Die Absurditäten der Clowns machten besonders unsere ganze Glückseligkeit, und wir priesen Lenzen als einen begünstigten Menschen [...]. ⁶⁵

Nur wenige Jahre nach Vollendung der Wieland'schen Übersetzung war diesen jungen Männern Shakespeare nicht mehr nur ein artiges Bildungserlebnis im herkömmlichen Sinn, sondern bedeutete die Entdeckung einer Lebenshaltung, deren sprachlichen Ausdrucksformen man bei den Wanderungen nacheiferte. ›In der Natur‹ wurde Shakespeare ›als Natur‹ erlebt.

Für Schiller wurde er später in anderer Hinsicht zum prägenden Modell. Sein *Wallenstein* wurde zur Eröffnung des umgebauten Weimarer Hoftheaters 1798/99 uraufgeführt. Dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller

64 Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. In: MA 16, S. 527.

65 Ebd., S. 528.

ist zu entnehmen, wie sehr Schiller bei seiner Entdeckung des ›Historischen‹ als dramatischem Spielraum von Shakespeare beeinflusst war.⁶⁶

Wieland ging in Weimar neue Wege. Aber er durfte die Entwicklung, die seine Pioniertat nahm, aus nächster Nähe erleben. Wir dürfen ihn gern als den Vater des ›deutschen‹ Shakespeare betrachten.

66 Vgl. Norbert Greiner: Wallensteins Ahnen – Shakespeare, Schiller und das Historische als dramatischer Spielraum. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 54 (2010), S. 689-705.

CHRISTA SCHUENKE

Wielands Shakespeare

Ein Fall von beredtem Schweigen

I. Wielands Weg zu Shakespeare

Christoph Martin Wieland hat früh zu schreiben angefangen. Sein 1751 – da ist er gerade 18 Jahre alt – in Alexandrinern verfasstes naturphilosophisches Lehrgedicht mit dem Titel *Die Natur der Dinge* erscheint 1752 im Druck. Er versucht sich an einem deutschen Nationalepos in Hexametern sowie an einem Heldengedicht, beide unvollendet. Sein Trauerspiel *Lady Johanna Gray* kommt 1758 in Winterthur zur Aufführung. Mit 24 Jahren – er weilt von 1752 bis 1754 als Hausgast des Schweizer Philologen Johann Jakob Bodmer in Zürich – macht ihn sein Gastgeber erstmals mit Shakespeare bekannt. Fortan belegen wiederkehrende Bezugnahmen in seinen Briefen sein wachsendes Interesse an dessen Werk. Begeistert schreibt er 1757 in seiner *Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst*:

Shakespeare. [...] Niemals hat einer den Namen eines Originals mehr verdient als er. Die Natur war die einzige Quelle, woraus er schöpfte. [...] Der weite Umfang, die Stärke und die Delicatesse seines Genie sind fast unbegreiflich; er excelliert in allen Arten von Gemälden; es ist kein Charakter so außerordentlich, keine Leidenschaft, keine Situation so schwer und delicat, daß er sie nicht mit der bewundernswürdigsten Richtigkeit zu schildern wisse. [...] Niemals hat ein Poet die Welt und das menschliche Herz, welches gleichsam eine kleine Welt ist, besser gekannt, noch tiefer in die geheimsten Triebfedern der menschlichen Handlungen hineingesehen als er. Keiner hat das moralisch Schöne, das Erhabene, das Anständige, das Liebenswürdige in Empfindungen und moralischen Handlungen besser gekannt und besser auszudrücken gewußt als er.¹

1 Christoph Martin Wieland: *Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst*. Anno 1757. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. der Deutschen Kommission der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften [Akademie-Ausgabe, im Folgenden: AA]. Berlin 1909 ff.. I. Abt. Bd. 4, S. 303-420, hier S. 389 f.

Vier Jahre später, zurück in seiner oberschwäbischen Heimatstadt, sehen wir den jungen Senator in keiner glücklichen Lage. In der Freien Reichsstadt Biberach herrscht das Prinzip der konfessionellen Parität, da gibt es auf der einen Seite den katholischen Ratsadvokaten, auf der anderen den evangelischen Kanzleiverwalter, zu dem Wieland berufen wird. Weil ihm jedoch zwei entscheidende Voraussetzungen dafür fehlen – er ist weder promovierter Jurist noch von Adel – kommt es zum Streit, der vor Gericht landet und sich über vier Jahre hinzieht. In dieser Zeit erfüllt Wieland fleißig und mit Ehrgeiz seine Pflichten, bekommt aber das ihm zustehende Gehalt nicht ausbezahlt, sodass er von Darlehen leben muss. Zugleich deprimieren ihn die politischen Verhältnisse. Verdrossen schreibt er:

Der beständige Anblick unsrer Zerrüttung, unsrer schlimmen Oeconomie, unsrer verfallenen Policey, der gänzlichen Unachtsamkeit womit man den Verfall der Stadt ansieht, des Unverstands unserer Regenten, der Zügellosigkeit des Volks, der Verachtung der Gesetze, der willkürlichen Art zu gouvernieren [...] – dieser beständige Blick in einen Abgrund von moralischem und politischem Verderben auf der einen Seite, und auf der anderen, der gänzliche Mangel an Freunden, die Beraubung eines angenehmen Umgangs, der Ruhe und Stille des Gemüths, der Freyheit, des Umgangs mit den Musen [...] die Nothwendigkeit mein bessres Selbst zu verbergen [...] die helfte von allen diesen desagremens wäre genug ein Individuum von meiner Art elend zu machen, wenn ich nicht Gegenmittel in mir Selbst fände.²

Und die hat er gefunden: In Biberach – Wieland leitet die dortige *Evangelische Komödiantengesellschaft* – übersetzt er, wohl zur Probe und zur Selbstvergewisserung, wie wir heute sagen würden, Shakespeares *The Tempest* und führt das Stück 1761 unter dem Titel *Der erstaunliche Schiffbruch* am Biberacher Komödienhaus auf. Die Darsteller sind Bürger der Stadt, also Laien, die Inszenierung kommt sehr gut an und ist auch kommerziell ein Erfolg.

Das bestärkt Wieland in seinem Entschluss, nunmehr ein wirklich großes Projekt in Angriff zu nehmen – seine Shakespeare-Übersetzung. Mit dem Verlag Orell, Geßner und Compagnie wird am 15. Oktober 1762 in Zürich der Übersetzervertrag unterzeichnet, sechs Tage später auch in Biberach. Wieland verpflichtet sich, von 1763 an jedes Jahr zwei

2 Christoph Martin Wieland an Johann Christian Volz, 1.3.1761. In: Wielands Briefwechsel [im Folgenden: WBr]. Hg. v. d. Deutschen Akademie d. Wissenschaften zu Berlin. Institut f. deutsche Sprache u. Literatur. Berlin 1963-2007. Bd. 3, S. 28.

Bände mit jeweils drei Dramen zu liefern und erhält dafür je Band ein Honorar von zwölf Louisd'or neufs sowie zehn Freixemplare. Deren Anzahl verlangt er nachträglich auf 15 zu erhöhen und schlüsselt genau auf, wie viele Bücher wohin zu schicken seien, nämlich: eins an die Berner »femme de lettre« Julie von Bondeli, mit der er kurze Zeit verlobt war, zwei an ihn selbst in Biberach und zwölf an eine von ihm anzugebende Adresse in Ulm.

Als er die letzte Lieferung des fertigen Werks am 8. Mai 1766 bei Orell, Geßner und Compagnie in Bern einreicht, tut er dies mit den Worten:

Ich schaudre selbst, wenn ich zurücksehe und daran dencke daß ich den Shakespear zu übersetzen gewaget habe. Wenige können sich die Mühe, die Anstrengung, die oft zur Verzweiffung und zu manchem Fluch, (der doch die Pferde nicht besser ziehen macht) treibende Schwierigkeiten dieser Arbeit vorstellen. Ich sehe die Unvollkommenheit dessen was ich gethan habe; aber ich weiß es, daß Richter von eben soviel Billigkeit als Einsicht mit mir zufrieden sind. Genug, diese Herculische Arbeit ist nun gethan, und, bey allen Göttinnen des Parnasses! ich würde sie gewiß nicht anfangen, wenn sie erst gethan werden sollte [...] Ich hoffe das Publicum soll nun mit mir zufrieden seyn; denn von Lessingen und seinen Freunden hab ich doch weder Gnade noch Gerechtigkeit zu erwarten.³

Grosso modo betrachtet, sollte Wieland mit dieser Prophezeiung leider Recht behalten, jedenfalls, was die Kritik seiner Zeitgenossen angeht, im Fall von »Lessingen« indes gerade nicht. Der nämlich wird im 15. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* konzедieren:

Das Unternehmen war schwer; ein jeder anderer, als Herr Wieland, würde in der Eil noch öftrer verstoßen, und aus Unwissenheit oder Bequemlichkeit noch mehr überhüpft haben; aber was er gut gemacht hat, wird schwerlich jemand besser machen. So wie er uns den Shakespeare geliefert hat, ist es noch immer ein Buch, das man unter uns nicht genug empfehlen kann. Wir haben an den Schönheiten, die es uns liefert, noch lange zu lernen, ehe uns die Flecken, mit welchen es sie liefert, so beleidigen, daß wir notwendig eine bessere Übersetzung haben müßten.⁴

3 Wieland an Orell, Geßner und Cie., 8.5.1766. In: WBr 3, S. 375.

4 Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. 15. Stück. In: Ders.: *Werke*. Hg. v. Herbert G. Göpfert, Karl Eibl, Karl S. Guthke u. a. 8 Bde. München 1973. Bd. 4, S. 300f.

Denn, und das gilt heute ebenso wie damals, der Eigenwert einer Übersetzung kann nicht danach beurteilt werden, ob sie fehlerfrei und ›sachlich richtig‹ ist. Oder, wie der große Mathematiker Carl Friedrich Gauß einmal in einem anderen Kontext schrieb: »Juwel wägt man nicht mit der Krämerwaage.«.⁵

II. Wielands Wörterbuch

Ich selbst kam erst spät mit Wielands Shakespeare-Übersetzung in Berührung, eigentlich erst 1997, als mir in Biberach der Christoph-Martin-Wieland-Übersetzerpreis überreicht wurde. Meine erste Frage war damals – typisch für die Übersetzerin – woher konnte Wieland eigentlich zu dieser Zeit, um die späte Mitte des 18. Jahrhunderts, bereits so gut Englisch? Wo und wie hatte er die Sprache gelernt? Welche Hilfsmittel hat er benutzt? Als ich nach der Preisverleihung den Wieland-Schauraum, das Gartenhaus und vor allem das beeindruckende Biberacher Wieland-Archiv besuchen durfte, zeigte mir die Archivarin Viia Ottenbacher das zwei-bändige *Dictionnaire royal, françois-anglois et anglois-françois* von Abel Boyer, das Wieland in einer Ausgabe von 1756 besaß.

Wieland hatte sich das englische Original also über das Französische erschlossen, eine Sprache, mit der er als gebildeter junger Mann seiner Zeit sehr wohl vertraut war. Immerhin war er von 1747 bis 1749 auf dem Internat in Klosterberge bei Magdeburg gewesen und hatte dort wichtige Werke der französischen Aufklärung kennengelernt. Zudem war er bereits als Knabe von seinem Vater, der in Biberach als Pfarrer tätig war, unterrichtet worden und hatte auch die Lateinschule seiner Heimatstadt besucht. Die dort erworbenen altphilologischen Kenntnisse waren ihm bei seinen Shakespeare-Übersetzungen gewiss von Nutzen. Nicht belegt ist, ob ihm auch Samuel Johnsons *Dictionary of the English Language* von 1755 zur Verfügung stand.

5 Carl Friedrich Gauß an Alexander von Humboldt, 9.7.1845. In: Briefwechsel zwischen Alexander von Humboldt und Carl Friedrich Gauß. Hg. v. Kurt-R. Biermann. Berlin 1977, S. 88.

III. Woher konnte Wieland Englisch?

Doch warum der Umweg über das Französische? Nun, weil Französisch schon weit früher als Konversationssprache im Gebrauch war, während Englisch zunächst eher als Sprache zum Erwerb von Bildung und zur Wissenserweiterung betrachtet wurde. Dementsprechend lag der Fokus auch auf der Vermittlung passiver Sprachkenntnisse wie verstehendem Lesen, während der praktische Gebrauch, also Sprechen oder gar Übersetzen, eher zweitrangig war. Als moderne Fremdsprache und Lehrfach an den höheren Schulen etablierte sich das Englische im deutschen Sprachraum erst im späteren 18. Jahrhundert. 1786 rät der Kieler Professor Martin Ehlers in seinem Buch *Winke für gute Fürsten, Prinzenenerzieher und Volkshreunde* der »studierende[n] Jugend«, sich neben Französisch und Italienisch auch mit Englisch als einer der modernen Fremdsprachen zu befassen.⁶ Es ist wenig überraschend, dass die Hansestädte im norddeutschen Sprachraum, wo man durch den Seehandel mit der übrigen Welt verbunden war, hier eine Vorreiterrolle innehatten, während in Süddeutschland das Englische erst wesentlich später Lehrfach wurde. Bis es so weit war, nahmen die gebildeten Stände Privatunterricht bei sogenannten Sprachmeistern und anderen sprachkundigen Personen. So berichtet zum Beispiel Goethe, dass er und seine Schwester Cornelia 1762 vier Wochen lang Englischunterricht von einem durchreisenden Theologen namens Johann Peter Schade erhielten, der acht Monate in England verbracht hatte. Durch Schade wissen wir auch, dass Angebote wie wir sie heute etwa von *Babbel* kennen, in 30 Tagen jede beliebige Fremdsprache lernen zu können, keineswegs eine Errungenschaft der Neuzeit sind. Vielmehr warb Schade bereits 1766 damit, jedem, der »nicht ganz roh in Sprachen sei«, in nur vier Wochen die englische Sprache so weit zu vermitteln, »daß er sich mit einigem Fleiß weiter helfen könne«.⁷ Bei Goethe jedenfalls reichte der vierwöchige Intensivkurs tatsächlich aus, um während seiner Leipziger Studienzeit in der Lage zu sein, gelegentlich auf Englisch zu korrespondieren und sogar einige Gedichte in der Fremdsprache zu verfassen.

Als Sprachlehrer wirkten jedoch nicht nur Fremde. Johann Gottfried Herder wurde zum Beispiel von seinem Freund, dem Schriftsteller und

6 Zitiert nach: Jennifer Willenberg: *Distribution und Übersetzung englischen Schrifttums im Deutschland des 18. Jahrhunderts*. München 2008, S. 88.

7 Ebd., S. 80f. Vgl. auch Rita Seifert: *Englischunterricht im Deutschland des 18. Jahrhunderts*. In: »Shakespeare, so wie er ist«. *Wielands Übersetzung im Kontext ihrer Zeit*. Hg. v. Peter Erwin Kofler. Heidelberg 2021, S. 217-240.

Philosophen Johann Georg Hamann, der sich wie Schade einige Zeit in England aufgehalten hatte, in die englische Sprache eingeführt, und zwar anhand von Shakespeares *Hamlet*.⁸ Charlotte von Stein erhielt Englischunterricht von Goethe selbst und von Jakob Michael Reinhold Lenz. Und natürlich war die Lektüre berühmter Werke der englischsprachigen Literatur ein probates Mittel, um sich mit Hilfe von Wörterbüchern, direkt oder auch mit Umweg über das Französische, die fremden Texte zu erschließen und dabei die Sprache zu lernen. Von Wieland ist bekannt, dass er, bevor er sich aufmachte, der erste eigentliche Shakespeare-Übersetzer deutscher Zunge zu werden, unter anderem an den Dichtungen von Alexander Pope und Dryden Englisch lernte. Und nicht anders erobern sich ja bis heute viele Jugendliche die englische Sprache anhand von Texten der populären Musik – in meiner Jugend waren es Songtexte von Elvis Presley über Bob Dylan oder die Beatles bis hin zu den Rolling Stones. Wie bei so vielem anderen kann übrigens auch hier die berühmte Leipziger Theaterprinzipsalpin Luise Adelgunde Victorie Gottsched als Vorreiterin gelten, hat sie doch schon 1744 das ›scherzhaftes Heldengedicht‹ *The Rape of the Lock – Der Lockenraub* von Pope ins Deutsche übersetzt.

Doch zurück zu Wieland und dazu, welche Hilfsmittel ihm neben dem *Dictionnaire royal* des Monsieur Boyer für seine Shakespeare-Übersetzungen zur Verfügung standen. Da wäre zunächst einmal das 1752 in London erschienene und seinerzeit auch in Deutschland recht populäre zweibändige Werk *The beauties of Shakespear, regularly selected from each play. [...] Illustrated with explanatory notes, and similar passages from ancient and modern authors* von William Dodd, das Auszüge aus den Stücken bot. Es erlebte in den 40 Jahren von der Erstauflage bis 1793 über 40 Auflagen. Goethe berichtet in *Dichtung und Wahrheit*, dass er es 1768, als Student in Leipzig, in die Hand bekam und ihm die erste Bekanntschaft mit Shakespeares Werk verdankte.⁹

Neben der Sammlung von Dodd und Boyers *Dictionnaire royal* erwähnt Wieland später gegenüber Karl August Böttiger ein kleines, nicht näher bezeichnetes »Wörterbuch über Shakespeares veraltete Worte und Phrasen«, das ihm als unentbehrlich empfohlen wurde, an dessen Titel er sich jedoch

8 Vgl. Jennifer Willenberg: Distribution und Übersetzung (Anm. 6), S. 77.

9 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*. In: Ders.: *Werke*. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen [Weimarer Ausgabe, im Folgenden: WA]. Abt. I, Bd. 28, S. 72 f.

nicht erinnere.¹⁰ Es ist bis heute nicht identifiziert; möglicherweise handelte es sich sogar um das Werk von Dodd.

Bekannt gewesen sein dürfte Wieland auch die 1709 erschienene Shakespeare-Biographie des englischen Dramatikers Nicholas Rowe *Some account of the life, [et]c. of Mr. William Shakespear.*

IV. Der Ausgangstext

Ebenfalls 1709 veröffentlichte Rowe seine sechsbändige Gesamtausgabe *The Works of Mr. William Shakespear*, die ein Meilenstein auf dem Gebiet der Erschließung von Shakespeares dramatischem Werk war. Allerdings basierte Rowes Edition auf der *Forth Folio* von 1685, die wenig zuverlässig ist und viele Mängel aufweist. Nichtsdestoweniger ist eben diese *Forth Folio* auch die Textgrundlage für alle folgenden Shakespeare-Ausgaben des 18. Jahrhunderts von Pope (1723-25) über Lewis Theobald (1733), William Warburton (1747) bis hin zu Samuel Johnson (1765) und späteren.

Zu Wielands Lebzeiten, also in einem Zeitraum von rund 80 Jahren, kamen nicht weniger als zehn Shakespeare-Gesamtausgaben heraus. Als Ausgangstext für *seine* Übersetzung wählte Wieland die zu seiner Zeit neueste, also 1747 in London erschienene Ausgabe von Warburton: *The Works of Shakespear in eight volumes. The genuine text, collated with all the former editions, and then corrected and emended, is here settled, being restored from the blunders of the first editors, and the interpolations of the two last: with a comment and notes, critical and explanatory.*

Zwar fand sich in Wielands Nachlass statt dieser Ausgabe nur eine von 1767,¹¹ doch da waren seine Shakespeare-Übersetzungen ja bereits abgeschlossen, so dass er eine frühere besessen haben muss, eben die genannte von 1747. Die heutige Shakespeare-Forschung ist sich einig, dass diese Edition keineswegs zuverlässig und sogar in vieler Hinsicht mangelhaft ist.

10 Karl August Böttiger: Literarische Zustände und Zeitgenossen. Begegnungen und Gespräche im klassischen Weimar [1838]. Hg. v. Klaus Gerlach u. René Sternke. ²Berlin 1998, S. 208.

11 Vgl. *The Works of Shakespeare. In eight volumes. Collated with the Oldest Copies, and corrected. With Notes, Explanatory, and Critical by Mr. Theobald* London 1767. Vgl. Verzeichniß der Bibliothek des verewigten Herrn Hofraths Wieland, welche den 3. April 1815 und die folgende Tage, gegen gleich baare Bezahlung, zu Weimar öffentlich versteigert werden soll. Weimar 1814, S. 69, Nr. 1845-1852.

War doch der 1698 geborene Warburton weder Philologe noch Literat, hatte nie an einer Universität studiert, war zunächst als (angelernter) Anwalt tätig und sollte es schließlich gar zum Bishop of Gloucester bringen. Wobei ihn seine durchaus fragwürdige Qualifikation nicht hinderte, einerseits schon im Untertitel vernichtende Urteile über seine Vorgänger zu fällen und sich andererseits zu rühmen, Shakespeares ursprünglichen Text wiederhergestellt zu haben.

Überdies erklärt Warburton in seiner an eine Mrs. Allen of Prior-Park near Bath adressierten Dedikationsepistel, diese werde sich gewiss wundern, dass er ihr, die sonst nur fromme und moralische Bücher lese, eine Sammlung von Theaterstücken widme. Eine Widmung, die durch die Hintertür den Anspruch des Herausgebers ausdrückt, dass seine Ausgabe auch für das weibliche Geschlecht geeignet sei.¹²

V. Die Übersetzung

Schon vor Wieland gab es zwei deutsche Übersetzungen, nämlich *Julius Cäsar* von Caspar Wilhelm von Borcks (1741) und *Romeo und Juliet* von Simon Grynäus (1758). Wieland war also nicht der erste deutsche Shakespeare-Übersetzer, wohl aber der Erste, der mit seiner Pionierleistung der Übersetzung von 22 Dramen den Beweis erbrachte, dass es – entgegen der herrschenden Meinung der Gelehrten – sehr wohl möglich ist, Shakespeare für die Bühne zu übersetzen.

Im Grundsatz hat jede Übersetzung immer zwei Richtungen: eine in die Vergangenheit, denn der Ausgangstext, egal, ob vor Jahrhunderten entstanden oder erst vor wenigen Stunden, ist immer älter als die Übersetzung; und eine, die in die Gegenwart wirkt, also in die Zeitumstände und gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen sie entsteht und für die sie geschaffen wird. Ich kann nicht für das Lesepublikum des 18. Jahrhunderts übersetzen, auch wenn ich Mimikry betreiben kann und manchmal sogar muss, um den Sprachstand und die Sitten und Gebräuche dieser Zeit anklängen zu lassen.¹³

12 Vgl. Sonja Fielitz: »A great appetite for learning but no digestion«. Die Shakespeare-Ausgabe von Alexander Pope und William Warburton. In: »Shakespeare, so wie er ist«. Wielands Übersetzung im Kontext ihrer Zeit. Hg. v. Peter Erwin Kofler. Heidelberg 2021, S. 137-170, hier S. 137 f.

13 Eine kleine Umfrage unter meinen weder Shakespeare- noch Wieland-affinen, aber in einem modernen Sinne durchaus gebildeten Freunden, was sie über Wieland und seine Shakespeare-Übersetzungen wissen, erbrachte ein ziemlich

Zu Wielands Zeit wussten die Wenigsten etwas darüber, wie die Menschen in fernen Ländern lebten, was sie dachten und welche Werte sie verfolgten. Es musste also darum gehen, die Leserschaft eines Sprach- und Kulturraums, wie Goethe sagt, »mit dem Auslande«, also dem Fremden, bekannt zu machen.¹⁴

Goethe unterscheidet »dreierlei Arten Übersetzung«, die er sogar zeitlich fasst und als Epochen versteht. Die Erste ist für ihn eben dieses Bekanntmachen mit dem Fremden. Dafür scheint ihm eine »schlicht-prosaische« Übersetzung am besten geeignet.¹⁵ Das wäre also eine, die von allen formalen und ästhetischen Eigenheiten des Originals absieht und lediglich den Inhalt wiedergibt, also informativ ist.

Die Zweite ist für Goethe diejenige, die bemüht ist, »eigentlich nur fremden Sinn sich anzueignen und mit eigenem Sinne wieder darzustellen«. Diese Übersetzung nennt er »parodistisch« oder auch »paraphrasierend«: eine Übersetzung, die – nach dem Beispiel der Franzosen – »durchaus für jede fremde Frucht ein Surrogat [fordert,] das auf seinem eignen Grund und Boden gewachsen sei«. In diese Kategorie fallen für ihn die Shakespeare-Übersetzungen von Wieland, der sich mit seinem »eigenthümlichen Verstands- und Geschmackssinn [...] dem Alterthum, dem Auslande nur insofern annäherte, als er seine Convenienz dabei fand«. Für Goethe besteht Wielands Leistung darin, dafür gesorgt zu haben, dass »das, was ihn amuthete, wie er sich's zueignete und es wieder mittheilte, auch seinen Zeitgenossen angenehm und genießbar begegnete«.¹⁶

Die »höchste und letzte« Epoche besteht für Goethe in dem Bemühen, »die Übersetzung dem Original identisch [zu] machen [...], so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle«.¹⁷

Goethes berühmte Frage, ob die Übersetzung das Original zum Leser befördern solle oder vielmehr den Leser zum Original, beantwortet Wieland mit seinen Shakespeare-Übersetzungen ganz eindeutig: Er will Shakespeare zu den Deutschen bringen. Seine Übersetzung des *Tempest* von 1761 war,

einmütiges Ergebnis: Wieland war der Erste, aber leider konnte er nicht so gut Englisch und außerdem war ihm Shakespeare zu anstößig, darum hat er mindestens die Hälfte weggelassen, dazu kommt die umständliche, seiner Zeit geschuldete Sprache, und darum kann heute nicht mehr viel mit seinen Shakespeare-Übersetzungen anfangen und sie schon gar nicht mehr auf die Bühne bringen.

14 Johann Wolfgang von Goethe: Noten und Abhandlungen zu besserem Verständniß des West-östlichen Divans. In: WA Abt. I, Bd. 7, S. 235.

15 Ebd.

16 Ebd., S. 236 f.

17 Ebd., S. 237.

»die erste originalgetreue Wiedergabe eines Shakespeare-Stückes auf einer deutschen Bühne und damit, bedenkt man die Wirkung Shakespeares auf das deutsche Theater, trotz ihrer Unzulänglichkeiten ein epochemachendes Ereignis der Theatergeschichte.«¹⁸

An diesen Erfolg will er anschließen. Er beginnt mit dem *Midsummer-night's Dream*, der bei ihm *Ein St. Johannis Nachts-Traum* heißt und den er noch im Blankvers übersetzt, wenn auch mit erkennbarem Missvergnügen: »Ich habe mich genöthiget gesehen, einige ekelhafte Ausdrücke aus diesem Gemählde in Ostadens Geschmack, wegzulassen. Ein Dichter, der nur für Zuhörer arbeitete, hat sich im 16. Jahrhundert Freyheiten erlauben können, die sein Uebersezer, der im 18. für Leser arbeitet, nicht nehmen darf.«¹⁹

Es ist in der Tat ein großer Unterschied, ob man für die Bühne schreibt, wo der Text quasi im selben Moment gesprochen und empfangen wird, also das Publikum erreicht, oder ob er lesend aufgenommen wird und nachwirken kann. Dieser Unterschied zwischen Bühnentext und literarischem Werk war Wieland bereits völlig klar.

So greift er in *König Lear* Edmunds wirre Rede zwar hart an, gibt sie aber dennoch wieder und schreibt dazu: »Dieses Nonsensicalische Gewäsche hat man bey nahe so verworren, als es im Original ist, zu einer Probe stehen lassen wollen, von einer dem Shakespeare sehr gewöhnlichen Untugend, seine Gedanken nur halb auszudrücken, übel-passende Metaphern durcheinander zu werffen, und sich von allen Regeln der Grammatik zu dispensieren.«²⁰

Generell bereiten Übersetzern Wortspiele und gereimte Textteile die größte Schwierigkeit. Wieland ging es nicht anders. So bekennt er ausdrücklich, den Reim nicht geringzuschätzen, aber in einer Anmerkung zu den Liedern des Narren im *Lear* heißt es unmissverständlich: »Der Uebersezer bekennt, daß er sich ausser Stand sieht, diese, so wie künftig, noch manche andre Lieder von gleicher Art zu übersetzen; denn mit dem Reim verlihren sie alles.«²¹

18 Christoph Martin Wieland 1733 – 1813. Leben und Wirken in Oberschwaben. Ausstellung der Stadtbibliothek Ulm 1983. Hg. v. Hans Radspieler. Weissenhorn 1983, S. 99.

19 William Shakespeare: Theatralische Werke in 21 Einzelbänden, übers. v. Christoph Martin Wieland. Hg. v. Hans und Johanna Radspieler. Bd. 1: Ein St. Johannis Nachts-Traum. Zürich 1993, S. 27.

20 Ebd., Bd. 2: Das Leben und der Tod des Königs Lear, S. 173.

21 Ebd., S. 43.

Hinzu kommt, dass Wieland von Shakespeares Rang als Reimkünstler nicht unbedingt überzeugt ist. In einer Anmerkung zu *Romeo und Julia* urteilt er hart über Shakespeares Reimkunst:

Es ist ein Unglück für dieses Stük, welches sonst so viele Schönheiten hat, daß ein grosser Theil davon in Reimen geschrieben ist. Niemals hat sich ein poetischer Genie in diesen Fesseln weniger zu helfen gewußt als Shakespear; seine gereimten Verse sind meistens hart, gezwungen und dunkel; der Reim macht ihn immer etwas anders sagen als er will, oder nöthigt ihn doch, seine Ideen übel auszudrücken.²²

Darum entscheidet er sich nach allen auf den *Sommernachtstraum* folgenden Stücken für eine Prosaübersetzung. Doch selbst ohne die Beachtung von Reim und Metrum hat er allerlei Klippen zu umschiffen und erleidet bisweilen auch Schiffbruch. Am Schluss seines Shakespeare-Projekts erklärt er seine Entscheidung:

Es kann eine sehr gute Ursache haben, warum der Uebersezer eines Originals, welches bey vielen grossen Schönheiten eben so grosse Mängel hat, und überhaupt in Absicht des Ausdrucks roh, und incorrect ist, für gut findet es so zu übersezen wie es ist. Shakespear ist an tausend Orten in seiner eignen Sprache hart, steif, schwülstig, schielend [laut dem Grimmschen Wörterbuch in der Bedeutung von zweideutig oder unklar]; so ist er auch in der Uebersezung, denn man wollte ihn den Deutschen so bekannt machen wie er ist. [...] Sobald man ihn verschönern wollte, würde er aufhören Shakespear zu seyn.²³

Und in seinem 1773 im *Teutschen Merkur* veröffentlichten Aufsatz *Der Geist Shakespears* bekräftigt er diese Überzeugung und führt sie weiter aus:

Mein Vorsatz [...] war, meinen Autor mit allen seinen Fehlern zu übersetzen; und dies um so mehr, weil mir däuchte, daß sehr oft seine Fehler selbst eine Art von Schönheiten sind. Verschönern ist keine so große Kunst als sich einige einbilden; [...] Ein Homer, ein Lukrez, (wo er Dichter ist) ein Shakespear, muß getreu copiert werden (sollte auch der Sprache dadurch einige Gewalt geschehen) oder gar nicht.²⁴

22 Ebd., Bd. 17: *Romeo und Juliette*. Ein Trauerspiel, S. 15.

23 Christoph Martin Wieland: Einige Nachrichten von den Lebens-Umständen des Herrn Wilhelm Shakespear. In: AA II.3, S. 566.

24 Christoph Martin Wieland: *Der Geist Shakespears*. In: *Der Teutsche Merkur* 2 (1773), S. 183-188, hier S. 187 f.

VI. Wielands beredtes Schweigen

Trotz dieses eindeutigen Bekenntnisses zu unbedingter Treue zum Autor und seinem Original lässt Wieland immer wieder einzelne Verse oder Repliken, manchmal sogar ganze Abschnitte und Szenen unübersetzt. Die einfache Erklärung dafür haben wir gerade gehört. Manches kam ihm zu verworren vor, anderes zu derb oder zu obszön, aber das allein kann nicht die Menge der Auslassungen und ersatzweisen Anmerkungen erklären. Was hat es mit diesem Schweigen auf sich? Ist es ein *Beschweigen* oder gar ein *Verschweigen*? Was sind die Gründe?

Jan Assmann unterscheidet zwischen strukturellem und strategischem Schweigen. Strukturell nennt er das, was »aus der Natur der Sache heraus nicht zur Sprache kommen könne[-] (weil es dafür keine Sprache, keine diskursiven Traditionen oder kein Interesse gibt)«. Das »strategische[-] Schweigen dagegen betrifft die Dinge, die zur Sprache zu bringen schädlich wäre: für den Redenden, den Hörer oder die Sache selbst«. ²⁵

Wieland *beschweigt* in seinen Shakespeare-Übersetzungen manche Dinge und manche *verschweigt* er auch. Doch wo er etwas auslässt, da fasst er die Handlung zusammen, liefert eigene Erzählungen, Erläuterungen oder begründet seine Entscheidungen ausführlich. Sein Schweigen ist *strukturell* im Assmann'schen Sinne, wo es auf Unwissenheit beruht, bedingt entweder durch Warburtons mangelhaftes Original oder seine eigene mangelhafte Sprachkenntnis.

Strategisch dagegen ist Wielands Schweigen dort, wo der Ausgangstext mit den Erwartungen und Gepflogenheiten des gesellschaftlichen Umfelds des Übersetzers kollidiert, mit dem zu seiner Zeit geltenden ›Decorum‹ – heute würden wir das, was Wieland bewogen haben mag, manches lieber ungesagt zu lassen, wohl als ein Akzeptieren der Grenzen des Sagbaren deuten. All das mag eine Rolle spielen, aber der entscheidende Punkt ist, dass der Übersetzer Wieland sich der sprachlichen und kulturellen Distanz, die er zu überbrücken hat, sehr wohl bewusst ist. Er begreift die Dimension dieser Distanz und er verfügt sowohl über das Handwerk als auch über die sprachliche Gestaltungskraft, die es ihm gestattet, eine Übersetzungssprache zu erfinden, die dem bis dato Unaussprechlichen und Unausgesprochenen Ausdruck verleihen kann. Es geht ihm jedoch um mehr, nämlich darum, auch die Fremdheit selbst zu übersetzen oder besser, zu vermitteln.

25 Jan Assmann: Einführung. In: Jan Assmann, Aleida Assmann (Hg.): *Schweigen*. München 2013, S. 12.

Wo Wieland schweigt, tut er es nicht aus Unfähigkeit oder im wohlfeilen Kompromiss, in mutloser Akzeptanz der Grenzen, die der Zeitgeschmack ihm setzt. Es steht auch nicht im Widerspruch zu seinem Bekenntnis zu übersetzerischer Treue, sondern ist vielmehr, wie der Wieland-Forscher Peter Erwin Kofler sagt, ein »differenziertes Schweigen«, das

nichts weniger ist als die äußerste und radikalste Artikulationsform des Neuen und Fremden, denn vollends erst im Schatten von Wielands translatorischer Rede gewinnt das Werk eines bis dahin nur selektiv rezipierten, in seiner Gesamtheit jedoch weitgehend abgelehnten Autors (nämlich Shakespeares) allmählich jenes Profil, das ab den 1770er Jahren auf die deutsche Dramenproduktion wie auf die deutsche Bühne einen geradezu revolutionären Einfluss haben sollte.²⁶

²⁶ Peter Kofler: Das Schweigen des Übersetzers. Die ausgesparten Stellen in Wielands Shakespeare. In: »Shakespeare, so wie er ist«. Wielands Übersetzung im Kontext ihrer Zeit. Hg. v. Peter Erwin Kofler. Heidelberg 2021, S. 255-272, hier S. 259.

CLAIRE SELOSSE

Französische Feenmärchen im deutschsprachigen Raum

Wielands Roman *Don Sylvio*
und seine Märchensammlung *Dschinnistan*

I. Französische Feenmärchen, eine unterhaltsame Lektüre

Feenmärchen aus Frankreich tauchen in Wielands Werk und Leben immer wieder auf. Er hat sowohl Märchen als auch über Märchen geschrieben. Dieser bedeutende Teil seiner Auseinandersetzung mit der europäischen Literatur zeigt sich bereits in seiner Lektüre, denn er sammelt zeitlebens Märchenbücher in seiner persönlichen Bibliothek. Einzelne Bände französischer Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Catherine de Lintot, Antoine d'Hamilton und Antoine Galland sowie Sammlungen wie *Le Cabinet des fées* nehmen darin breiten Raum ein.¹ Die vielschichtige Intertextualität, die Wielands Schriften zugeschrieben wird, zeugt von seiner produktiven Rezeption² französischer Literatur und betont seine Rolle als Vermittler zwischen Frankreich und Deutschland. Wie er die französischen Quellen verarbeitet und für die deutsche Leserschaft des 18. Jahrhunderts aufbereitet, ist die Leitfrage dieses Beitrags.

Worum handelt es sich bei den Feenmärchen, die Wieland liest? Rein formal ist ein Märchen eine kurze und unterhaltsame Geschichte in Prosa, in der Fabelwesen auftreten und wunderbare Dinge geschehen. ›Wunderbar‹ sind ungewöhnliche, unwahrscheinliche, unrealistische, außergewöhnliche oder übernatürliche Elemente, wie Fabelwesen, magische Gegenstände,

1 URL: <https://wvb.ub.uni-freiburg.de/> (1. Februar 2022). Dieter Martin, Clara Innocenti, Robin Proks: Wielands virtuelle Bibliothek. Universitätsbibliothek Freiburg.

2 Im Bereich des Kulturtransfers wird davon ausgegangen, dass die Rezeption eine neuartige Schöpfung ermöglicht. Zur Theorie des Kulturtransfers vgl.: Michel Espagne: La notion de transfert culturel. In: *Revue Sciences/Lettres*. 2013. Zum Kulturtransfer in der Literatur zwischen Frankreich und Deutschland vgl.: Wolfgang Adam, Ruth Florack, Jean Mondot (Hg.): *Gallotropismus, Bestandteile eines Zivilisationsmodells und die Formen der Artikulation/Gallotropisme, les composantes d'un modèle civilisationnel et les formes de ses manifestations*. Heidelberg 2016.

sprechende Tiere oder Verwandlungen, die jedoch aus dem Geist des Märchens heraus glaubwürdig wirken.³ Gonthier-Louis Fink erkennt als entscheidende Kriterien für die Märchengattung eine Handlung, in der das Wunderbare eine Kernrolle spielt, und dass die Figuren diese wunderbare Dimension als natürlich empfinden und sie nie hinterfragen.⁴ Im 17. und 18. Jahrhundert ist noch nicht die Rede von Volksmärchen, wie sie später durch die Gebrüder Grimm bekannt werden. Zur Zeit Wielands sind Märchen zumeist Kunstmärchen. Der Hauptunterschied zum ›Volksmärchen‹ besteht darin, dass der Verfasser des Kunstmärchens bekannt ist. Ein Kunstmärchen ist das Produkt eines bewussten künstlerischen Schaffens, es ist ein Werk, das nach einem bestimmten Plan und mit einem bestimmten Ziel geschaffen wurde.⁵ In den von Wieland rezipierten Feenmärchen aus dem Frankreich des 17. Jahrhunderts spielen Feen und Geister⁶ eine zentrale Rolle.⁷ Der deutsche Begriff ›Feenmärchen‹, mit dem die französischen ›contes de fées‹ übersetzt werden, ist eine Wortschöpfung, die Wieland selbst zugeschrieben wird.⁸ Als Begründerin der Gattung gilt Marie-Catherine d'Aulnoy mit der 1697 veröffentlichten ersten Märchensammlung *Les Contes des fées*. Zu Wielands Zeit waren Märchen keine Kindergeschichten, sondern als reizvolle und geistreiche Erzählungen für die gesellige Unterhaltung der Erwachsenen konzipiert.

Wielands Vorliebe für die französischen Feenmärchen lässt sich biographisch erklären. Er befasst sich ab 1762 auf Schloss Warthausen bei Biberach mit dieser literarischen Tradition. Dort führen ihn seine ehemalige Verlobte Sophie von La Roche, ihr Ehemann und Graf Stadion in die französische Salonkultur und deren beliebte literarische Gattungen ein. Auf Schloss Warthausen lernt Wieland eine aufgeklärte Gesellschaft

3 Vgl. Gero von Wilpert: [Art.] Märchen. In: Sachwörterbuch der Literatur. ⁸Stuttgart 2001, S. 547-550.

4 Vgl. Gonthier-Louis Fink: *Naissance et apogée du conte merveilleux en Allemagne: 1740-1800*. Paris 1966, S. 8.

5 Vgl. Gero von Wilpert: [Art.] Kunstmärchen. In: Sachwörterbuch der Literatur. ⁸Stuttgart 2001, S. 492.

6 Wielands Hauptquelle für das Bestiarium der Feenwelt: Henri de Montfaucon (Abbé de Villars): *Le comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes* (Der Graf von Gabalis, oder Unterhaltungen über die Geheimen Wissenschaften). Paris 1670.

7 Vgl. Günther Schweikle, Irmgard Schweikle (Hg.): [Art] Märchen. In: Metzler-Literatur-Lexikon: Begriffe und Definitionen. ²Stuttgart 1990, S. 292-294.

8 Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe [Oßmannstedter Ausgabe, im Folgenden: WOA]. Hg. v. Klaus Manger, Jan-Philipp Reemtsma. Hier: WOA 7.2, S. 352.

kennen, der französische Feenmärchen als geistreiche Unterhaltung dienen.⁹ Wieland thematisiert daraufhin die Frivolität der Feen in einem Roman, der 1764 unter dem Titel *Don Sylvio von Rosalva* erscheint. Mehr als 20 Jahre später veröffentlicht er eine Märchensammlung unter dem Titel *Dschinnistan* (1786-1789). Zu dieser Zeit ist Wieland kein junger Schriftsteller mehr, der sich nach literarischer Emanzipation und finanzieller Absicherung sehnt wie noch in Biberach. 1786 ist er bereits ein etablierter Autor, auch dank der Herausgabe der Zeitschrift *Teutscher Merkur*. Seine Zeit als Prinzerzieher in Weimar liegt hinter ihm, er lebt seit 1775 von der Pension, die ihm Herzog Carl August zukommen lässt. Sein Interesse an französischen Märchen ist aber weiter ungebrochen. In *Dschinnistan* veröffentlicht er sowohl Übersetzungen und Adaptionen von französischen Märchen als auch eigene Schöpfungen.

Die Verarbeitung der Feenmärchen ist für Wieland in beiden Fällen also eine Art erfrischender Unterbrechung anderer, schwierigerer Vorhaben. Während er *Don Sylvio* schreibt, arbeitet er parallel an seinem philosophischen Roman *Agathon*, für den er mehrere Jahre braucht. *Dschinnistan* verfasst er nach der komplizierten Übersetzung von Horaz' *Episteln*. Märchen haben für Wieland also eine stark unterhaltende Dimension und so stellt er sie auch seinem deutschen Publikum vor. Die Auseinandersetzung mit dem Märchenstoff im Roman *Don Sylvio von Rosalva*¹⁰ und in der Märchensammlung *Dschinnistan*¹¹ wird im Folgenden diachronisch vorgestellt, dabei werden Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Werken herausgearbeitet.

II. Der Roman *Don Sylvio von Rosalva*, eine ironische Darstellung der Feenmärchen

Der Roman *Don Sylvio* (1764) erweist sich als einer der ersten Texte Wielands, der grundlegend von der französischen Feentradition geprägt ist. Die Spannung zwischen dem Wunderbaren der Feenwelt und dem Rationalismus der Natur wird bereits im Titel programmatisch angekündigt:

9 Vgl. Klaus Schaefer: Christoph Martin Wieland. Stuttgart 1996, S. 15-18.

10 WOA 7.1, S. 1-338.

11 Der Text ist in der historisch-kritischen Edition von Wielands Werken noch nicht publiziert worden. Deshalb wurde auf die Originalfassung zurückgegriffen: Christoph Martin Wieland: *Dschinnistan* oder auserlesene Feen- und Geister-Mährchen. 3. Bde. Winterthur 1786-1789 [im Folgenden: *Dschinnistan* 1, *Dschinnistan* 2 und *Dschinnistan* 3].

Der Sieg der Natur über die Schwärmerei, oder die Abendtheuer des Don Sylvio von Rosalva, Eine Geschichte, worinn alles Wunderbare natürlich zugeht. Hier deutet sich bereits an, dass die Grundlage der Gattung unterminiert wird, nämlich die Nicht-Infragestellung der wunderbaren Dimension. Der Begriff ›Natur‹ ist mehrdeutig und verweist im Kontrast zum Wort ›Schwärmerei‹ auf die Rationalität der Wirklichkeit, auf die empirische Wahrnehmung des Lebens und auf die Vernunft der Aufklärung. Die märchenhafte Schwärmerei der Hauptfigur dient einerseits dem spielerischen Umgang mit Bezügen zu französischen Feenmärchen und der Erheiterung der intellektuellen Gesellschaft in Warthausen. Andererseits wird das Märchen als literarische Gattung im Roman durch milde Ironie hinterfragt.

Bekannte Märchenmotive und -merkmale sind überall im Werk zu finden, auch wenn es sich bei *Don Sylvio* eindeutig um einen Roman handelt. Don Sylvio ist ein Romanheld, der als Waisenkind von seiner Tante Donna Mencia zum »vollkommene[n] Cavalier«¹² erzogen wurde. Er ist isoliert von der Welt groß geworden und liest nicht nur die Ritterromane seiner Tante, sondern auch die verbotenen Feenmärchen, die er in der Bibliothek gefunden hat. Diese Bücher werden als »meistens nur in blaues Papier geheftet«¹³ beschrieben, womit Wieland explizit auf eine französische Sammlung verweist, nämlich die Bücher der *Bibliothèque bleue*.¹⁴ Die Anspielungen auf die französischen Märchen prägen den gesamten Roman so grundlegend, dass es kaum möglich ist, sie in Gänze aufzulisten.¹⁵ In seinem Vorwort zur Neuübersetzung des Romans ins Französische spricht Alain Montandon deswegen metaphorisch von einem »Feuerwerk literarischer Referenzen«.¹⁶ Das Kapitel »Wie Don Sylvio mit den Feen bekannt wird«¹⁷ liefert ein anschauliches Beispiel für die Dichte dieser intertextuellen Bezüge,

12 WOA 7.1, S. 12.

13 Ebd.

14 *La Bibliothèque bleue* (Die blaue Bibliothek) war ein Verlagshaus für Volksliteratur im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Hier wurden Almanache, Märchen, Ritterromane, Kochbücher, Theaterstücke, pikareske Romane usw. in kleinen Taschenbüchern mit einem Einband aus graublauem Papier veröffentlicht.

15 Vgl. Nikolas Immer: Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. In: Jutta Heinz (Hg.): Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2008, S. 251-259.

16 »[U]n feu d'artifice de références littéraire«. Alain Montandon: Introduction. In: *Le triomphe de la nature sur la rêverie, ou, Les aventures de Don Sylvio de Rosalva*, Traduction et édition critique par Alain Montandon. Paris 2019, S. 19.

17 WOA 7.1, S. 15-18.

die »die Vermischung des Wunderbaren mit der Einfalt der Natur«¹⁸ im Kopf des Helden darstellen: »[S]eit dem sein Gehirn mit Florinen, Rosetten, Brillianten, Crystallinen, und wer weiß, wie vielen andern überirrdischen und unnatürlich schönen Schönheiten angefüllt war, so wurde er nicht selten versucht, die gute alte Tante für eine Art von Caraboße anzusehen«.¹⁹ Die Namen entnimmt Wieland französischen Werken: Florine ist die Prinzessin in *L'Oiseau bleu* (*Der blaue Vogel*), Rossette die Titelfigur in *La Princesse Rossette*, Brillante der Name der verwandelten Prinzessin Trogon in *Le Rameau d'or* (*Der goldene Zweig*). Diese drei Märchen stammen aus der Feder von Marie-Catherine d'Aulnoy. Cristalline ist eine Fee aus *Les Quatre Facardins* von Antoine d'Hamilton.²⁰ Don Sylvio verwechselt seine Tante mit den bösen Feen Carabosse und Fanferlüsich, die aus *La Princesse printanière* und *Babiole* stammen, wiederum zwei von d'Aulnoy geschriebenen Märchen. Die literarischen Anspielungen beziehen sich zwar nicht ausschließlich auf französische Texte – das Werk ist ausdrücklich eine Nachahmung des spanischen *Don Quijote* von Cervantes und auch englische empfindsame Romane werden rezipiert –, aber die französischen Feen sind in diesem deutschen Roman überdeutlich sichtbar. Allein Bezüge zu Marie-Catherine d'Aulnoy tauchen nicht weniger als vierzigmal auf.²¹

Don Sylvio wird als Schwärmer porträtiert. Die Feenmärchen, die er nicht von der Wirklichkeit unterscheiden kann, tauchen als Leitmotiv immer wieder auf und dienen dazu, seine Schwärmerei herauszustellen. Merkmale der Märchenwelt, wie Verwandlungen, magische Fabelwesen, gute und böse Feen, bilden die Fantasiewelt Don Sylvios. Genauso wie in der Gattung des Märchens ist das Wunderbare für den Romanhelden selbstverständlich und glaubwürdig. Sein Abenteuer beginnt damit, dass er sich in einen blauen Schmetterling verliebt, den er für eine verwandelte Prinzessin hält. Als seine Tante ihn mit der hässlichen Donna Mergelina verheiraten will, kommt er zu dem Schluss, es handle sich gar nicht um seine echte Tante, sondern um die böse Fee Fanferlüsich, die sich in seine Tante verwandelt habe, um ihn zu täuschen. Wieland nutzt die Motive der französischen Märchen, um in eine Debatte im deutschsprachigen

18 Ebd., S. 17.

19 Ebd., S. 18.

20 Zu den intertextuellen Bezügen im Roman vgl.: WOA 7.2, S. 325-576 bzw. Nicki Peter Petrikowski: Stellenkommentar zu Christoph Martin Wielands *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*. Frankfurt a. M. 2012.

21 Laura Auteri: Feen und Rokoko? Zu Wielands *Don Sylvio* und *Idris* und *Zenide*. In: *Wieland-Studien* 5 (2005), S. 9-21.

Publikum einzugreifen, bei der es um die Frage der Schwärmerei geht. In Frankreich gab es zu dieser Zeit keine Debatte über die Schwärmerei (es gab und gibt nicht einmal eine adäquate Übersetzung des Wortes ins Französische).²² Wieland beschreibt die Schwärmerei als einen übermäßigen Gebrauch der Einbildungskraft, einen Enthusiasmus, der pathologisch sei, eine Leidenschaft, die dem Fanatismus nahe komme: »Ich nenne [...] Schwärmerey eine Erhitzung der Seele von Gegenständen die entweder gar nicht in der Natur sind, oder wenigstens das nicht sind, wofür die be-rauschte Seele sie ansieht.«²³ Durch die Darstellung der psychologischen Entwicklung seines Helden will Wieland zeigen, wie Illusionen geschaffen werden und den Leser zu einer kritischen Rezeption der Märchen beziehungsweise zum kritischen Lesen anregen. Aufgezeigt und kommentiert wird die Rolle der Erziehung, der Einbildungskraft und der Empfindlichkeit bei der Entwicklung des Helden zu einem Schwärmer, der an die Feenwelt glaubt. Die Struktur des Romans übernimmt auch Charakteristika des Märchentypus, beispielsweise entspricht der Schluss dem »Ende gut, alles gut« eines Märchens: Don Sylvio hat seine geliebte Donna Felicia gefunden und heiratet sie. Sie ist zwar in Wirklichkeit keine Prinzessin, aber trotzdem eine reiche, hübsche, gebildete, kurzum: perfekte Frau.

Bemerkenswert ist allerdings, dass nur Don Sylvio das Wunderbare mit dem Natürlichen verwechselt, was zu lächerlichen Situationen und Verwechslungen mit den anderen Figuren führt. Als er Donna Felicia in Lirias kennenlernt, hält er sie für die Prinzessin der weißen Katze: »Diese Anscheinungen liessen unsre Wanderer nicht zweifeln, daß sie sich in der Nähe eines Feen-Schlusses und am Anfang eines sehr merkwürdigen Abentheuers befänden. [...] Er erblickte eine Menge Katzen von allen Farben [...], [und er musste sich] des Pallasts der weissen Katze [...] erinnern.«²⁴ Er fällt in einen schlammigen Froschgraben, als er glaubt, einem Salamander durch den Wald zu folgen,²⁵ oder er zieht sein Schwert, um ritterlich gegen böse Nymphen zu kämpfen, die in Wirklichkeit nur Bäuerinnen sind.²⁶ Ereignisse, die eigentlich dem natürlichen Lauf der

22 Anne Lagny: La Schwärmerey à la lumière de l'explication psychologique, dans *Les Aventures de Don Sylvio de Rosalva de Wieland*. In: *Études Germaniques* 306 (2022), S. 145-159.

23 *Der Teutsche Merkur* 4 (1775), S. 152.

24 *WOA* 7.1, S. 181 f.

25 »Merkwürdiges Abentheuer mit dem Salamander und dem Froschgraben«. In: ebd., S. 75-81.

26 »Das höchstklägliche Abentheuer mit den Graß-Nymphen«. In: ebd., S. 162-166.

Dinge entsprechen, werden im Bewusstsein des Helden zu einem wunderbaren Abenteuer, weil er sie falsch interpretiert. Die Titelfigur ist deshalb komisch, weil ihre lebhafteste Fantasie sie immer wieder zu Trugschlüssen im wirklichen Leben führt.²⁷ Sie stolpert von einem Missgeschick ins nächste, vom Erzähler kommentiert und erläutert. Don Sylvio schwärmt, der Erzähler ironisiert.

Der Leser wird an keiner Stelle aufgefordert, an den Feentraum des Helden zu glauben. Die Erzählerinstanz sorgt für Distanz. Die Erzählsituation erscheint am Anfang verwirrend, es werden ein vermeintlicher spanischer Autor, ein deutscher Übersetzer und ein Herausgeber in einem ironisch betitelten Vorwort eingeführt: der »Nachbericht des Herausgebers, welcher aus Versehen des Abschreibers zu einem Vorberichte gemacht worden«. ²⁸ Die Figuren können jedoch als fiktiv identifiziert werden. Die Abenteuer des Don Sylvio werden danach von einem leitenden, sympathischen und autoreflexiven Erzähler begleitet, der fast zu einer autonomen Figur im Roman wird. Er unterbricht und kommentiert die Handlung, trägt zur Charakterisierung der Figuren bei, liefert seine eigenen Gedanken oder führt sogar Gespräche mit einem fiktiven Leser. Die direkten Anreden ermöglichen einen leichten Ton voller Witz: »Der geneigte Leser wird heraus die Folge ziehen, und weil er es vielleicht nicht thun möchte, so nimmt der Autor die Freyheit, es ihm hiemit zu verstehen zu geben«. ²⁹ Hier scheint die Intelligenz des Lesers in Zweifel gezogen und die pädagogische Absicht wird explizit, aber mit Humor eingeführt. In gewisser Weise erinnert diese Funktion an den traditionellen Erzähler eines Märchens. Darüber hinaus liegt in dieser reflexiven Erzählinstanz ein anregendes beziehungsweise stimulierendes Potential, das für Wieland den Einsatz von Komik und Ironie ermöglicht. ³⁰

Die Ironie erweist sich als eine Verstellungskunst in Worten und Handlungen. Sie wird als eine bewusst reflexive Erzählhaltung eingesetzt. Auf einer Metaebene entsteht durch die Einführung dieser Erzählinstanz ein Wechselspiel zwischen freundlicher Annäherung an den Leser und Distanz zu ihm, was die Entlarvung der Erzählerrolle und des metaliterarischen Witzes ermöglicht. ³¹ Der Leser soll dabei Abstand zum Erzähl- und Lektürevorgang gewinnen. Ironische Ausschweifungen im Diskurs des Erzählers können auch Schlüssel für die Lektüre des Romans liefern: »[S]o wird

27 Vgl. Klaus Schaefer: Christoph Martin Wieland (Anm. 9), S. 72-75.

28 WOA 7.1, S. 3-7.

29 Ebd., S. 169.

30 Vgl. Nikolas Immer: Die Abenteuer des Don Sylvio (Anm. 15), S. 251 f.

31 Vgl. ebd., S. 252 f.

man uns doch nicht vorwerfen können, daß wir unserm Helden jemals ein Abenteuer aufstossen lassen, welches nicht vollkommen mit dem ordentlichen Lauf der Natur überein stimme«. ³² Hier wird – dank der Verwendung der Pronomina ›wir‹ und ›uns‹ – ein vertrauliches Verhältnis zum Leser geschaffen. Während die Erläuterungen des Erzählers erkennen lassen, inwiefern die subjektive Wahrnehmung der Figuren das Romangeschehen verfremdet, kann die Thematisierung dieser Verbrüderung mit dem Leser selbst als ein Signal der Ironie gewertet werden. ³³ Das kann als ein innovativer Ansatz in der Rezeption und Vermittlung der Feenmärchen gesehen werden. ³⁴ Der Märchen-Stoff wird reflexiv inszeniert. Im Roman herrscht der Geist einer milden Ironie und eines versöhnenden Humors, der teilweise – aber nur teilweise – eine Einfühlung in die sympathischen Protagonisten ermöglicht. Vor allem aber wird der Leser zur Ausbildung beziehungsweise Festigung seines Fiktionsbewusstseins angeregt. ³⁵ Aufschlussreich ist, dass die französische Übersetzung des *Don Sylvio* in der Reihe *Le Cabinet des Fées* erscheint. Genau in der Sammlung, die Wieland inspiriert hat, wird also die französische Ausgabe veröffentlicht. Der Text steht am Ende der Reihe und das Vorwort stellt ihn als Schlussfolgerung vor, um den Lesern zu zeigen, wie man die Feenmärchen lesen oder vielmehr nicht lesen soll, nämlich nicht wie der junge Schwärmer. Don Sylvio lernt, dass die Feenmärchen Fiktion sind und der Wirklichkeit nicht entsprechen. Genauso wie der Romanheld soll der Leser erkennen, dass diese Abenteuer fiktiv bleiben. Der Unterschied zwischen Wirklichkeit und Wunderbarem, zwischen Realität und Fiktion bildet das zentrale Motiv des Romans. Die ironisch dargestellten französischen Feenmärchen werden zum Argument einer deutschen Debatte über Literatur und Schwärmerei.

Der Binnentext *Die Geschichte des Prinzen Biribinker* ³⁶ nimmt einen besonderen Platz ein. Es handelt sich dieses Mal um ein echtes Märchen, das in den Roman eingefügt wurde. Der Philosoph Don Gabriel versucht Don Sylvio von seiner Schwärmerei zu heilen und erzählt ihm zu diesem Zweck die *Geschichte des Prinzen Biribinker*. Ziel der Parodie ist es, Don Sylvio deutlich zu machen, dass die märchenhaften Erzählungen nicht real sind. Er will ihn also wortwörtlich desillusionieren. In der extravaganten Geschichte werden alle Traditionen der Feenmärchen vermischt und die

32 WOA 7.1, S. 170.

33 Vgl. Nikolas Immer: *Die Abenteuer des Don Sylvio* (Anm. 15), S. 253.

34 Vgl. Alain Montandon: *Introduction* (Anm. 16), S. 43.

35 Vgl. Andreas Seidler: *Der Reiz der Lektüre: Wielands ›Don Sylvio‹ und die Autonomisierung der Literatur*. Heidelberg 2008, S. 118-123.

36 WOA 7.1, S. 241-311.

Gattung durch Übertreibung ad absurdum geführt. *Biribinker* wird oft als das »erste deutsche Märchen« bezeichnet, was bedeutet, dass die Märchen-tradition in Deutschland mit einer Parodie beginnt.³⁷ Die Geschichte ist zwar märchenhaft: Ein Prinz, der von einer sprechenden Biene erzogen wurde, macht sich auf die Suche nach einem Milchmädchen und begegnet auf dem Weg verschiedenen Feen. Sie ist aber auch erotisch und skatologisch: Der Prinz Biribinker verführt alle attraktiven Feen, um mit ihnen Sex zu haben, und er uriniert Pomeranzen-Blüth-Wasser, weil er als Kind verzaubert wurde. Der Stil der Erzählung ist jedoch nicht rüde oder pornographisch, sondern orientiert sich am Rokoko.³⁸ Diese erotische Rokoko-Literatur steht in der Tradition der französischen Libertinage und ist Teil der französischen Entwicklung der Gattung des Märchens.³⁹ Es handelt sich also auch hier nicht um eine Erfindung Wielands, sondern er hat, den präziösen Märchen der Baronin d'Aulnoy vergleichbar, lediglich Motive übernommen und für sein deutsches Publikum neu interpretiert. Vorbilder sind *Les Quatre Facardins* von Antoine d'Hamilton oder *Tanzai et Neardané* von Crébillon fils. Die Übertreibung fungiert – nach dem Vorbild von Shaftesburys »test of ridicule«⁴⁰ – als Spott, um die Grenzen der Gattung »in ein lächerliches Licht zu stellen«.⁴¹ Sie soll als Heilmethode funktionieren, als Kur der Schwärmerei.⁴² Die Aufgabe der Literatur besteht nicht darin, die Realität im Roman konkret abzubilden. Laut Wieland soll sie Fiktion bleiben. Die Gattung der Feenmärchen wird satirisch überspitzt, um Don Sylvio zu der Erkenntnis zu bringen, dass das Wunderbare nur ein Produkt der Einbildungskraft ist, und um seinen Glauben an die Wahrheit der Feen zu erschüttern. Der Leser soll die gleiche Distanz und Kritikfähigkeit gewinnen. Je besser der Leser die Ironie wahrnimmt, desto lehrreicher und reizvoller wird die Lektüre. Das ist die Rolle der ironischen Darstellung der Feenmärchen in den Abenteuern des *Don Sylvio von Rosalva, Eine Geschichte, worinn alles Wunderbare natürlich zugeht*.

37 Gonthier-Louis Fink: Naissance et apogée du conte (Anm. 4), S. 151-154.

38 Vgl. Otto Best: [Art.] Rokoko. In: Handbuch literarischer Fachbegriffe: Definitionen und Beispiele. Frankfurt a.M. 1994, S. 462.

39 Vgl. Jean-Paul Sermain: Le conte de fées, du classicisme aux lumières. Paris 2005, S. 173-179.

40 Vgl. WOA 7.2, S. 333.

41 WOA 7.1, S. 7.

42 »Les émules d'Hamilton«. In: Gonthier-Louis Fink: Naissance et apogée du conte (Anm. 4), S. 132-154.

III. Die Märchensammlung *Dschinnistan* – Übersetzungen und Adaptionen von Feenmärchen

Wielands Arbeit an der Märchensammlung *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geister-Mährchen* beginnt im Frühjahr beziehungsweise Sommer 1785, mehr als 20 Jahre nach der Veröffentlichung des Romans *Don Sylvio*. Mit diesem Projekt will Wieland die in französischen Feenkabinetten gesammelten Märchen in einer Auswahlübersetzung dem deutschen Publikum zugänglich machen. Ursprünglich waren acht bis zehn Bände vorgesehen, realisiert wurden aber nur drei mit insgesamt 19 Märchen.⁴³ Nicht alle stammen allerdings von Wieland. Zwei wurden von Johann August Jakob Liebeskind, einem seiner Schwiegersöhne, geschrieben, vier weitere von Wielands Freund Friedrich Hildebrand von Einsiedel verfasst. Ein letztes Märchen hat Wieland zu Ende geschrieben, aber begonnen wurde die Übersetzung von einer anonymen Autorin. Um Wielands Vorgehen als Märchenautor zu erläutern, können diese Märchen nicht berücksichtigt werden. Die Analyse fokussiert sich folglich auf die zwölf Märchen aus Wielands Feder und seine beiden »Vorreden an die Leser«, die für das Verständnis seiner Strategie bei der Abfassung und Vermittlung von Feenmärchen in dieser Sammlung aufschlussreich sind.

Dem ersten und dritten Band werden zwei Aufsätze des Herausgebers an die Leser vorangestellt.⁴⁴ In diesen Vorworten erläutert Wieland seine Intention, die Bedeutung der Märchen für ihn und wie er die Auswahl getroffen hat. Dabei stellt er zunächst seine eigene Auffassung von der Gattung des Märchens vor, um die Vorliebe des Publikums – wahrscheinlich auch seine eigene – zu erklären. Ein gut erzähltes Märchen soll »das Wunderbare mit dem Natürlichen so verweben, dass beide für die Imagination ein täuschendes Ganzes werden«.⁴⁵ Das bedeutet, dass der Leser in die Geschichte eintauchen und sich mit den Figuren identifizieren kann, um mit ihnen Liebe oder Hass, Angst oder Hoffnung zu empfinden. Wenn der Leser sich wünscht, das Wunderbare sei wahr, dann handelt es sich um ein gutes Märchen. Hier kann man bereits einen Vergleich mit *Don Sylvio* ziehen, der Märchen genau so liest. Das Märchen soll also den Leser belustigen und unterhalten, um ihn besser unterrichten zu können. Im Gegensatz zum erotischen Märchen vom *Prinzen Biribinker* sei, so

43 Vgl. Hans-Peter Nowitzki: *Dschinnistan*. In: Jutta Heinz (Hg.): *Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2008, S. 223-226.

44 Vgl. *Dschinnistan* 1: Vorrede, S. III–XVI; *Dschinnistan* 3: Der Herausgeber an die Leser, S. III–XII.

45 *Dschinnistan* 1, S. VI.

Wieland, *Dschinnistan* auch für junge Leute geeignet. Den Vorwurf von »sträflicher Nachlässigkeit«⁴⁶ will er sich nicht gefallen lassen. Schlüpfrige Anspielungen kommen weit weniger zum Vorschein. Wieland vermerkt, dass in Frankreich eine Vielzahl von Märchen erschienen sind, die nicht alle gut gewesen seien und bei manchen Kritikern zu Misstrauen gegenüber der Gattung geführt hätten. Die *Dschinnistan*-Sammlung solle aber nur die besten Märchen übernehmen und sie sogar verbessern: »Und es wird eine Sammlung von wirklich in ihrer Art guten und auserlesenen Stücken daraus entstehn, wobey niemand Gefahr laufen wird, weder Kopf noch Herz, Geschmack noch Sprache zu verderben«.⁴⁷

Explizit nimmt Wieland bekannte französische Autoren und Autorinnen als Vorbilder für seine Sammlung. Er zitiert Charles Perrault mit seiner Märchensammlung *Les contes de la mère l'oise*,⁴⁸ den Orientalisten Antoine Galland, den ersten europäischen Übersetzer der Erzählungen aus *Tausend-undeiner Nacht*,⁴⁹ und greift erneut auf die Feenmärchen der Gräfinnen Marie Catherine d'Aulnoy und Henriette Julie de Murat zurück.⁵⁰ Er bezieht sich auch ausdrücklich auf die französische Sammlung *Le Cabinet des Fées, ou Collection choisie de Contes des Fées et autres contes merveilleux* (*Das Cabinet der Feen oder Gesammelte Feenmärchen*),⁵¹ in der auch die französische Übersetzung des *Don Sylvio* erschienen war. Das Werk ist eine Sammlung von Märchen, die von Charles-Joseph Mayer und dem Pariser Verleger Charles Georges Thomas Garnier zusammengestellt wurde und von 1785 bis 1789 erschien. Die Sammlung umfasst 41 Bände mit Texten von ungefähr 40 verschiedenen Autoren und Autorinnen. Es versammelt Märchen aus verschiedenen Ländern, französische Märchen stehen neben orientalischen, arabischen, aber auch indischen und chinesischen Märchen, die alle in französische Sprache übersetzt sind. Obwohl die Sammlung keine klare Struktur oder innere Organisation zu haben scheint, traf Mayer verlegerische Entscheidungen: So veröffentlichte er zum Beispiel keine erotischen Märchen. Wieland knüpft an dieses Projekt an. Er betont jedoch, dass nicht alle Märchen des *Cabinet des Fées* erlesen genug seien. Seine Absicht ist es daher, der deutschsprachigen Leserschaft eine Auswahl von den »artigsten, sinnreichsten, und interessantesten« Märchen zu liefern.

46 Ebd., S. XV.

47 Ebd., S. XV–XVI.

48 Vgl. ebd., S. V.

49 Vgl. ebd., S. VII.

50 Vgl. ebd., S. XIV.

51 Vgl. ebd., S. X.

Es geht ihm darum, die besten Märchen zugänglich zu machen und sie zu diesem Zweck zu übersetzen.

Wieland betont die Freiheit der Übersetzungen, »so wird man bey der Vergleichung mit ihren Originalien finden, daß sie von der freyesten Art sind«. ⁵² Sein Ziel bei dieser »freien« Übersetzung ist, die Märchen zu verschönern oder verständlicher zu machen. Er gibt zu, dass er die Texte umgestaltet hat. Er will sie auf seine Weise erzählen und erlaubt sich alle Änderungen, die er für richtig hält: »In allen ist manches weggelassen, manches verändert, manches zusammengezogen, manches hinzugethan worden [...]. Der Herausgeber würde sich ein Gewissen daraus machen, einem Originale die kleinste Schönheit zu nehmen; hingegen trägt er auch kein Bedenken, ihm deren so viele zu leyhen, als er kann«. ⁵³ *Dschinnistan* ist das einzige Werk Wielands, bei dem er aus dem Französischen übersetzt. Seine Sammlung besteht nicht nur aus originalgetreuen Übersetzungen, sondern auch aus Umschreibungen und Adaptionen. Darüber hinaus erklärt er, dass er auch ganz neue Stücke von eigener Erfindung in die Sammlung aufnehme.

Die Analyse der Übersetzungen aus der *Dschinnistan*-Sammlung beruht auf der dokumentarischen Arbeit von Albert Fuchs. ⁵⁴ Obwohl seine Dissertation aus dem Jahr 1933 stammt und die Forschungsperspektive erneuert werden muss, hat er eine gründliche Studie über die Genese des Werkes vorgelegt. Er hat die verschiedenen französischen Quellen Wielands umfassend untersucht, darunter auch die Quellen aller Märchen aus *Dschinnistan*, mit denen er Wielands Fassungen fast Wort für Wort vergleicht. ⁵⁵ Jede Übersetzung bleibt dem Original mehr oder weniger treu. In jedem Fall verändert Wieland den Stoff, da die Übersetzung »von der freyesten Art« ist. Einige Geschichten werden gekürzt, zusammengefasst, in anderen werden Passagen verlängert und erfundene Details hinzugefügt. Figurennamen oder Orte werden oft geändert. Gelegentlich kommen Kommentare, ironische Anspielungen oder milde Kritik zum Vorschein, die an *Don Sylvio* und seinen autonomen Erzähler erinnern. Wieland kündigt die meisten Änderungen in den Vorworten an, jedoch bleiben die Grenzen zwischen Übersetzung, Nachdichtung und Neuschöpfung fließend. Je nach Freiheitsgrad der Übersetzung unterscheidet Fuchs vier Kategorien.

52 Ebd., S. XII.

53 Ebd., S. XII–XIII.

54 Vgl. Albert Fuchs: *Les apports français dans l'œuvre de Wieland de 1772 à 1789*. Paris 1934.

55 Vgl. ebd., S. 152–174.

Erstens gibt es die streng originalgetreuen Übersetzungen, wie zum Beispiel *Pertharit und Ferrandine*.⁵⁶ Das Märchen stammt aus einem Werk von Antoine d'Hamilton. Ursprünglich handelt es sich um einen Binnentext der Geschichte *le Bélier*, die Änderungen sind daher auf den Abbau der Rahmenerzählung beschränkt. Kommentare der Rahmenfiguren werden weggelassen und Handlungselemente anders miteinander verknüpft.⁵⁷ Ansonsten gibt Wieland die wunderbare Geschichte wieder: Der Prinz Pertharit und seine Schwester, die Prinzessin Ferrandine, machen sich auf die Suche nach einem verfluchten Schloss im Wald, um ihren verrückt gewordenen Vater zu heilen, nachdem ihnen eine Hexe einen Hinweis gegeben hat. Pertharit wird in einen weißen Fuchs verwandelt, Ferrandine in eine Nymphe. Dank magischer Gegenstände gelingt es dem Sohn und der Tochter des Königs von Lombardey, die beiden zu retten. Der Sohn heiratet Ferrandine und seine Schwester Pertharit, alles geht gut aus. Dieses Beispiel zeigt, dass es sich um echte traditionelle und wunderbare Märchen handelt und nicht um eine ironisierte und reflektierende Darstellung, wie es im Roman *Don Sylvio* der Fall war.

Zweitens klassifiziert Fuchs die Übersetzungen mit zahlreichen Änderungen, die jedoch in ihrer Struktur dem Original treu bleiben.⁵⁸ Darunter befindet sich *Der eiserne Armleuchter*, die Nachdichtung eines orientalischen Märchens des Comte de Caylus. Wieland hat die Geschichte zusammengefasst und gekürzt, wobei er auch einige Namen geändert hat. Mit Kommentaren ergänzte er die psychologische Entwicklung des Helden, der sich auf unmoralische Weise bereichern will. Das Ende wird teilweise verändert. Der Held will durch eine Spende von seinen Sünden erlöst werden, was als Kritik an einem oberflächlichen Religionsverständnis verstanden werden kann. Damit fügt Wieland dem Märchen am Ende eine neue kritische Dimension hinzu.⁵⁹

Drittens gibt es die Märchen, die strukturell umgearbeitet sind.⁶⁰ *Timander und Melissa* ist beispielsweise dem Märchen *Timandre et Bleurette* von

56 Vgl. *Pertharit und Ferrandine*. In: Dschinnistan 2, S. 177-251; *Neangir und seine Brüder, Argentine und ihre Schwestern*. In: Dschinnistan 1, S. 113-217; *Himmelblau und Lupine*. In: Dschinnistan 2, S. 1-18.

57 Vgl. Albert Fuchs: Les apports français (Anm. 54), S. 166.

58 Vgl. *Der eiserne Armleuchter. Ein Türkisches Märchen*. In: Dschinnistan 3, S. 1-21; *Der Greif vom Gebürge Kaf. Ein Morgenländisches Märchen*. In: Dschinnistan 3, S. 22-34; *Nadir und Nadine*. In: Dschinnistan 1, S. 1-31; *Adis und Daby*. In: Dschinnistan 1, S. 51-112.

59 Vgl. Albert Fuchs: Les apports français (Anm. 54), S. 164.

60 Vgl. *Timander und Melissa*. In: Dschinnistan 1, S. 280-322; *Der goldene Zweig*. In: Dschinnistan 2, S. 19-60; *Alboflede*. In: Dschinnistan 2, S. 145-176.

Catherine de Lintot entnommen.⁶¹ Wieland greift die Handlung zwar in ihrer Gesamtheit auf, überträgt sie aber in einen neuen Kontext. Die Geschichte spielt nicht mehr in Frankreich, sondern in der Antike. Alle französischen und orientalischen Namen werden zu griechischen. Zahlreiche Details sind ebenfalls geändert, das Zauberblatt wird beispielsweise zum Ring und magische Bienen zu magischen Tauben. Wieland ergänzt die ursprüngliche Handlung didaktisch, indem er die Nachteile des Königtums hervorhebt, die Reize des Bauernlebens erwähnt und das Bild einer möglichen idealen Regierung entwirft.⁶²

Zuletzt stellt Wieland zwei Märchen als eigene Schöpfungen vor: *Der Druide, oder die Salamandrin und die Bildsäule*⁶³ und *Der Stein der Weisen oder Sylvester und Rosine*.⁶⁴ Es sind Ausnahmen, weil Wieland sie als vollständig von ihm erfunden präsentiert. Außerdem handelt es sich um die einzigen Märchen der Sammlung, die er später in seine *Sämtlichen Werke* aufnimmt. Wie im Roman *Don Sylvio* finden sich in den beiden Märchen zahlreiche intertextuelle Verweise auf die französische Literatur. Die Handlung des *Druiden* weist auf die *Voyage de Zulma dans le pays des fées*⁶⁵ (*Zulmas Reise in das Land der Feen*) hin. Motive aus dem Werk *Der Graf von Gabalis oder Gespräche über die verborgenen Wissenschaften* von Montfaucon de Villars⁶⁶ werden sowohl im *Druiden* als auch im *Stein der Weisen* (und auch schon im *Don Sylvio*) aufgegriffen, insbesondere die Beschreibungen von Naturgeistern, wie Undinen, Salamandern, Gnomen und Sylphen. Der eigentliche Unterschied zwischen diesen beiden Schöpfungen und den anderen Märchen aus *Dschinnistan* ist die grundlegende Struktur der Handlung. Die anderen übersetzten Texte bleiben wunderbare Geschichten, hier aber gibt es für alles, was wunderbar erscheint, eine rationale Erklärung. Eine unmittelbare Parallele zum Roman *Don Sylvio* ist somit möglich.

Dieser strukturelle Unterschied ist im *Druiden* deutlich zu erkennen. Zwei junge Männer, Osmandyas aus Ägypten und Klodion aus der Bretagne, treffen sich während eines Gewitters in einer alten Ruine und erzählen ein-

61 Vgl. Catherine de Lintot: *Nouveaux Contes des fées*. Paris 1735. Das Werk war in Wielands Bibliothek vorhanden, obwohl er dachte, dass es sich um Märchen von Marie-Catherine d'Aulnoy handelte.

62 Vgl. Albert Fuchs: *Les apports français* (Anm. 54), S. 157-159.

63 *Der Druide, oder die Salamandrin und die Bildsäule*. In: *Dschinnistan* 2, S. 61-145.

64 *Der Stein der Weisen oder Sylvester und Rosine*. In: *Dschinnistan* 1, S. 218-279.

65 Vgl. *Le Cabinet des fées*. Paris 1786-1789. Bd. 16, S. 163 f.

66 Vgl. Henri de Montfaucon (Abbé de Villars): *Le comte de Gabalis, ou Entretiens sur les sciences secrètes*. Paris 1670.

ander ihre Geschichte. Osmandyas hat sich in die Bildsäule einer Frau verliebt und ist auf der Suche nach der Frau, die die Statue darstellt. Klodion hat sich in eine Salamanderin verliebt, scheitert aber an der Tugendprobe und sucht Zuflucht in der Ruine. Im Laufe der Erzählung stellen sie fest, dass die feenhaften Frauen, in die sie sich verliebt haben, in Wirklichkeit die Schwestern des jeweils anderen sind. Ihre Väter waren befreundet und hatten die Heirat ihrer Kinder schon lange geplant. Alles schien den beiden Schwärmern wunderbar, war aber in Wirklichkeit natürlich zugegangen. Auch wenn die Reise der Figuren und die wunderbaren Frauen an *Zulmas Reise* erinnern, die Lösung des Rätsels ist durch Vernunft und die Regeln der Natur zu erklären.

Hier zeigt sich die wichtigste Gemeinsamkeit mit *Don Sylvio von Rosalva*, *Der Sieg der Natur über die Schwärmerei, eine Geschichte, worinn alles Wunderbar natürlich zugeht*, wo die Illusionen der Schwärmerei und die Entzauberung des Schwärmers zum Hauptthema werden.

IV. Synthese

Der Roman *Don Sylvio* und die Märchensammlung *Dschinnistan* erweisen sich als zwei unterschiedliche Projekte, in denen sich der deutsche Autor Wieland intensiv mit der französischen Tradition der Feenmärchen auseinandersetzt. Wieland hat sich zwischen 1764 und 1786 als Mensch und als Schriftsteller verändert. Er ist Ehemann und Vater geworden und war eine Zeit lang auch Prinzenenerzieher. In *Dschinnistan* distanziert er sich von der erotischen Literatur, von den schlüpfrigen Parodien der Feenmärchen, die er in der *Geschichte des Prinzen Biribinker* noch gern nachahmt. In beiden Werken aber macht sich Wieland die Gattung des Märchens zu eigen, indem er sie mit neuen Motiven und Themen verbindet. In seinen märchenhaften Geschichten reflektiert er die deutsche Debatte über die Schwärmerei und hinterfragt den Unterschied zwischen dem Wunderbaren und dem Natürlichen, zwischen Fiktion und Realität. Diese Kernfrage vermittelt er dem deutschen Leser, wenn er die französischen Märchen thematisiert. Mit dem folgenden Zitat aus dem Vorwort der Märchensammlung *Dschinnistan* lässt sich Wielands These wunderbar zusammenfassen: »Es scheint seltsam, daß zwei so widersprechende Neigungen als der Hang zum Wunderbaren und die Liebe zum Wahren dem Menschen gleichgültig, gleich wesentlich sein sollen und doch ist es nicht anders.«⁶⁷

Dies ist ein Leitmotiv, das in Wielands Schaffen immer wieder auftaucht, insbesondere in den Werken, die hier in Betracht gezogen wurden.

KIRA LOUISA KÜNSTLER

Wielands Monster

Satirische Tradition und monströses Schreiben
in *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*
und *Der neue Amadis*

In den »Haynen zu Gnid« wird ein Monster geboren.¹ Dieses Monster, so wird in Christoph Martin Wielands Verserzählung *Die Grazien* (1770) kolportiert, ist Produkt eines Intermezzos, über das man in Arkadien nur hinter vorgehaltener Hand zu sprechen pflegt. Die komische Muse Thalia und ein Zwitterwesen aus Amor und Faun haben – – (hier breitet Wielands Erzähler den Schleier der Diskretion über das Geschehene aus).² Das ›compositum mixtum‹ »aus Leichtfertigkeit und Anmuth«,³ das in Folge dieser Begegnung »zum Vorschein kommt«, figuriert als Stifter einer literarischen Ahnenreihe, die ihre Anfänge in »der Sokratischen Ironie, der Horazischen Satyre [und] des Lucianischen Spottes« hat und sich in einer europäischen Tradition ›monströsen‹ Schreibens fortsetzen soll, die sich vom italienischen Romanzo über den satirischen Roman eines Cervantes oder Sterne bis zum englischen ›mock-heroic poem‹ und dem französischen ›conte licencieux‹ erstreckt.⁴ Nicht zuletzt lassen sich auch jene poetischen Erzeugnisse Wielands, die er programmatisch dem Konzept einer dichterischen ›Laune‹ unterstellt, auf das Konto des eigenwilligen »Gemische[s]«⁵ aus Amor, Faun und Grazie verbuchen: Nicht nur in *Die Grazien* selbst hat das »Ambigu«⁶ aus Amor, Faun und Grazie seine Spuren hinterlassen. Auch im Roman *Sokrates mainomenos oder Die Dialogen des Diogenes von Sinope* (1770), den komischen Versepyllien *Idris* (1768) und *Der neue*

1 Christoph Martin Wieland: *Die Grazien* [1770]. In: *Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. [Oßmannstedter Ausgabe, im Folgenden: WOA]. Hg. v. Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma. Bd. 9.1. (Text). Bearb. v. Hans-Peter Nowitzki. Berlin, New York 2008, S. 337-408, hier S. 395.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Ebd., S. 397.

5 Ebd., S. 395.

6 Wieland an Sophie La Roche, 1. August 1770. In: *Wielands Briefwechsel* [im Folgenden: WBr]. Hg. v. d. Deutschen Akademie d. Wissenschaften zu Berlin. Institut f. deutsche Sprache u. Literatur. Berlin 1963-2007. Bd. 4, S. 182f., hier S. 183.

Amadis (1771), dem Romanerstling *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764) sowie dem satirischen Roman *Die Abderiten* (1774) hat es dem Dichter die Feder geführt.

Wielands Monster ist die Aktualisierung einer poetologischen Denkfigur, die seit der Antike für widernatürliche und regelwidrige literarische Kompositionen gebraucht wird. Horaz' Epistel *An die Pisonen*, besser bekannt als *Ars poetica*, prägt bis ins 18. Jahrhundert die Vorstellung des Monströsen als Inbegriff von ›Un-Stil‹, von ›Un-Form‹ und ›Un-Ordnung‹. Zugleich ist es die ebenfalls von Horaz praktizierte Satire, die sich in ostentativer Abkehr von normpoetischen Vorgaben als monströse Schreibform profiliert und dem Monströsen ein produktives und subversives Potenzial abgewinnt. Mit der Rückführung der in *Die Grazien* benannten Autoren- und Textreihe auf das Monster aus Gnid rückt Wieland die Geschichte satirischen Schreibens in der europäischen Literatur in den Blick.⁷ Damit macht er deutlich, in welcher Texttradition er seine von der ›Laune‹ affizierten Werke gelesen und seine ›launige‹ Dichtermanier verstanden wissen will. Im Folgenden werden zwei Texte Wielands in der Linie der von ihm konstruierten Tradition satirischen Schreibens betrachtet. Gefragt wird – mit Blick auf die monströse Gestalt der Satire sowie auf die ästhetische Diskussion des 18. Jahrhunderts, die im Monströsen sowohl das problematische Produkt einer entfesselten Imagination als auch einen Kreativitätsfaktor sieht – nach literarischen Verfahren, Bezugspunkten und Intentionen der Wieland'schen ›Laune‹. Die folgenden Überlegungen führen von Texten, in denen das Monster beziehungsweise das Monströse als literarische Denkfigur in Erscheinung tritt, auf das intrikate Verhältnis von monströser Imagination und witziger Kombination in *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764) und auf die literaturpolitische Funktion der monströsen Fußnote in *Der Neue Amadis* (1771).

1. Horaz' Chimäre

Es ist einer der Grundlagentexte europäischer Poetik, der das Monster als literarische Denkfigur und Sinnbild eines ›regellosen‹ Textes hervorgebracht hat. Die Eingangsverse von Horaz' Epistel an die Pisonen (*Epistulae* II, 3) beschwören das Bild einer grotesken Gestalt herauf, die den »Kopf eines

7 Diese verzweigte Geschichte arbeitet Werner von Koppenfels in einer komparatistischen Studie heraus. Ders.: *Der andere Blick oder Das Vermächtnis des Memnippus. Paradoxe Perspektiven in der europäischen Literatur*. München 2007.

Menschen« (»humano capiti«) auf dem »Hals eines Pferdes« (»cervicem equinam«) trägt. Sie ist ausgestattet mit »Gliedermaßen« (»membris«), die »von überallher zusammengelesen« (»undique conlatis«) und »mit buntem Gefieder« (»varias plumas«) versehen sind, »so daß als Fisch von häßlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib« (»ut turpiter atrum in piscem mulier formosa superne«).⁸ Horaz beginnt seinen Text über die Dichtkunst – paradox – mit einem Bild dessen, was ein Werk der Dichtung gerade *nicht* sein soll. Der monströse, disproportionierte Körper, den Horaz, Stück für Stück, vor unserem inneren Auge entstehen lässt, ist Sinnbild fehlenden Kunstverständes und falsch verstandener dichterischer Freiheit.⁹ Die Chimäre aus Mensch und Tier führt plastisch die Folgen wahlloser ›varietas‹ und des Verstoßes gegen das klassische Ideal eines dichterischen Werks vor, das nach Horaz vor allem ein »Eines und Ganzes« (»simplex et unum«) sein soll.¹⁰ Die fehlende Einheit und Einheitlichkeit von Texten ist nach Horaz die Folge einer allzu lebhaften Fantasie und eines Mangels an Vernunft und Urteilsvermögen (›iudicium‹). Dem Schöpfer des Monstrums gelingt es nicht, aus den verschiedenen Elementen seiner Komposition eine ›organische‹ Einheit zu schaffen.¹¹ Die Monstrosität seiner Figur gründet folglich nicht in der Natur ihrer einzelnen ›membrae‹, sondern in deren unpassender *Zusammenfügung* (›collatio‹ beziehungsweise ›iunctura‹), in fehlender oder fehlerhafter ›dispositio‹ und ›compositio‹.

Monstrosität wird in Horaz' Epistel als ein Problem des ›ordo‹ bestimmt.¹² In dieser Hinsicht wirft der Brief an die Pisonen allerdings selbst Fragen auf. Denn was ist diese Epistel anderes als ein monströser Text? Ein Text, in dem scheinbar nichts zusammenpasst, der in Einzelteile zu zerfallen scheint, ein Text, dessen Verfasser sich, wie Wieland in seinem Kommentar zu den Briefen des Horaz (1782) festhält, »bei der kleinsten Veranlassung von seinem Weg entfernt«¹³ und eine Fülle von »Episoden und Abschweifungen« einbaut, auf die ihn allein »seine Laune bringen

8 Horaz: *Ars Poetica/Die Dichtkunst*. Lateinisch/Deutsch, übersetzt und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1972, S. 4 f., V. 1-4.

9 Ebd., V. 9.

10 Ebd., V. 23.

11 Ebd., S. 6 f., V. 34.

12 Gustav Adolf Seeck: Eine satirische *Ars poetica* für Piso. Bemerkungen zu Form und Absicht von Horaz epist. 2,3. In: *Antike und Abendland* 41/1 (2010), S. 142-160, hier S. 146. Vgl. auch Jürgen-Paul Schwindt: *Ordo and Insanity. On the Pathogenesis of Horace's Ars poetica*. In: *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 72 (2014), S. 55-70, hier S. 61.

13 Christoph Martin Wieland: *Briefe des Horaz*. In: Ders.: *Übersetzung des Horaz*. Hg. v. Manfred Fuhrmann. Frankfurt a. M. 1986, S. 9-573, hier S. 488. Zum

mochte«?¹⁴ Ein Text, dessen Verfasser bald belehrt, bald spottet, bald detailreich darlegt, bald »mit summarischer Eile«¹⁵ über Themen hinweggeht und der, zumindest auf den ersten Blick, alles andere denn ein ›Eines und Ganzes‹ ist?¹⁶ Viel ist über die ›unordentliche‹ Gestalt des Literaturbriefs gerätselt worden. Anteil an den Irritationen hat der römische Rhetoriklehrer Quintilian, der den Pisonerbrieff in seiner *Institutio orationis* unter dem Titel *De arte poetica liber* führt und damit spätere Exegeten auf die falsche Fährte setzt. Denn »sobald man will, daß sie ein Kompendium der Dichtkunst sein soll« muss, so Wieland, die vermeintliche *Ars poetica* als »ein übel zusammenhängendes, flüchtiges, mit Nebensachen und Radotage [das heißt alberner Faselei] angefülltes Sudelwerk« erscheinen.¹⁷ Der Widerspruch zwischen der Unordnung des Textes und dem ihm zugeschriebenen Status als Lehrwerk löse sich jedoch auf, sobald man die vermeintliche *Ars* für das nehme, »was sie sein sollte, nämlich für eine poetische Epistel«.¹⁸ Wieland macht, aufbauend auf seiner – wiewohl umstrittenen¹⁹ – Hypothese, Horaz habe mit seiner Epistel »den jungen Piso unter dem Vorwand, ihm die Geheimnisse der poetischen Kunst aufzuschließen, von seiner Liebe zur Ausübung dieser Kunst« abbringen wollen, in dieser »sehr reellen und in einem eigentlichen didaktischen Gedichte unausstehlichen Unordnung [...] hier und da sehr deutliche Spuren eines [...] feinen manège« aus.²⁰ Der Pisonerbrieff, so Wieland, sei damit nicht nur ein dem ›poeta doctus‹ Horaz vollkommen »würdiges Werk«, sondern verdiene auch »unter seinen Sermonen [das heißt Horaz' Satiren] die erste Stelle«.²¹

Anstoß, den man an der scheinbar planlosen Komposition der Briefe nahm, vgl. Ulrich Knoche: Die römische Satire. ³Göttingen 1971, S. 58.

14 Christoph Martin Wieland: Briefe des Horaz (Anm. 13), S. 494.

15 Eckart Schäfer: Nachwort (Anm. 8), S. 56.

16 Zur uneinheitlichen Komposition, zur Vielfalt der Themen, Behandlungsweisen, Stile, Perspektiven und Sprecherrollen sowie der Gattungsmischung im Pisonerbrieff vgl. Gustav Adolf Seeck: Eine satirische *Ars poetica* für Piso (Anm. 12), S. 150f.

17 Christoph Martin Wieland: Briefe des Horaz (Anm. 13), S. 495.

18 Ebd.

19 Wielands These, der Brief sei eigens für den Sohn des Konsuls Piso verfasst worden, ist dahingehend nicht plausibel, als briefintern unterschiedliche sowie eine Mehrzahl von Adressaten angesprochen werden. Es gilt als ›common sense‹ der Horaz-Forschung, dass die Literaturbriefe als für eine breitere Öffentlichkeit gedachte poetische Sendschreiben und nicht als reale Briefe mit konkretem Adressaten aufzufassen sind. Vgl. etwa Eckart Schäfer: Nachwort (Anm. 8), S. 56.

20 Christoph Martin Wieland: Briefe des Horaz (Anm. 13), S. 504.

21 Ebd., S. 495.

Wir müssen uns nicht Wielands Hypothese über den Zweck dieses Schreibens anschließen, um die Kunst der »verstohlenen Übergänge«²² und die von der Forschung aufgedeckten »Echobeziehung[en]«²³ zwischen den einzelnen Teilen der Epistel anzuerkennen. Auch dürfen wir uns Wielands Einordnung des Werks unter die Satiren anschließen.²⁴ Formale Affinitäten zwischen den *Sermones* und den *Epistulae* sind augenfällig: Auch die Episteln pflegen die für die Horaz'sche Satire charakteristische, nur scheinbar kunstlose ›musa pedestris‹,²⁵ auch sie sind im ›iocoserium‹,²⁶ jener für die Satura konstitutiven Mélange von scherzhafter und ernsthafter Rede gehalten. Im Brief an die Pisonen werden »die Verhältnisse in der Dichtung selber mit Ernst besprochen [...], während vom (zu formenden und zu tadelnden) Dichter in sprühender Rede und satirisch zu reden erlaubt

- 22 Von diesem als satirischem Verfahren spricht Klaus Hempfer: Tendenz und Ästhetik, Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts. München 1972, S. 141.
- 23 Edward L. Bernays: Zur Textgliederung in der ›Ars poetica‹ des Horaz. In: Mnemosyne. Fourth Series. 52/3 (1999), S. 277-285, hier S. 278.
- 24 Zur Kontinuität zwischen Satiren und Episteln vgl. Otto Weinreich: Zum Verständnis der Werke [Nachwort]. In: Ders. (Hg.): Römische Satiren. Reinbek bei Hamburg 1962, 287-360, hier S. 320. Ulrich Knoche weist auf Analogien in Metrik, Sprache und Stil von Sermonen und Episteln hin. Ders.: Die römische Satire (Anm. 13), S. 53-56. Die Bezeichnung *Sermones* verweist auf die Affinität der Horaz'schen *Saturae* zur Form des Gesprächs. Auch von hier aus eröffnet sich eine formale Parallele zu den *Epistulae*. Denn die Antike begreift Gespräch und (privaten) Brief als verwandte Formen. Beide sind strukturell dem ›ordo neglectus‹ und thematisch der ›varietas‹ verpflichtet. Zur antiken Auffassung des Briefs als Gespräch mit einem Abwesenden und den elokutionellen Konsequenzen dieser Auffassung vgl. Klaus Thraede: Grundzüge griechisch-römischer Briefepik. München 1970, v. a. S. 27-65.
- 25 »[W]as soll zuerst in Satiren und niederer Muse ich feiern?« (›Quid prius inlustrem saturis musaque pedestris?‹), fragt das satirische Ich in der sechsten Satire des zweiten Buchs. Horaz: Sermonum libri duo/Die zwei Bücher der Satiren. In: Ders.: Sämtliche Werke. Lateinisch/Deutsch. Mit einem Nachwort hg. von Bernhard Kytzler. Stuttgart 2006, Liber alter/Zweites Buch, S. 406-511, hier Nr. 6, S. 480f., V. 17.
- 26 Der Begriff ›spoudogélon‹ bzw. ›iocoserium‹ geht angeblich auf den Kyniker Menippos von Gadara, den Vater der menippeischen Satire, zurück. Vgl. Andreas Bäessler: Sprichwortbild und Sprichwortschwank. Zum illustrativen und narrativen Potential von Metaphern in der deutschsprachigen Literatur um 1500. Berlin, Boston 2003, S. 272. Zum ›scherzernsten‹ Sprechduktus der Satura Menippea vgl. auch Dieter Fuchs: Joyce und Menippus. ›A portrait of an artist as an old dog‹. Würzburg 2006, S. 7.

ist«. ²⁷ Im Sinne der Horaz'schen Maxime, dass die Satire »lachend die Wahrheit sagen« solle (»ridentem dicere verum«), werden in spöttischem Ton irrigere Vorstellungen über den Dichterberuf und die Hybris so manchen Anwärters auf poetische Meriten entlarvt; zugleich wird »ernsthaft« ein realistisches Bild von der poetischen Profession und ihren Anforderungen gezeichnet. Was Horaz' Brief dagegen an keiner Stelle bietet, ist eine *Anleitung* zu »gutem« und »richtigem« Dichten. Horaz' ernüchternde Botschaft lautet: Kein festes Regelwerk, das man erlernen könnte, führt zu literarischem Erfolg, sondern »iudicium«, das »richtige[-] Urteil und feine[-] Gefühl« für das jeweils Angemessene (»decorum«), ein Vermögen, das die Natur verleiht und das allenfalls durch Beobachtung verfeinert werden kann. ²⁸ Und in Hinsicht auf dieses »iudicium« erweist sich der Brief an die Pisonen als sokratische Probe, an dem sich unter den angehenden Dichtern und Kritikern die fähigen von den weniger fähigen Geistern scheiden: Wer erkennt das »feine manège«, wer entschlüsselt die Geheimnisse eines gelungenen Textes – und wer sieht darin lediglich ein »Sudelwerk«? Bereits jener Text, der die poetologische Denkfigur des Monstrums in die Welt gesetzt hat, exponiert also nicht nur eine Kritik des Monströsen vor der Folie normpoetischer Vorgaben, sondern macht zugleich auf das intrikate Verhältnis zwischen Monstrosität als Ausweis künstlerischen Scheiterns und einer satirischen Artistik »deformierenden« Schreibens aufmerksam, die – im Falle des Horaz-Briefes – im Dienst einer gezielten »Ent-Täuschung« über den Beruf des Dichters steht.

Auf diesen feinen, aber fundamentalen Unterschied zwischen einer monströsen Komposition, die von Unkenntnis gestalterischer Prinzipien und fehlendem »iudicium« zeugt, und einer paradoxen Poetik der »ungeordneten Ordnung«, die sich den digressiven Ausflügen des Schreibenden und seinen gezielten Abweichungen von der syntaktischen Ordnung verdankt, stellt Wieland in seinen Horaz-Kommentaren ab. Die Formen des thematischen und syntaktischen »écarts« schlägt Wieland den Instanzen des poetischen Witzes und der »Laune« zu. Letztere fasst er als einen Gemütszustand, »wo man anfängt, ohne zu wissen, wie man aufhören wird; wo die Feder von sich selbst zu gehen scheint, Gedanken und Ausdrücke, so wie sie sich darstellen, ohne Untersuchung passieren, und der Schreiber in der leichtsinnigen Fröhlichkeit seines Herzens sich von keiner Möglichkeit, daß ihm etwas übel genommen werden könne, träumen läßt«. ²⁹

27 Paul Händel: Zur Ars poetica des Horaz. In: Rheinisches Museum für Philologie, Neue Folge 106/2 (1963), S. 164-186, hier S. 169.

28 Christoph Martin Wieland: Briefe des Horaz (Anm. 13), S. 498.

29 Ebd., S. 225.

Die ›Laune‹, ein Phänomen, das in der popularphilosophischen und ästhetischen Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts intensiv diskutiert wird und das nach Herder als »eine freie Art« aufzufassen sei, »alles, was uns in Herz und Sinn kommt, Lauf zu lassen; alles mit der ungezwungenen Leichtigkeit wegzusagen, mit der es uns einfiel«,³⁰ wird bei Wieland von einem schwer zu greifenden psychischen Phänomen zum planvollen artistischen Verfahren. Mit den Mitteln permanenter ›écarts‹ und Ordnungsverstöße und einer ostentativ freien und nachlässigen Rede prätendiert Wielands Schreiben im Zeichen der ›Laune‹ eine Naivität und Kunstlosigkeit, die tatsächlich der ironischen ›dissimulatio‹ satirischer Absichten dient.³¹ Denn eine Laune – so lautet gemeinhin die Annahme – kann man nicht willentlich annehmen; sie packt einen, ohne dass man es will.³² »Wer ›aus Laune‹ dichtet«, so suggeriert Wieland im *Schlüssel zur Abderitengeschichte* (1781), kann dementsprechend »nicht zugleich Satirisches beabsichtigen«. Vielmehr nehme das Schreiben unter dem Einfluss der Laune ganz ohne Vorsatz »eine bizarre und närrische Form an«. ³³ In seinem Kommentar zu Horaz' Brief an Numonius Vala dagegen schärft Wieland unseren Blick für die künstlerischen *Verfahren* jener strukturellen Unordnung in Dichtungen der ›launigen‹ Art. Und von Horaz' nur scheinbar »von aller Kunst und Absicht entblößten Nachlässigkeit des *Witzes*

- 30 Johann Gottfried Herder: Kritische Wälder – Ueber Thomas Abbt's Schriften [1789]. In: Herder's Schriften. Hg. und mit Anmerkungen begleitet von Heinrich Dünker. Zwanzigster Theil. Berlin 1867, S. 540.
- 31 Im Abderiten-Roman, der, wie es im *Schlüssel* heißt, »einem satyrischen Roman ähnlich sieht«, aber tatsächlich keiner sein soll, erscheint die Laune als ein Faktor, welcher der Entlarvung ›abderitischer‹ (Un)Sitten und Irrwege die satirische Schärfe nimmt. Denn die Laune ist *qua definitionem* ein kontingentes, nicht intentionales Phänomen; hinter satirischer Entlarvung dagegen steht Absicht. Im Falle der *Abderiten* gibt der Verfasser an, seine Protagonisten unter dem Einfluss einer unberechenbaren Laune derart »närrisch« dargestellt zu haben, dass man sie unmöglich »für eine Satyre halten« könne. Christoph Martin Wieland: Der Schlüssel zur Abderitengeschichte [1781]. In: WOA 16.1. (Text). Bearb. v. Klaus Manger. Berlin, Boston 2015, S. 480-487, hier S. 483.
- 32 Die Laune wird verstanden als ein flüchtiges, unbeständiges Phänomen. Sie verfliegt ebenso rasch, wie sie plötzlich, unerwartet und scheinbar grundlos gekommen ist. Die zeitgenössischen Fassungen des Begriffs divergieren allerdings stark. Die Bandbreite der Bestimmungsversuche der ›Laune‹, Widersprüchliches sowie die Nähe zu anderen Konzepten der ästhetischen und anthropologischen Diskussion behandelt ausführlich Christiane Frey: Laune. Poetiken der Selbstsorge von Montaigne bis Tieck. Paderborn 2016.
- 33 Ebd., S. 228.

und der *Laune*«³⁴ zieht Wieland eine Linie zur ›unordentlichen‹, alle regel-poetischen ›ordo-Konventionen planvoll subvertierenden Schreibweise Laurence Sternes.³⁵ Tatsächlich verstehen Leserinnen und Leser des mittleren 18. Jahrhunderts unter dem ›Launigen‹ ebenjene digressive, sprunghafte, sich an witzigen Verbindungen entlangangelnde Schreibart eines Montaigne oder Sterne.³⁶ Mit seiner Erläuterung von Horaz' satirischer ›prolixitas‹ liefert Wieland aber nicht nur eine Explikation des Horaz im Lichte des seinen Zeitgenossen nächststehenden Sterne, sondern zugleich den Schlüssel zur adäquaten Lektüre seiner eigenen Texte in ›launiger‹ Manier.

II. ›Kentaaurische‹ Satire

Die Satire ist nicht nur über ihre kommunikative Funktion kritischer Selbst- und Sittenbespiegelung, über Spott und Angriffslust bestimmt. In Hinsicht auf ihre Gestalt ist sie vor allem: ein unförmiger Text und ein »generische[s] Monster«, das sich formalen Klassifikationen systematisch entzieht.³⁷ Älter als der auf den Satyr zurückgehende Term ›satyra‹ ist die metaphorische Bezeichnung ›satura‹.³⁸ Ihr Ursprung wird im Kultus beziehungsweise der

34 Christoph Martin Wieland: Briefe des Horaz (Anm. 13), S. 225.

35 Ebd. Wieland spricht an besagter Stelle von der »Tristram-Shändische[n] Nachlässigkeit« des Horaz.

36 Vgl. Michael von Poser: Der abschweifende Erzähler. Rhetorische Tradition und deutscher Roman im achtzehnten Jahrhundert. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1969, S. 45.

37 Sina Dell'Anno: Zerstückelung und Einverleibung. Fragmente einer Poetik des saturierten Texts. In: Yvonne Al-Taie, Marta Famula (Hg.): Unverfügbares Verinnerlichen. Figuren der Einverleibung zwischen Eucharistie und Anthropophagie. Amsterdam 2020, S. 89-112, hier S. 93. Dieses Wissen um die formalen Merkmale der Satire bzw. um ihre formsprengende monströse Gestalt, das Dell'Anno wieder ins Bewusstsein bringt, scheint sich gerade in der germanistischen Satireforschung ein wenig verloren zu haben. Eine Behandlung dieser spezifischen ›Formlosigkeit‹ bzw. des Mischcharakters der Satire im Rückgriff auf die Etymologie der Satura sucht man in einschlägigen Publikationen vergebens. Der Fokus liegt hier eher auf der kommunikativen Form der Satire (Kritik, Invektive), Sprechmodi (Sarkasmus, Ironie, Witz, Humor), spezifischen satirischen Motiven und ›Situationen‹, Erzähler-Leser-Verhältnis und Verfahren wie Parodie und Persiflage. Vgl. etwa Jörg Schönert: Roman und Satire im 18. Jahrhundert: ein Beitrag zur Poetik. München 1969; Burkhard Meyer-Sickendiek: Die Satire als invektive Gattung. In: Kulturwissenschaftliche Zeitschrift 6/1 (2021), S. 130-145.

38 Otto Weinreich: Nachwort (Anm. 24), S. 287. Grundlage sind Bemerkungen über die Etymologie der Textbezeichnung Satura in der Grammatik des Diomedes

›satura lanx‹, einer mit vielerlei Gaben gefüllten Opferschale, oder in der Küchensprache vermutet, wo sie ein Mischgericht oder »eine Art von Füllsel« bezeichnet, »das aus vielen Ingredienzien zusammengestopft« ist.³⁹ In beiden Fällen bestimmt sich ›satura‹ über die Aspekte der Fülle und des Vermischten. Formal präsentiert sich die Satura als ein mit unterschiedlichen Zutaten gefülltes, ›buntscheckiges‹ Textgebilde, das sich nicht etwa durch ein ungewollt nachlässiges Durcheinander, sondern, so Peter Dronke, durch einen »willed lack of unity and decorum«⁴⁰ auszeichnet. Noch prägnanter als in der römischen Verssatire manifestiert sich der ›saturische‹ Mischcharakter in der nach dem Kyniker Menippos von Gadara benannten Menippea: als Kombination von Vers und Prosa, als Mélange von Sprachstilen und Textgattungen sowie in der Beimischung fremder, das heißt anderer Texten entnommener, sowie »fremdsprachige[r] [Text]brocken«.⁴¹ In ihrer ›kentaurenhaften‹ Gestalt⁴² macht die Satura – und die Menippea im Besonderen – das Heterogene zu der ihr eigenen literarischen Qualität und unterläuft damit subversiv Formgesetze und generische Klassifikationsversuche. »Genau darum geht es«, nach Michel Foucault, »in der Monstrosität«.⁴³ Für seine poetologische Erzählung *Die Grazien* übernimmt Wieland – einmalig – die hybride prosimetrische Form. Der Wechsel zwischen Vers und Prosa dient in *Die Grazien* nicht nur dazu, eine sinnliche Vorstellung des unregelmäßigen Schönheitsbegriffs der Anmut zu vermitteln. Wieland nutzt das satirische Prosimetrum auch als Mittel, um den Konflikt unterschiedlicher literarischer Haltungen – ästhetische Idealisierung der Wirklichkeit und poetischer Enthusiasmus versus scherzhaft-distanzierte

aus dem 4. Jh. n. Chr. Grammatici Latini: Volume 1, Flavii Sosipatri Charisii Artis Grammaticae Libri V, Diomedis Artis Grammaticae Libri III, Ex Charisii Arte Grammatica Excerpta. Hg. v. Heinrich Keil. Cambridge 2011, S. 486.

39 Otto Weinreich: Nachwort (Anm. 24), S. 289. Vgl. auch Ulrich Knoche: Die römische Satire (Anm. 13), S. 9 f.

40 Peter Dronke: Verse with Prose. From Petronius to Dante. The Art and Scope of the Mixed Form. Cambridge, London 1994, S. 5.

41 Werner von Koppenfels: Der andere Blick (Anm. 7), S. 25.

42 In Lukians *Bis accusatus* (*Der doppelt Angeklagte*) spricht der menippeische Text von sich selbst und klagt, dass sein Verfasser »so ein widersprüchliches Mischmasch« [krásis parádoxos], ein »einem Zentauren« gleichendes Wunderwesen aus ihm gemacht habe. Lukian: Werke. Übers. v. Christoph Martin Wieland [1788/89]. 3 Bde. Hg. v. Jürgen Werner. ²Berlin, Weimar 1981, Bd. 3, S. 337. Zur »menippeischen Diskrepanz« vgl. auch Werner von Koppenfels: Der andere Blick (Anm. 7), S. 24 f.

43 Michel Foucault: Die Anormalen. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975). Frankfurt a. M. 2007, S. 78.

Demaskierung menschlicher Irrtümer – auszuagieren, ohne diesen werk-internen Widerspruch in eine ›falsche‹ Harmonie zu überführen.⁴⁴

III. Das Monster (und) Montaigne

Das Monster bleibt im poetologischen Denken der Frühen Neuzeit eine Figur der Abweichung von Norm und Regel, ein Sinnbild vermeintlich unausgewogener Proportionen, ungeschickter Kombinationen und unpassender Gattungs-, Themen- und Stilmischungen.⁴⁵ Pierre de Ronsard etwa projiziert das Horaz'sche Bild kritisch auf Ludovico Ariostos *Orlando Furioso* (1516) und die neue Form des italienischen Romanzo, die aufgrund ihrer losen Komposition und vielsträngigen Handlung als Verstoß gegen die aristotelischen Vorgaben zur Konstruktion der Fabel – der kausalen Verknüpfung der Handlungsteile, der klaren Gliederung und Hierarchisierung von Haupt- und Nebenhandlungen und der Finalspannung – sowie des Horaz'schen Gebots des ›simplex et unum‹ wahrgenommen wird.⁴⁶ Ronsards Zeitgenosse Michel de Montaigne dagegen macht sich Horaz' Monster als Textmetapher für seine rhapsodischen, potpourriartigen *Essais* zu eigen. Montaigne, dessen selbst- und sittenkritische Betrachtungen in der

44 Dies habe ich an anderer Stelle ausführlicher gezeigt. Vgl. Verf.: Ein leichtes Gewebe aus Vers und Prosa. Christoph Martin Wielands prosimetrische Erzählung *Die Grazien* (1770). In: Svetlana Efimova, Michael Gamper (Hg.): *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*. Berlin, New York 2021, S. 149-173.

45 Für Quintilian entsteht Monstrosität durch die Mischung unterschiedlicher Stile. Er beruft sich explizit auf Horaz, wenn er davor warnt, »Erhabenes mit Niedrigem, Altes mit Neuem, Poetisches mit Gewöhnlichem zu vermischen; denn dann kommt so ein Ungetüm zustande, wie es Horaz im Anfangsteil seines Buches über die Dichtkunst erfindet« (»vitium est [...] si quis sublimia humilibus, vetera novis, poetica vulgaribus misceat – id enim tale monstrum, quale Horatius in prima parte libri de arte poetica fingit«). Quintilian: *Institutio oratoriae. Libri XII/Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher, Lateinisch – Deutsch*. Hg. u. übers. v. Helmut Rahn. Erster und zweiter Teil. Darmstadt 1972 und 1975. Erster Teil. Kap. VIII, 3, § 60, S. 174 f.

46 Pierre de Ronsard: *La Franciade*. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Hg. v. Gustav Cohen u. Jean Céard. 2 Bde. Paris 1993, Bd. 1, S. 1182 [meine Übersetzung]. Zur Metapher des Monströsen an dieser Stelle bei Ronsard vgl. auch Günter Butzer: *Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur*. Paderborn 2008, S. 396. Den sog. ›Romanzo-Streit‹ zeichnet ausführlich nach: Klaus Hempfer: *Diskrepante Lektüren. Die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*. Stuttgart 1987.

Tradition der römischen Verssatire, der kynischen Philosophie und der aus ihr hervorgegangenen Menippea stehen, schreibt sich auch mit der Form seiner *Essais* in die Linie der Satura ein. Er schließt an deren programmatische Verkehrung und Subversion etablierter ›ordo‹-Konzepte an und bezeichnet seine Texte als »Grotesken« (›crotresques‹) und »monströse Körper« (›corps monstrueux‹).⁴⁷ Montaigne invertiert die kritische Stoßrichtung der Horaz-Worte, indem er die monströse Komposition nachgerade zum *Modell* des sprunghaften, digressiven, sowohl der seriösen Philosophie wie dem klassizistischen Schönheitsideal eine Nase drehenden Stils seiner *Essais* erklärt.⁴⁸ ›Poetizität‹ stellt sich für Montaigne nicht

47 Michel de Montaigne: Von der Freundschaft. In: Ders.: *Essais*. Gesamtübersetzung a. d. Französischen v. Hans Stilett. 3 Bde. München 2000, Bd. 1, 28, S. 285-303, hier S. 285 bzw. in: Ders.: *De l'amitié*. In: Ders.: *Cŕuvres complètes*. Hg. v. Albert Thibaudet. Einleitung u. Anmerkungen v. Maurice Rat. Paris 1962, S. 181-193, hier S. 181a. Die Verse des Horaz sind im 16. Jahrhundert fester Bestandteil der Debatte über das Bildelement der Grotesken, die sich an den wiederentdeckten Fresken in den Ruinen der ›Domus aurea‹, dem Palast Kaiser Neros in Rom, entzündet. Vgl. Karin Westerwelle: Montaigne. Die Imagination und die Kunst des Essays. München 2002, S. 333. Montaigne profiliert in seinen *Essais* (1580, 1588 und posthum 1595), von denen einige vor Anspielungen auf die römischen Satiriker und auf den Kynismus regelrecht zu bersten scheinen, das essayistische Schreiben nicht nur als ein selbst- und sittenkritisches, sondern auch als ein monströses Schreiben in der Linie sowohl der antiken als auch der humanistischen Satura. Vgl. zur Verankerung der *Essais* in der Tradition der römischen Verssatire: Ruth Calder: Montaigne as Satirist. In: *The Sixteenth Century Journal* 17/2 (1986), S. 225-235; Dies.: Une marqueterie mal jointe. Montaigne and Lucilian Satire. In: *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 54/2 (1992), S. 385-393. Zur Realisation der satirischen bzw. menippeischen Mischförmigkeit in den *Essais* vgl. Nathalie Dauvois: *Prose et poésie dans les Essais de Montaigne*. Paris 1997. Zu Montaignes Rezeption der kynischen Texttradition und der Diogenes-Figur in den *Essais*, da wo »es ihm um individuelle Erfahrung, um intellektuelle Aufklärung im Politischen und Religiösen oder um die Befreiung der Sexualität geht« sowie zur Fortschreibung der kynischen Philosophie in und mittels tentativer Form des Essays, in der »die Laterne [des Diogenes] in gewissen Akten des Schreibens und der Existenz präsent ist, ohne ein Allerweltslicht zu werden« vgl. Niklaus Largier: *Nachwort: Parrhesia, oder Die Wahrheit sagen*. In: Ders.: *Diogenes der Kyniker*. Exempel, Erzählung, Geschichte in Mittelalter und Früher Neuzeit. Mit einem Essay zur Figur des Diogenes zwischen Kynismus, Narrentum und postmoderner Kritik. Berlin, Boston 2011, hier S. 369 f., S. 372.

48 Montaigne verkehrt mit kynischer Geste die Worte des Horaz, indem er sie deformiert, aus ihrem Zusammenhang reißt und semantisch umbesetzt. In seiner verkürzenden Wiedergabe der Horaz-Stelle spart er den ›hässlichen Fischschwanz‹ aus und übernimmt nur das ›reizende Weib‹, das heißt nur die Anmut der ›bunten-

über die gebundene Form, ›oratio ligata‹, her, sondern durch den Geist und Witz der »Erfindungen« (›inventions‹),⁴⁹ durch überraschende Analogien, Gegensätze, Wortspiele und Lautmalereien, durch den Wechsel zwischen (fremden und fremdsprachigen) Versen und (eigener) Prosa sowie durch die permanenten gedanklichen »Eskapaden« (›escapades‹) einer sich leichtfüßig gebärdenden ›oratio soluta‹.⁵⁰ Montaigne fühlt sich dabei nicht nur einem anti-klassischen Schönheitsbegriff verbunden, sondern sieht die offene Form seiner *Essais* auch im Einklang mit dem anthropologischen Grundbefinden des Menschen als einem sich als widersprüchlich, launisch und unbeständig wahrnehmenden Wesen. Er bezeichnet sich selbst als »Monster« (›monstre‹), beklagt seine psychische und charakterliche »Deformation« (›difformité‹)⁵¹ und stellt fest: »Ich habe von mir selbst

Komposition, in seinen Text. Vgl. Karin Westerwelle: Montaigne (Anm. 47), S. 329 und S. 336. Aber Montaigne modifiziert den Vers des Horaz noch weiter, indem er das Hypothetische des Konjunktivs (›desinat‹), in dem Horaz das Monstrum imaginiert, durch den Indikativ (›desinit‹) ersetzt. Mit Montaignes *Essais* ist das von Horaz im Irrealis entworfene Monster Realität geworden.

- 49 Michel de Montaigne: Über die Knabenerziehung. In: Ders.: *Essais* (Anm. 47), I, 26, S. 226-278, hier S. 266, bzw. ders.: *De l'institution des enfants*. In: Ders.: *Œuvres complètes* (Anm. 47), S. 144-177, hier S. 170a.
- 50 Michel de Montaigne: Über die Eitelkeit. In: Ders.: *Essais* (Anm. 47), III, S. 254-341, hier S. 332, bzw. ders.: *De la vanité*. In: Ders.: *Œuvres complètes* (Anm. 47), S. 922-980, hier S. 973. Die paradoxe Struktur seiner Konzeption einer ›ungeordneten Ordnung‹ illustriert der passionierte Reiter Montaigne an gleicher Stelle mit dem Vergleich seiner »poetischen Gangart« (›alleure poétique‹) mit den wilden Sprüngen eines jungen Pferdes, dessen Zügel er lockere, aber doch nicht fallen lasse. Ebd.
- 51 »Dafür habe ich auf der ganzen Welt bisher kein ausgeprägteres Monster und Mirakel gesehn als mich selbst. Zeit und Gewöhnung machen einen mit allem Befremdlichen vertraut; je mehr ich aber mit mir Umgang pflege und mich kennenlerne, desto mehr frappt mich meine Ungestalt, desto weniger werde ich aus mir klug« (›Je n'ay veu monstre et miracle au monde plus expres que moy-mesme. On s'apprivoise à toute estrangeté par l'usage et le temps; mais plus que je me hante et me connois, plus ma difformité m'estonne, moins je m'entends en moy.‹). Montaigne: *Von den Hinkenden* [Hexen-Fragment]. In: Ders.: *Essais* (Anm. 47), III, 11, 377-393, hier 383, bzw. ders.: *Des boiteux*. In: *Œuvres complètes* (Anm. 47), S. 1002-1013, hier S. 1029c. Zum Selbstbild Montaignes als Monster vgl. auch Karin Westerwelle: *Montaigne* (Anm. 47), S. 333; Günter Butzer: *Soliloquium* (Anm. 46), S. 401. Zudem hat Fausta Garavini in einer psychoanalytischen Lektüre der *Essais* eine Reihe von unter der Textoberfläche verborgenen Themenfeldern – Vater-Sohn-Konflikt, sadistische Neigungen, Todesangst – herausgearbeitet, die Montaignes Auffassung von der eigenen Monstrosität noch einmal anders perspektivieren. Vgl. dies.: *Monstres et chimères*. Montaigne, le texte et le fantasme. Paris 1993.

nichts Ganzes, Einheitliches und Festes, ohne Verworrenheit und in einem Gusse auszusagen« (»Je n'ay rien à dire de moy, entierement, simplement et solidement, sans confusions et sans meslange, ny en un mot.«).⁵² Die Anerkennung unseres widersprüchlichen Handelns, Denkens und Fühlens unterscheidet den Moralisten als Menschen- und Sittenbeobachter von dem Moralisten mit dem erhobenen Zeigefinger.⁵³ In einer kynischen Inversion landläufiger Annahmen⁵⁴ rückt Montaigne das Widernatürliche nicht etwa des Monströsen, sondern vielmehr der anthropologischen und poetischen Ordnungs-, Harmonie- und Ganzheitsvorstellungen ins Licht und entlarvt die (stoischen) Ideale der Konsistenz und Beständigkeit als Hirngespinnste und Ausdruck menschlicher Hybris. Montaigne holt das Monströse, das von der klassischen Episteme und Poetik Ausgegrenzte, Randständige, ins Zentrum seiner Darstellung und schafft mit der monströsen ›écriture‹ der *Essais* – mit ihrer a-systematischen Struktur, ihren beständigen syntaktischen Inversionen, gedanklichen Digressionen, sprunghaften Themen- und Stil- und Sprachwechsellern, ihren argumentativen Widersprüchen, ihrer Mischung aus Vers und Prosa und ihrer Arbeit mit Bruchstücken aus fremden Texten eine der eigenen Monstrosität gemäße und ›aufrichtige‹ Form der Selbstdarstellung. Mit seinem Bekenntnis zur Monstrosität der eigenen Texte betreibt Montaigne, in der kynischen Tradition des Münzprägens, eine

- 52 Michel de Montaigne: Über die Wechselhaftigkeit unseres Handelns. In: Ders.: *Essais* (Anm. 47), II, 1, S. 9-20, hier S. 15, bzw. ders.: *De l'inconstance de nos actions*. In: Ders.: *Œuvres complètes* (Anm. 47), S. 319b.
- 53 Um es mit Hugo Friedrich ins Bewusstsein zu rufen: Die Moralistik hat »sehr wenig mit Moral, dagegen sehr viel mit den *mores* zu tun [...], das heißt mit den Lebens- und Seinsweisen des Menschen in ihrer reinen, auch ›unmoralischen‹ Tatsächlichkeit«. Ders.: *Montaigne*. ²Bern, München 1967, S. 10. Die Vertreter der ›Moralistik‹ sind »Beobachter, Analytiker und Darsteller des Menschen« und zwar so, ›wie er ist‹, und nicht, ›wie er sein soll‹. Ebd., S. 10 f.
- 54 Zur kynischen Figur der Inversion, die auf eine unter anderem bei Diogenes Laertius überlieferte Anekdote über den Kyniker Diogenes von Sinope (5.-4. Jh. v. Chr.) zurückgeht, in der es heißt, dass dieser seinem Vater beim Fälschen bzw. Umprägen von Münzen geholfen oder selbst Münzfälschung betrieben habe. Vgl. Diogenes Laertius: *Leben und Meinungen berühmter Philosophen*. In der Übersetzung von Otto Apelt unter Mitarbeit von Hans Günter Zekl neu hg. v. Klaus Reich. Hamburg 2015, S. 288. Dieses ›Umprägen der Münze‹ wurde metaphorisch auf die kritische Infragestellung von Konventionen und philosophischen Lehren durch die paradoxe Philosophie des Diogenes bzw. der Kyniker übertragen.

programmatische und seinerzeit höchst provokante Umwertung poetischer Werte.⁵⁵

Zugleich weisen die *Essais* bei aller scheinbaren ›Unordnung‹ durchaus eine Art von ›versteckter‹ – Ordnung auf. Die Kraft, die die *Essais* in all ihrer Buntheit zusammenhält, ist die einer ingeniösen Kombinatorik, die das 18. Jahrhundert in die Begriffe des ›esprit‹ beziehungsweise des ›Witzes‹ fassen wird. Das witzig kombinierende, schreibende Subjekt wirft ein komplexes, aus Analogien, Variationen über bestimmte Themen und Motive, Zitat-Collagen und Metaphernfeldern gesponnenes Netz der Korrespondenzen aus, das freizulegen sowohl die Schwierigkeit, als auch das eigentliche ›plaisir‹ der Lektüre der *Essais* darstellt.⁵⁶ Wie Eric Achermann feststellt, avancieren die *Essais* mit ihren Verfahren a-linearen, monströsen Schreibens »nicht nur zum Vorbild französischer Mondänität und deren Verachtung von Pedanterie und Gelehrsamkeit«, sondern auch zur Blaupause für jene Autoren, die »den Ziegensprüngen des Geistes, den ›caprices‹, ihr satirisches Recht einräumen, und sich weigern, den freien Spaziergang des Geistes durch majestätsvolles Schreiten oder kontemplatives Verharren zu domestizieren«. ⁵⁷

IV. Monströse Kopfgeburten

Der essayistische Witz ist Montaignes Art, dem menschlichen Aberwitz und der Tollheit zu begegnen, die er allerorten konstatiert. Eines der wiederkehrenden Themen der *Essais* sind die monströsen Ausgeburten unserer Imagination. In seiner Betrachtung *De la force de l'imagination* (*Essais* I, 21) setzt sich Montaigne mit der Macht unserer Einbildungen auseinander, die die wunderlichsten Früchte (Aber- und Hexenglauben, Hypochondrie,

55 Zur Denkfigur des ›Münzumprägens‹ vgl. Anm. 54. Mit seinen monströsen *Essais* hat Montaigne, auch wenn er sich an älteren Texttraditionen orientiert, eine innovative Form geschaffen. Vgl. zum Monströsen als Faktor des ›Neuen‹: Karlheinz Stierle: *Le cadre vide. Montaigne peintre*. In: *Le Genre humain* 47/1 (2008), S. 45–56, hier S. 46.

56 Zur Affinität der Satura bzw. der Menippea zum Witz vgl. Werner von Koppenfels: *Der andere Blick* (Anm. 7), sowie Klaus Hempfer: *Tendenz und Ästhetik* (Anm. 22), S. 113–146.

57 Eric Achermann: *Verbrieft Freiheiten. Zu Epistolarität und Essayistik bei Hamann*. In: Manfred Beetz, Johannes von Lüpke (Hg.): *Hamanns Briefwechsel. Dialogische Vernunft – Grundfragen der Aufklärung im Briefgespräch mit Johann Georg Hamann. Acta des Zehnten Internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2010*. Göttingen 2016, S. 57–103, hier S. 90.

Phantomschmerz und so weiter) treiben. Über diese skeptisch grundierten imaginationstheoretischen Überlegungen hinaus sind die *Essais* mit ihrem ingeniosen Kombinations- und Verknüpfungsverfahren aber zugleich ein Akt der Behauptung entfesselter dichterischer Kreativität.

Gerade in ihrer Ambivalenz weist Montaignes Auseinandersetzung mit der ›imagination‹ auf die psychologische und ästhetische Diskussion über die Einbildungskraft in der Zeit der Aufklärung voraus. Auch hier steht die Anerkennung des kreativen Potenzials einer regen Einbildungskraft neben einer kritischen Sicht auf ihre Täuschungsanfälligkeit und einem Misstrauen gegenüber ihrer Macht, »die Vernunft gefangen zu nehmen und eine allgemeine Verkehrtheit der Urteile zu erzeugen«. ⁵⁸ Ticks, Aberglauben und ›Schwärmerei‹ werden als Resultate einer von vernünftiger Kontrolle entbundenen Einbildungskraft verstanden. Zugleich aber werden im Zuge der Wolff'schen Vermögenspsychologie und unter dem Einfluss der sensualistischen Ästhetik die Einbildungskraft und der kombinatorische Witz im Prozess der künstlerischen Produktion entscheidend aufgewertet. Die neue Zentralstellung der Einbildungskraft in der ästhetischen Theorie führt jedoch keineswegs zu deren Ablösung von Verstand und Vernunft. Das gilt auch für die Poetik des Wunderbaren, wie sie die Schweizer Dichtungstheoretiker Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger profilieren. Im 40. bis 43. der *Neuen Critischen Briefe* (1749) handelt Bodmer mit Bezug auf das lateinische Epos *Puer Jesu* des Tommaso Ceva (1648-1736) vom poetischen ›ingenium‹, das in Gestalt des »Berggeistes Capriccio« auf den Plan tritt. ⁵⁹ In Cevas Epos wird Capriccio als faun- oder satyrgeleiches Wesen vorgestellt, das als Genius der Maler und Dichter Einfluss auf die Entstehung neuer Werke nehme. ⁶⁰ Bei

- 58 Hans-Peter Nowitzki: Christoph Martin Wieland und die Einbildungskraft. In: Rudolf Meer, Giuseppe Motta, Gideon Stiening (Hg.): Konzepte der Einbildungskraft in der Philosophie, den Wissenschaften und den Künsten des 18. Jahrhunderts. Festschrift zum 65. Geburtstag von Udo Thiel. Berlin, Boston 2019, S. 163-277, hier S. 170.
- 59 Johann Jakob Bodmer: Neue critische Briefe, über ganz verschiedene Sachen von verschiedenen Verfassern. Mit einigen Gesprächen im Elysium und am Acheron vermehrt. Neue Aufl. Zürich, 1763, 40. bis 43. Brief, S. 313-336.
- 60 Bodmer zitiert am Ende des 43. Briefs die entsprechenden Verse aus dem *Puer Jesu* des Tommaso Ceva: »Laetitia in terras stellato ex æthere venit | Cui comes ille ciens animos & pectora versans | Spiritus, a capreis montanis nomen adeptus, | Ignotum Latio nomen; pictoribus ille | Interdum assistens operi; nec segnius instans | Vatibus ante alios, Musis gratissimus hospes.« Ebd., S. 336. In der deutschen Übersetzung Johann Michael Beitelrocks von 1844 lauten die Verse: »Der Geist, der die Seelen erreget, | Herzen bewegt, Capriccio heißt er – doch Latium kennt ihn nicht | Diese Benennung – er fördert bisweilen Malern die Arbeit, | Mehr noch als andern steht er den Dichtern mit Eifer zur Seite, |

Bodmer personifiziert Capriccio die entfesselte Einbildungskraft, die den Dichter von den ausgetretenen Pfaden abweichen und Innovatives hervorbringen lasse. Jedoch, so Bodmer, müsse dieser »poetische Taumel« von der Vernunft eingehegt werden, die sich »um das Nützliche, das Wahrscheinliche und das Anständige« und die übergreifende Einheit des Werks bekümmere, andernfalls werde ein Werk »verworren und wild«. ⁶¹ Wenngleich Dichtung Bodmer und Breitinger zufolge nicht wahrheitsgemäß sein muss und ihre Gegenstände aus den Bereichen des Mythologischen und Fantastischen beziehen darf, ist sie dem Gebot der Wahrscheinlichkeit, das heißt einer nachvollziehbaren, stimmigen inneren Ordnung verpflichtet. ⁶² Fehle diese, so Bodmer, verliere man sich in dem »ungeheuren Abgrunde des Abenteuerlichen [...], welches an das öde Reich des Unmöglichen gränzet, wo immerwährender Krieg und Widerspruch herrschet«. ⁶³ Ohne vernünftige Kontrolle gebäre »eine wilde sich selbst überlassene Phantasie« ⁶⁴ unglaubliche Produkte oder, nach Georg Friedrich Meier, »Chimerae«. ⁶⁵

Eng mit der Einbildungskraft wird jenes kombinatorische Vermögen zusammengedacht, das die Ästhetik und Poetik des 18. Jahrhunderts mit dem Begriff des Witzes (engl. ›wit‹, frz. ›esprit‹) belegt. Christian Wolff, dessen Witz-Definition für die deutschsprachige Diskussion maßgeblich ist, versteht den Witz als die Leichtigkeit, Ähnlichkeiten zwischen scheinbar weit voneinander entfernten Dingen wahrzunehmen und neuartige Verbindungen herzustellen. ⁶⁶ Auch der Witz, der die von der Fantasie geliefer-

Spornet zum Werke sie an, der Musen willkommener Gastfreund.« Jesus als Knabe. Ein lateinisches Heldengedicht des P. Thomas Ceva, im Versmasse der Urschrift übers. v. Joh. Mich. Beitelrock. Augsburg 1844, S. 34.

61 Johann Jakob Bodmer: Neue kritische Briefe (Anm. 59), S. 329-332. Umgekehrt sagt Bodmer: Da wo die Vernunft absolut gesetzt werde, drohe »unscheinbare[-] und trunkene[-] Einförmigkeit«. Ebd., S. 330.

62 Die Differenz zwischen dem ›Wahrscheinlichen‹ und dem ›Wahren‹ liegt also nicht in einer ›vernünftigen‹ vs. ›unvernünftigen‹ Verknüpfungslogik begründet, sondern darin, dass das ›Wahrscheinliche‹, anders als das ›Wahre‹, »kein genugsame Zeugniß der Würcklichkeit« hat. Johann Jakob Breitinger: Critische Dichtkunst [...]. Mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jakob Bodmer. Zürich 1740, S. 136.

63 Johann Jakob Bodmer: Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählden der Dichter. Mit einer Vorrede von Johann Jacob Breitinger. Zürich 1741, S. 15.

64 Ebd.

65 Georg Friedrich Meier: Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften. Erster Theil. Halle 1748, S. 204.

66 »Und die Leichtigkeit, die Aehnlichkeiten wahrzunehmen, | ist eigentlich dasjenige | was wir Witz heißen.« Christian Wolff: Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen [...]. Halle 1720, § 366, S. 198.

ten Bilder auf originelle Weise miteinander verknüpft, bedarf der Leitung durch ein scharfsinniges Unterscheidungs- und ein sicheres Urteilsvermögen (lat. ›iudicium‹, engl. ›judgement‹, frz. ›jugement‹) »to avoid«, wie John Locke festhält, »[ideas] being misled by similitude and by affinity to take one thing for another«. ⁶⁷ Gegen die unregelmäßige »assemblage of ideas« ⁶⁸ wirkt der ›Scharfsinn‹ als Vermögen, die Verschiedenheit der Dinge zu erfassen und das Überzogene vom poetisch Adäquaten zu differenzieren. Gottsched, der dem Witz eine zentrale Stellung in der Dichtung einräumt, konzipiert selbigen als eine im Bereich der ›inventio‹ wie auch im Bereich der ›elocutio‹ wirksame »rationale Methode der Textherstellung«, ⁶⁹ die durch »geordnete Verknüpfung des Ungleichtartigen« ⁷⁰ witzige Strukturen und Sprachbilder schafft. Der Witz als intellektuelles Vermögen unterscheidet sich von der zufälligen Ideenassoziation, indem er »gezielt« vorgeht und jene Ähnlichkeiten, die sich dem Geist spontan präsentieren, planvoll ausforscht, prüft und kombiniert. ⁷¹ Gerechtfertigt sind diese witzigen Verbindungen nach Gottsched aber nicht per se, sondern nur unter der Bedingung, dass sie eine moralische Lehre vermitteln, die durch den Witz hindurch »aufscheine[n]« soll. ⁷² Die rationalistische Witztheorie der

Bei Wolff sind die Vermögen des Witzes und der Einbildungskraft einander nebengeordnet und im Bereich der sog. ›unteren Erkenntnisvermögen‹, das heißt der Sinne, angesiedelt.

- 67 John Locke: An Essay Concerning Human Understanding [1689] with the Second Treatise of Government. With an introduction by Mark G. Spencer. London 2014. Kap. 11, § 2, S. 76. Das Bestreben, das irrationale Moment des Witzes in Schach zu halten, zeigt sich bei den Vertretern einer rationalen Philosophie und Poetik wie Wolff, Gottsched oder Pope darin, dass sie den Scharfsinn gar als integralen Bestandteil des Witzes definieren, das heißt dem irrationalen Witz keinen Raum zugestehen, während der Empiriker Locke die Instanzen des Witzes und des Scharfsinns analytisch voneinander trennt, wenngleich auch er das Zusammenwirken von ›wit‹ und ›judgement‹ fordert, um unerwünschten Folgen vorzubeugen. Vgl. dazu ausführlich Paul Böckmann: Formgeschichte in der deutschen Dichtung. Erster Band: Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache. Der Wandel der literarischen Formensprache vom Mittelalter bis zur Neuzeit. ²Hamburg 1965, S. 501-518 sowie Otto F. Best: Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip. Darmstadt 1989, S. 24-33.
- 68 John Locke: An Essay Concerning Human Understanding (Anm. 67), S. 76.
- 69 Otto F. Best: Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip (Anm. 67), S. 29.
- 70 Ebd., S. 28.
- 71 Zum gezielten Vorgehen des Witzes vgl. Hans-Peter Nowitzki: Christoph Martin Wieland und die Einbildungskraft (Anm. 58), S. 174.
- 72 Paul Böckmann: Formgeschichte (Anm. 67), S. 517. Gottsched bestimmt in diesem Sinne die von ihm bevorzugte Gattung der Fabel als eine »Erzählung

deutschen Aufklärung ist damit auch der Versuch einer Ausgrenzung. Was das »Formprinzip des Witzes«, das Böckmann in der deutschen Aufklärungspoetik und -dichtung ausmacht, nämlich von sich abspaltet, ist der scheinbar ungebändigte, exzessive Witz, die Witz-Fülle, das ausschweifende Witzdenken, das auch in der Dichtung der Aufklärungszeit – etwa bei Wieland – seine Nischen findet, aber erst in Jean Pauls Witz-Kapitel aus der *Vorschule der Ästhetik* (1804) reflexiv eingeholt wird.⁷³

V. Capriccios (Un)Wesen

In der Dichtungstheorie von Bodmer und Breitinger, die die Einbildungskraft, das Wunderbare und die affektive Wirkung der Dichtung in den Mittelpunkt stellen, hat der Witz »keinen systematischen Ort«, dafür einen üblen Leumund. In Bodmers Kritik *Lessingsche unäsoopische Fabeln* (1760) taucht erneut der ›Geist Capriccio‹ auf. War er in Bodmers *Critischen Briefen*, sofern er von der Vernunft an die Leine genommen wird, noch ein positives Konzept, das nach Bodmer in der deutschsprachigen Dichtung eine neue Art von »phantasirende[n] Stüke[n]«⁷⁴ hervorgebracht habe, die sich klassizistischer Regelmäßigkeit und einem zu eng ausgelegten Gebot der Wahrscheinlichkeit nicht mehr fügen wollten, wird Capriccio nun zum ›spiritus non grata‹. Er personifiziert jetzt nicht mehr die lebhafteste Fantasie, sondern einen ausschweifenden und dreisten Kombinationswitz. Anstelle von Originellem bringt er nun lediglich einen Abklatsch von schon Dagewesenem, genauer: Plagiate, hervor. In *Die neue Fabel-Theorie*, einer Persiflage auf Lessings Fabel *Die Erscheinung*, dient sich Capriccio dem Dichter als Gehilfe an. Heutzutage, so findet Capriccio, könne sich einfach »mit Wiz aushelfen«, wem es »an Natur« zum Dichten fehle.⁷⁵ Anstatt auf gute Einfälle zu warten, solle der Dichter einfach vorhandenes literarisches

einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit, darunter eine nützliche moralische Wahrheit verborgen liegt. Philosophisch könnte man sagen, sie sey eine Geschichte aus einer andern Welt.« Johann Christoph Gottsched: Versuch einer critischen Dichtkunst. Erster allgemeiner Theil [1742]. Hg. v. Joachim Birke, Brigitte Birke. Berlin, New York 1973, Kap. 4, § 9, S. 204.

73 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik*, nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit [1804]. Hg. v. Wolfhart Henckmann. Hamburg 1990, IX. Programm: Über den Witz, S. 169-207.

74 Johann Jakob Bodmer: *Neue critische Briefe* (Anm. 59), 43. Brief, S. 335.

75 Johann Jakob Bodmer: *Die neue Fabeltheorie*. In: Ders.: *Lessingsche unäsoopische Fabeln* [...] [1760]. ²Zürich 1767, S. 3-7, hier S. 6.

Material zusammensetzen oder »eine neue Moral in eine alte Fabel [zu] legen« – so »werden wir an Fabel-Wildbrät niemals Mangel haben«.76

Bodmers *Capriccio* situiert den Witz in der Nähe des für Wieland zentralen Konzeptes der ›Laune‹.77 In seinen komischen Ritterepyllien *Idris* (1768) und *Der neue Amadis* (1771) sowie im Abderiten-Schlüssel nimmt Wieland indirekt auf Bodmer Bezug, wenn er *Capriccio* auftreten lässt, um seine Auffassung der dichterischen Laune zu konturieren. *Capriccio* tritt in Wielands Texten als ein Geist in Erscheinung, der den Dichter ohne dessen Willen in Besitz nimmt, seiner »Phantasie den Zügel schießen« lässt und ihn dazu bringt, »die Sachen soweit zu treiben, als sie gehen könnten«.78 Wielands Laune ist die Entfesselung des Witzes im Zeichen der Arg- und Absichtslosigkeit. Seine ›launige Manier‹ erweist sich als groteske Übersteigerung der Bodmer'schen Kritikpunkte – des plagiatorischen Schreibens, der nachlässigen Komposition und der überschießenden Fantasie – und als Konter gegen den ehemaligen Mentor.79

Ihre Wurzeln hat die Wieland'sche Laune in der Tradition der Satire. Für die poetischen Verfahren eines monströsen Schreibens im Zeichen einer entfesselten Fantasie, eines ungebärdigen Witzes, eines digressiven Herumirrens und einer exzessiven Transtextualität spielt neben Horaz und Sterne der Menipper Lukian eine zentrale Rolle für Wieland. Die Auseinandersetzung mit Lukians *Ἀληθῆ διηγήματα* (*Verae Historiae*, *Wahre Geschichten*), die Wieland später übersetzen wird, mündet bereits 1759 in einen Plan zu einer Dichtung mit dem Titel »Lucian des Jüngeren wahrhafte Geschichte«. Über dieses Projekt schreibt Wieland an Johann Georg Zimmermann, er unterhalte sich gerade damit, die absonderlichsten Dummheiten zu Papier zu bringen, die ihm sein beschränkter Geist je eingeben könne (»Je m'amuse à mettre sur le pa-

76 Ebd., S. 4.

77 Zum begrifflichen und sachlichen Zusammenhang von Laune und *Capriccio* vgl. Kurt Wölfel: [Art.] *Capriccio/Laune*. In: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Studienausgabe. 7 Bde. Stuttgart 2010. Bd. 7, S. 66-88, hier S. 79.

78 Christoph Martin Wieland: *Der Schlüssel zur Abderitengeschichte* (Anm. 31), hier S. 483. Vgl. auch *Capriccios* Auftreten in der Vorrede »An Herrn P.R. in E.«. In: *Idris*. Ein Heroisch-Komisches Gedicht. Fünf Gesänge [1768]. In: WOA 8.1, bearb. v. Klaus Manger. Berlin 2008, S. 529-534, hier S. 532.

79 Kirstin Eichhorn stellt eine Verbindung zwischen Wielands *Idris* und Bodmers *Fabelparodie* her, die sich »als treffende Paraphrase« des Schreibprinzips im *Idris* lesen lasse. Dies.: Von Bodmer zu Hamilton. Die ›abenteuerliche Composition‹ in Wielands *Idris* (1768). In: Miriam Seidler (Hg.): *Die Grazie tanzt*. Schreibweisen Christoph Martin Wielands. Frankfurt a.M. 2013, S. 47-57, hier S. 52 f.

pier les sottises les plus extravagantes que mon peu d'Esprit est capable de me fournir«).⁸⁰ Wenngleich Wieland seinen »Lukian-Plan« nicht in die Tat umgesetzt hat, geht dieser in seinen Roman-Erstling *Don Sylvio*, in die *Comischen Erzählungen* (1765), in die Ritterepyllien *Idris* und des *Neuen Amadis* und Wielands »Roman« über den Kyniker Diogenes ein.⁸¹

VI. Don Sylvio auf Abwegen

Wielands erster Roman ist »ein kleines Ungeheuer«, ein Textmonster.⁸² Nach dem Dafürhalten eines »gewissen *Papefiguier*«, der zu den Bekannten des fiktiven Herausgebers der Historie über den geistig ver(w)irrten Adligen Don Sylvio von Rosalva zählt, wäre es besser noch »in der Geburt« »erstickt« worden.⁸³ Ungeheuerlich ist aber nicht nur das Buch an sich, ungeheuerlich sind auch die Fantasien seines Protagonisten Don Sylvio, eines begeisterten Lesers französischer Feenmärchen. Seine Einbildung »faßte [...] die schimärischen Wesen, die ihr die Poeten und Romanen-Dichter vorstellten, eben so auf, wie seine Sinnen die Eindrücke der natürlichen Dinge aufgefasst hatten«. ⁸⁴ Die exzessive Märchenlektüre und die Macht seiner jugendlich-überschießenden Fantasie, die umso fataler wirkt, da sie sich mit fehlender Lebenserfahrung, »ländliche[r] Einsamkeit und Einfalt«⁸⁵ verbindet, bringen Don Sylvios Geist auf ganz »abentheurliche Sprünge«. ⁸⁶ Don Sylvio ist falschen Analogien aufgefressen und nicht in der Lage, zwischen Fiktion und Realität zu differenzieren.

80 Vgl. mehrere Briefe Wielands an Zimmermann vom 20. und 27. sowie von Ende März, vom 6. und 16. April 1759. Vgl. Hermann Müller-Solger: *Der Dichtertraum. Studien zur Entwicklung der dichterischen Phantasie im Werk Christoph Martin Wielands*. Göttingen 1970, S. 106.

81 Ebd., S. 106f., Zitat S. 106. Zu den umfangreichen Lukian-Bezügen in den *Comischen Erzählungen* vgl. den Kommentar zu »Entstehung und Quellen« der Erzählungen in: WOA 7.2. (Apparat). Bearb. v. Peter-Henning Haischer, Clara Innocenti, Hans-Peter Nowitzki und Frank Zöllner. Berlin, Boston 2020, S. 643-675, hier S. 671-674.

82 Christoph Martin Wieland: *Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte worinn alles Wunderbare natürlich zugeht. Zwey Theile* [1764]. In: WOA 7.1. (Text). Bearb. v. Nikolas Immer. Berlin, New York 2009, S. 3-338, hier S. 5.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 14.

85 Ebd., S. 13.

86 Ebd., S. 15.

Eines Tages begibt sich Don Sylvio auf vermeintliches Geheiß von Feen zusammen mit seinem Diener Pedrillo auf die Queste, eine in einen blauen Schmetterling verzauberte Prinzessin zu suchen und wieder zu entzaubern. Dieses Unternehmen führt beide durch eine Serie ›höchstklägliche[r] Abentheuer«⁸⁷ und schließlich auf den Adelssitz der Provinz Lirias, wo Don Sylvio der gesuchten ›Prinzessin‹ in Gestalt der Hausherrin und ganz und gar leibhaftigen Donna Felicia begegnet. Dass Don Sylvio Donna Felicia heiraten wird, steht außer Frage, allerdings muss er zuvor von seinem Feenglauben geheilt werden. Als ›Arznei‹ wird ihm ein Märchen aus der Feder des Hausfreundes Don Gabriel verabreicht, das in der ausschweifenden Manier des ›Geistes Capriccio‹ eine Fülle von Märchen und satirischen Texten – Anspielungen finden sich auf Senecas *Apocolocyntosis* (*Die Verkürbissung des Kaisers Claudius*), Lukians *Verae historiae*, Cervantes' *Don Quijote*, den *Scriblerus Club* sowie die ›contes licencieux‹ Anthony Hamiltons (*Le Bêlier, Les quatres Facardins*) und Prosper Jolyot Crébillons (*Ah Quel Conte!, Le Sopha, L'Écumoire*) – zu einer Komposition alludiert, die nach Angaben ihres Erfinders »den höchsten Grad des Abentheuerlichen und Ungereimten«⁸⁸ haben soll. Ziel sei es, eine »Probe zu machen, wieweit das Vorurtheil und die Einbildung bey unserm Helden gehe«⁸⁹ und ob sich durch die Konfrontation mit einer derart wahnwitzigen Geschichte nicht Einsicht in die fiktive Natur der Feenmärchen herbeiführen lasse. Konsens vieler Lektüren des *Don Sylvio* ist es, die Funktion der *Geschichte des Prinzen Biribinker*, der in einem Bienenstock aufgezogen wird, Konfekt schießt, vor seinem 18. Lebensjahr keinem Milchmädchen begegnen darf, sich dann ausgerechnet in ein Milchmädchen verliebt, sie mit seinem grotesken Namen immer wieder in die Flucht treibt und sich, bevor er ihrer schließlich im Bauche eines Walfisches habhaft werden kann, den Verführungskünsten ›leichter‹ Ondinen und Salamandrinnen erliegt, ganz in jener, von Don Gabriel nahegelegten Weise zu deuten: als sokratische Probe beziehungsweise Shaftesbury'scher ›test of the ridicule‹, der Don Sylvio in ein aufgeklärtes Lesen einüben soll.⁹⁰ Die Vertreter:innen dieser

87 Ebd., S. 162.

88 Ebd., S. 239.

89 Ebd.

90 Vgl. zu dieser Lesart unter anderem: Nikolas Immer: Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. In: Jutta Heinz (Hg.): Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2008, S. 251-259, hier S. 255; Jörg Schönert: Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik. Stuttgart 1969, S. 134. Schönert will, wenig plausibel, im Biribinker-Märchen zugleich eine Schwärmer-Kur für den Leser sehen. Sven-Aage Jørgensen äußert sich im Nachwort zur Reclam-Ausgabe des *Don Sylvio* vorsichtiger. Vgl. ders.: Nach-

Lesart haben dabei geflissentlich ignoriert, dass diese Kur an Don Sylvios hartnäckigem Wunderglauben scheitert beziehungsweise sich das Märchen als ein weit weniger effektives Remedium erweist, als die sinnlichen Reize der Donna Felicia.⁹¹ Konträr dazu ist das Märchen als Suspension des ›docere‹ und als Plädoyer für die Autonomie und Eigengesetzlichkeit der literarischen Fiktion und des Witzes gelesen worden.⁹² Ich möchte den Vorbenannten im Folgenden eine Lesart zur Seite stellen, die von dem erwähnten Lukian'schen Einfluss und von Lukians *Wahren Geschichten*, die unter anderem Pate für die Walfischeckpisode im Biribinker-Märchen stehen, als zentralem Intertext des *Biribinker* ausgeht.

Mit einer Unzahl an »unnatürliche[n] [...] Hirngeschöpfe[n]«⁹³ führt Lukian in seinen *Wahren Geschichten* das Genre der Reise- und Abenteuererzählung ad absurdum. In einer Anmerkung zu seiner 1789 publizierten Übersetzung des Lukian macht Wieland auf einige Geheimnisse des Lukian'schen Erzählens aufmerksam: Er weist auf den Kontrast zwischen der Absurdität des Erzählten und einem völlig ungerührten Erzähler hin:

wort. In: Christoph Martin Wieland: Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. Erste Fassung. Hg. v. Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 2001, S. 509-531, hier S. 524.

- 91 Zu den Verdiensten der Donna Felicia in Bezug auf Don Sylvios ›Heilung‹ vgl. Jutta Heinz: Von der Schwärmerkur zur Gesprächstherapie – Symptomatik und Darstellung des Schwärmers in Wielands Don Sylvio und Peregrinus Proteus. In: Wieland-Studien 2 (1994), S. 33-53, hier S. 42; Andreas Beck: Ästhetische Erziehung zur Promiskuität. Die Geschichte des Prinzen Biribinker im Textgefüge des Don Sylvio von Rosalva. In: Miriam Seidler (Hg.): Die Grazie tanzt (Anm. 79), S. 115-130, hier S. 116.
- 92 Vgl. Andreas Seidler: Der Reiz der Lektüre. Wielands ›Don Sylvio‹ und die Autonomisierung der Literatur. Heidelberg 2008, v.a. S. 124-130, S. 204-218. Don Gabriel, fiktionsintern der Erfinder des Märchens vom Prinzen Biribinker, behauptet: »Glauben sie mir, Don *Sylvio*, die Urheber der Feen-Mährchen und der meisten Wunder-Geschichten haben so wenig im Sinn, klugen Leuten etwas weiß zu machen, als ich es haben könnte; ihre Absicht ist die Einbildungskraft zu belustigen.« Christoph Martin Wieland: Don Sylvio (Anm. 82), S. 307. Mit dieser Aussage aber nivelliert Don Gabriel sein ursprüngliches Ziel und das dazu angedachte Mittel der Spottprobe. Darum aber kann man umgekehrt auch sein plötzliches Eintreten für ein reines ›delectare‹ nicht ernst nehmen. Es scheint, dass der Text durch widersprüchliche Aussagen eine eindeutige Parteinahme für Nutzen oder Vergnügen bewusst unterläuft und allzu schlichten Lektüren in Bezug auf Status und textinterne Funktion des Märchens einen Riegel vorschiebt.
- 93 Lukian: Wahre Geschichten. In: Lucians von Samosata Sämtliche Werke. Aus dem Griechischen übersetzt und mit Anmerkungen und Erläuterungen versehen von C.M. Wieland. Vierter Theil. Leipzig 1789, S. 145-228, hier S. 228.

»Je unnatürlicher die Hirngeschöpfe und Traumbegebenheiten sind, die er erzählt, desto leichter geht er darüber hin [...].« Wieland stellt zugleich die Überbietungslogik heraus, der Lukians ›Reisebericht‹ folgt: »Er [Lukian] hält uns nie so lange bey Einer Scene seiner Zauberlaterne [›laterna magica‹] auf, daß sie uns lange Weile machen könnte, und läßt auf eine erstaunliche oder widersinnige Begebenheit so schnell eine noch erstaunlichere, noch tollere folgen [...].« Nicht zuletzt verweist Wieland neben den »Satyrischen Zügen« des Textes auf dessen Saturatypische ›Buntheit‹ und Fülle, »die große Mannichfaltigkeit der Fiktionen« sowie die »häufigen Anspielungen« auf die Texte anderer Dichter. All dies erzähle Lukian obendrein mit einer »fröhlichen Laune und Leichtigkeit des Geistes, die das alles ohne die geringste Anstrengung hervorgebracht zu haben scheint.«⁹⁴ Offensichtlich liefert Lukian das Rezept für das monströse Erzählen im *Märchen vom Prinzen Biribinker*. Für seine durch und durch unmögliche Erzählung beansprucht der Verfasser der *Verae historiae* allerdings: Wahrheit. Und zwar sei seine Geschichte gerade deshalb wahr, weil er frank und frei zugebe, dass gar nichts an ihr wahr sei. »[I]ch werde nämlich in dem einen Punkt die Wahrheit sprechen, wenn ich sage, daß ich lüge.«⁹⁵ Das Paradoxon der wahren Lügengeschichte aber ist eine listige Finte. Denn der Satiriker spricht nicht in dem Sinne wahr, dass er die wunderlichen Ausgeburten seines Kopfes für unwahr deklariert. Das Verfahren der Satire besteht vielmehr darin, unter dem Deckmantel närrischer Erzählungen unangenehme Wahrheiten auszusprechen. Und diese Wahrheit der Satire ist zugleich nicht eine Moral im Gottsched'schen Sinne, sondern die Wahrheit über die Menschen, wie sie – leider – nun eben sind.

Die Spur, die Don Gabriel zu Lukian legt, wirft ein Licht auf die Funktion seiner eigenen Erzählung im Kontext der Romanfiktion. Wie Lukian rahmt Don Gabriel seine »wahrhaftige Geschichte des Prinzen Biribinkers« als »widersinnische und ungereimte Wunder-Geschichte«.⁹⁶ Im Framing der Binnenerzählung wiederholt sich eine Geste des fiktiven Herausgebers der Don Sylvio-Geschichte. Denn auch dieser Herausgeber sät Zweifel an der historischen »Wahrheit« der Erzählung. Über ihre Rahmungen als Fiktionen hinaus entsprechen sich die Geschichte von Don Sylvio und die vom Prinzen Biribinker aber auch in ihrer transtextuellen Verfasstheit und ihrer episodischen Struktur. Und, nicht zuletzt, sind wichtige »Scharnierstellen«⁹⁷

94 Ebd.

95 Lukian: Wahre Geschichten. In: Die Hauptwerke des Lukian. Griechisch – Deutsch. Hg. u. übers. v. Karl Mras. ²München 1980, S. 318-419, hier S. 331.

96 Ebd., S. 307.

97Vgl. Andreas Beck: Ästhetische Erziehung (Anm. 91), S. 124.

des *Biribinker* an der Lebensgeschichte des Don Sylvio orientiert. In Inhalt und Form erweist sich die Binnenerzählung als ›mise en abyme‹, oder vielmehr, als ›Zerrspiegel‹ der ›ungeheuerlichen‹, jedoch durch »psychologische[-] Betrachtungen«⁹⁸ des auktorialen Erzählers ironisch plausibilisierten Abenteuer des Don Sylvio. In ihrem Aberwitz enthüllt die Binnenerzählung allerdings Wahrheiten über den Menschen Don Sylvio, die im Rahmen der Diegese unausgesprochen bleiben: über seine Sinnlichkeit und seine »uneingestandenem erotischen Wunschträume«, die seinen ›märchenhaften‹ Selbstentwurf als platonischer Liebhaber konterkarieren.⁹⁹ Insofern ist es nicht unplausibel, den *Biribinker*, mit Andreas Beck, weniger als Kur eines Lektüreschadens denn als »Unmoraldidaxe«¹⁰⁰ und lebenspraktisch ausgerichtete »[ä]sthetische Erziehung zur Promiskuität«¹⁰¹ zu lesen, mit dem Ziel, den Idealisten Don Sylvio zur Einsicht zu bewegen, dass er sich, wie der notorische Fremdgänger *Biribinker*, zunächst die Hörner abstoßen müsse, bevor er seine Donna Felicia heiraten könne. Darüber hinaus hat Beck darauf aufmerksam gemacht, dass der fiktionsinterne Erzähler Don Gabriel mit seinem Märchen auch ein witziges Analogon zur zweiten Binnenerzählung des Romans, der *Geschichte der Hyacinthe* geschaffen hat.¹⁰² Nach dem Muster des empfindsamen Romans à la Samuel Richardson erzählt die Verlobte von Donna Felicias Bruder Don Eugenio ihre rührselige Lebensgeschichte als Waisenkind, das in die Prostitution gezwungen wird und sich als Schauspielerin verdingen muss, bevor sie von Don Eugenio aus ihren misslichen Verhältnissen gerettet wird. Beck liest das *Biribinker*-Märchen als »narrative ›Quittung‹«, mit der Don Gabriel seiner Erzählerkollegin bedeute, »dass er das Märchenhaft-Unrealistische ihrer Geschichte« und ihre Inszenierung als verfolgte Unschuld durchschaut habe. In der Tat lässt so manche Ungereimtheit Zweifel sowohl am Wahrheitsgehalt dieser Autobiographie als auch an der behaupteten Tugendhaftigkeit der Erzählerin aufkommen, nicht zuletzt der Umstand, dass eine Reihe von Figuren und Handlungselementen dem Pikaroroman *Gil Blas de Santillane* (1715-1735) von Alain-René Lesage ent-

98 Christoph Martin Wieland: *Don Sylvio* (Anm. 82), S. 13.

99 Sven-Aage Jørgensen: Nachwort (Anm. 90), S. 526. Zu den Parallelen zwischen Haupt- und Binnenerzählung ebd., S. 525 f. sowie: Andreas Beck: *Ästhetische Erziehung* (Anm. 91), S. 124.

100 Andreas Beck: *Ästhetische Erziehung* (Anm. 91), S. 128.

101 Ebd., S. 115.

102 Ebd., S. 124.

nommen sind.¹⁰³ Hyacinthe schwindelt offensichtlich, wenngleich aus der nachvollziehbaren Absicht heraus, der höfischen Gesellschaft zu Lirias eine sozial akzeptierte, tugendhafte Version ihrer selbst zu präsentieren, die sie als Gemahlin des Adligen Don Eugenio annehmbar macht.¹⁰⁴ Doch nicht nur sie, sondern der Großteil des Romanpersonals lügt wortwörtlich ›wie gedruckt‹. Die Romanfiguren sind nicht nur allesamt begeisterte und literaturgeschichtlich versierte Leserinnen und Leser, sondern auch geschickte Erzählerinnen und Erzähler, die sich etablierte narrative Muster gezielt zunutze machen – angefangen bei Don Sylvios Tante Donna Mencia, die ihr unerfülltes sexuelles Begehren hinter der Maske einer vestalischen Jungfer verbirgt.¹⁰⁵ Auch Don Sylvios Diener Pedrillo pflegt ein pragmatisches Verhältnis zur Wahrheit. Mal mimt er wider besseres Wissen einen Feenglauben, um Konflikten mit seinem Herrn aus dem Weg zu gehen, mal zaubert er eine dreiste Geschichte aus dem Hut, um eine Affäre mit Donna Felicias Kammerfrau zu vertuschen.¹⁰⁶ Schließlich geben sich die adligen Geschwister, Donna Felicia und Don Eugenio, als Nachfahren einer Romanfigur, des Schelmen und Parvenus Gil Blas, zu erkennen und werfen damit gleichfalls Zweifel auf, »ob sie das sind, was sie zu sein scheinen«.¹⁰⁷ Wer lügt denn nicht? Don Sylvio, der eine ehrliche Haut ist und in seiner Gutgläubigkeit nicht nur die Märchen, sondern auch die Lügengeschichten seines Umfelds für bare Münze nimmt. Und Don Gabriel, der zwar die abenteuerlichste Wundergeschichte auftischt, die nur je einem Gehirn entsprungen ist, der aber im Lukian'schen Sinne die Wahrheit sagt, indem er zugibt, dass gar nichts an ihr wahr sei, und in Form seiner ›narrischen‹ Erzählung indirekt zugleich dasjenige ausspricht, was die anderen Protagonistinnen und Protagonisten mit Hilfe vermeintlich konsistenter narrativer Selbstentwürfe zu kaschieren versuchen: ihr sexuelles Begehren und ihre nur allzu menschliche Unbeständigkeit in Liebesdingen. Könnte die fiktionsinterne didaktische Funktion des Biribinker-Märchens also darin zu sehen sein, den naiven Leser Don Sylvio zu einem fiktionsbewussten und kompetenten ›Leser‹ nicht nur von Feenmärchen, sondern

103 Sven-Aage Jørgensen: Nachwort (Anm. 90), S. 528f. sowie Andreas Beck: Ästhetische Erziehung (Anm. 91), S. 123.

104 Andreas Beck: Ästhetische Erziehung (Anm. 91), S. 124.

105 Sie »warf sich [...] zur Beschützerin aller dieser ehrwürdigen *Vestalen* auf, denen die Natur die Gabe der transcendentalen Keuschheit mitgeteilt hat, und deren blosser Anblick fähig wäre, den muthigsten Faunen zu entwafnen.« Christoph Martin Wieland: Don Sylvio (Anm. 82), S. 9f.

106 Ebd., S. 155-157.

107 Sven-Aage Jørgensen: Nachwort (Anm. 90), S. 528.

auch seiner Mitmenschen zu bilden? Zu einem Moralisten im Montaigne'schen Sinne, als der sich auch Don Gabriel erweist, der auf eine hinter-sinnige Weise sichtbar macht, was wir, der sozialen Konventionen wegen, in unserer Außendarstellung so gerne verbergen? Möglich, wenngleich der Text keine Anhaltspunkte dafür liefert, dass diese Lektion bei seinem Protagonisten wirklich fruchtete. Sind die Hinweise, die der Text mit Blick auf eine spezifische fiktionsinterne Funktion des Märchens gibt, vielleicht nur ein Manöver, um von der satirischen Spitze abzulenken, die Wielands ›Roman-ungeheuer‹ setzt? Einer Spitze gegen empfindsame Erzählkonventionen und ihre ›falsche‹ Moral und gegen die ›Falschheit‹ einer Gesellschaft, die nach solchen Narrativen verlangt. In seiner monströsen Gestalt enthüllt das Märchen die Wahrheit über die Monstrosität des Menschen beziehungsweise über eine Gesellschaft, die alles, was von ihren Normen und Konventionen abweicht, als monströs diffamiert. Was im Leben ebenso wie in der Literatur für monströs gilt, das ist, so zeigen die Geschichten Don Sylvios und Biribinkers, eine Frage der eigenen Maßstäbe und der individuellen Perspektive. Kurioserweise ist es am Ende Don Sylvio, der die Gesellschaft zu Lirias über diesen Umstand belehrt. »Wie?«, fragt Hyacinthe den Don Sylvio, der nicht einsehen möchte, »was in der ganzen Geschichte dieses Prinzen [Biribinker] ungereimtes, geschweige dann un-natürliches und unmögliches seyn sollte.«¹⁰⁸

[S]ie finden alle diese Wunderdinge, den Riesen, der sich die Zähne mit einem Zaunpfahl ausstochert, den Wallfisch, der auf fünfzig Meilen in die Runde Wolkenbrüche aus seinen Naßlöchern spritzt, die weichen Felsen, die singenden Fische, und die redende Kürbisse natürlich und möglich? Ohne Zweifel, schöne Hyacinthe, gab Don Sylvio zur Antwort; wenn wir anders nicht den unendlich kleinen Theil der Natur, den wir vor Augen haben, oder das, was wir alle Tage begegnen sehen, zum Maasstab dessen, was der Natur möglich ist, machen wollen. Es ist wahr, Caraculiamborix ist in Vergleichung mit einem gewöhnlichen Menschen, ein Ungeheuer, aber er wird selbst zum Pygmeen, wenn wir ihn mit den Einwohnern des Saturnus vergleichen, die nach dem Bericht eines grossen Astronomi mit Meilenstäben ausgemessen werden müssen.¹⁰⁹

Wie hieß es noch? »Infantes perhibent et stultos dicere verum.«

108 Christoph Martin Wieland: Don Sylvio (Anm. 82), S. 304.

109 Ebd., S. 302.

VII. Wieland als Literaturvermittler

Wielands ›Capriccio‹ ist nicht – im Bodmer’schen Sinne – ein Plagiator, sondern ein »eminent belesener Geist«,¹¹⁰ der Elemente aus fremden Texten witzig alludiert und aemulativ übertrifft. Damit stellt *Don Sylvio* jenseits der textinternen verhandelten identifikatorischen und kompensatorischen, auch jenseits der moralisch oder didaktisch nützlichen Lektüren noch eine andere Form des Lesens in Aussicht: eine (frei mit Roland Barthes gesprochen) »Lust am Text«,¹¹¹ die nicht in Einfühlung und Identifikation, sondern im Erinnern und Wiedererkennen des schon anderswo Gesagten und anderswo Geschriebenen sowie im Erschließen der an diesem Material vorgenommenen Transformationen und der Neukonfigurationen besteht. Der Roman und die in ihn eingelassenen ›Füllsel‹, die *Geschichte der Hyacinthe* und vor allem das Biribinker-Märchen, sind – in toto – Hypertexte, Collagen aus Zitaten, Motiven und Figuren der Literatur und Anspielungen auf schon Geschriebenes, eine Persiflage literarischer Gattungskonventionen und konventionalisierter Schreib- und Sprechweisen. Der satirisch-trans-textuelle Kombinations-Witz des Verfassers beziehungsweise der text-internen Erzählerinnen und Erzähler fordert uns zum Mitdenken, zum Mitkombinieren und zum Verfolgen der Fährten auf, die er zu anderen Texten legt, und schickt uns auf eine Entdeckungsreise in die Welt der komischen und satirischen Dichtung. Denn anders als im Falle jener Autoren, »die man ernsthaft nennt« (»qu’on appelle Sérieux«), besteht in Bezug auf die »Lukiane, Swifts, Rabelais’ und Sternes« (»les Luciens, les Swift, les Rabelais, les Sterne«) der Literatur aus Wielands Sicht ein Vermittlungsdefizit, dem sein Text entgegenwirkt, sofern wir uns auf eine ›vernetzte‹ Lektüre einlassen.¹¹² Es gilt als eine postmoderne Einsicht, dass jeder Autor, oder auch jeder Text, seine eigenen Vorläufer hervorbringt.¹¹³ Doch bereits Wielands ›launige‹ Texte profilieren diesen Gedanken und lehren uns, im Lichte des ›neuen‹ Textes ›ältere‹ Texte in ›neuen‹ Konstellationen zu

110 Kurt Wölfel: *Capriccio/Laune* (Anm. 77), S. 79.

111 Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Aus d. Französischen v. Traugott König. ¹⁴Frankfurt a.M. 2016.

112 Wieland an Sophie La Roche, 5. November 1767. In: *WBr* 3, S. 470-472, hier S. 471.

113 Diesen Gedanken exponiert etwa Jorge Luis Borges in seinem Prosastück *Kafka y sus precursores* (*Kafka und seine Vorläufer*). In: Ders.: *Die unendliche Bibliothek*. Erzählungen, Essays, Gedichte. Hg. u. mit einem Nachwort versehen von Alberto Manguel. Aus dem argentinischen Spanisch übers. v. Gisbert Haefs, Chris Hirte, Karl August Horst und Curt Meyer-Clason. Frankfurt a.M. 2013, S. 219-222.

lesen und Zeiten, Sprachen sowie nationale Literaturen übergreifende Filiationen, Affinitäten und Netzwerke aufzuspüren. Der analogisierende Witz als Schreibprinzip aktiviert unseren inneren Spürhund – und unseren eigenen Kombinations-Witz. Er stellt unsere Leseroutinen und Lektüregewohnheiten auf den Kopf. Anstelle der gewohnten linearen Lektüre ›erzwingt‹ der Witz, dass wir unseren Fokus weit stellen und uns eine Lektürepraxis antrainieren, die zwischen unterschiedlichen Texten hin- und herspringt. *Don Sylvio* und das *Biribinker*-Märchen im Besonderen sind nicht allein eine »Demonstration« des monströsen Witz-Denkens, das in der Imaginations- und Witz-Theorie der Aufklärung noch keinen rechten Ort hat. Sondern sie sind, mit den Worten Pedrillos, der an einer Stelle des Romans eine »Demonstration« Don Sylvios – ob aus Versehen oder mit einer kynischen Verdrehungs-Geste, sei dahingestellt – in eine »Remonstrations« verwandelt¹¹⁴ – eben auch: ein Protest. Der witzige Text ist eine Zurückweisung allzu ›einfacher‹ Lektüren. Er fordert eine ›lectio difficilior‹ ein¹¹⁵ und zwingt uns dazu, unseren Verstand zu gebrauchen, Spuren zu lesen, Texte zu vergleichen und vor allem, sie nicht für das zu nehmen, was sie auf den ersten Blick zu sein scheinen. Der Witz hält uns an, aufwendig und kombinatorisch, nicht müßig, identifikatorisch und kompensatorisch zu lesen. Damit ist er, so zeigt Wieland in seinen ›launigen‹ Erzählungen immer wieder, das beste Antidot gegen geistige Abstumpfung, Leichtgläubigkeit und Wahn. Wielands Witz- und Lektüretaining führt uns abschließend auf den *Neuen Amadis*.

VIII. Im Unterholz. Monströse Fußnotenprosa im *Neuen Amadis*

»Kennt kein Gesetz als jedes Augenblickes Laune, | Und diese läuft, wie gehext, mit ihrem Verstande davon.«¹¹⁶ Colifischon hat den Kopf »voll Launen« und »Thorheit[en]«. ¹¹⁷ Unbeständig, erratic ist sie – »stets

114 Christoph Martin Wieland: *Don Sylvio* (Anm. 82), S. 138. ›Remonstrations‹ (Gegenvorstellung oder Einwendung), von lat. ›remonstrare‹ (wieder zeigen). Wer ›remonstriert‹, weist etwas zurück, erhebt Einspruch, setzt sich zur Wehr.

115 Zu den Alternativen der ›lectio faciliior‹ vs. ›difficilior‹, einer ›leichteren‹ und der ›schwierigeren‹ Lesart, vgl. Lonni Bahmer: [Art.] Lectio. In: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 10. Berlin, Boston 2012, Sp. 565-574, hier Sp. 565.

116 Christoph Martin Wieland: *Der Neue Amadis*. Ein comisches Gedicht in Achtzehn Gesängen. Erster und zweiter Band [1771]. In: *WOA* 9.1, S. 409-656, hier S. 422.

117 Ebd., S. 421.

flattern ihre Blicke«. ¹¹⁸ Fräulein ›Firlefanzen‹ »quecksilberner Witz« schlägt schnell zu und macht vor niemandem halt. ¹¹⁹ Immer zu Schabernack aufgelegt, erscheint sie im Kontext der Konstellation aus irrenden Rittern und Töchtern des Schachs Bambo, die in Wielands komischem Versepyllion *Der Neue Amadis* den wilden Zauberwald durchstreifen, als Personifikation des textleitenden Prinzips der Laune selbst: des satirischen Schalks und des vermeintlich ›kopflosen‹ Gangs der Erzählung, in der sich der Verfasser erklärtermaßen die Freiheit herausnehmen will, »seinen Geist alle mögliche Bewegungen und Wendungen machen [zu] lassen«. ¹²⁰ Und doch ist der kapriziöse Witz, der in diesem Werk herrscht, von intelligenterer Art als Colifichons Laune. ›Spiritus rector‹ des *Neuen Amadis* ist der liber-täre Berggeist »Capriccio«, der den Dichter »trotz aller unserer Bestrebung, | [...] öfter als er soll in Seitenwege hinein[führt] | Aus denen der Leser mit uns sich wieder herauszufinden | Oft Mühe hat«. ¹²¹ Hier trifft das ›sternisierende‹ Erzählen auf das vielsträngige Handlungsschema des ›monströsen‹ *romanzo*. »Tristram-Shändische Nachlässigkeit« ¹²² verbindet sich mit dem, was Italo Calvino einmal die »Lässigkeit des Erzählens« des *Orlando Furioso*, »die umherirrende Bewegung der Dichtung Ariosts« genannt hat. ¹²³ Auf diese Weise entsteht ein Text, in dem das Prinzip des ›errare‹ – in formaler Entsprechung zu den gedanklichen und moralischen Irrwegen der Protagonistinnen und Protagonisten – alle Bereiche der Textgestaltung erfasst. Die Artistik des (nur vermeintlichen) Sich-Überlassens und der (planvollen) Unordnung reicht von der Überführung des jambischen Versmaßes in die durch Doppelsenkungen gelockerte, und mit ungleich langen Versen operierende Manier der »irrenden Töne[-]«, ¹²⁴ über hypotaktisch gebaute und durch Einschübe, Denk- beziehungsweise Sprechpausen zerstückelte Satzungeheuer, bis hin zur demonstrativen Aufgabe der anfangs noch regelmäßig zehnzeiligen Strophe zugunsten einer freien Struktur, die

118 Ebd.

119 Ebd., S. 422. Der sprechende Name Colifichon leitet sich von französisch *colifichet* – Firlefanzen – her. Und der »quecksilberne« meint einen ›quicklebendigen‹ Witz. Vgl. WOA 9.2 (Apparat). Bearb. v. Hans-Peter Nowitzki u. Martin Schmeisser. Berlin, Boston 2016, S. 1103.

120 Christoph Martin Wieland: *Der Neue Amadis* (Anm. 116), S. 415.

121 Ebd., S. 564.

122 Christoph Martin Wieland: *Briefe des Horaz* (Anm. 13), S. 225.

123 Italo Calvino: *Die Struktur des Orlando Furioso*. Rundfunktext, geschrieben 1974 anlässlich des 500. Jahrestages der Geburt von Ludovico Ariosto. In: Ders.: *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*. München, Wien 1984, S. 107-116, hier S. 110.

124 Christoph Martin Wieland: *Der Neue Amadis* (Anm. 116), S. 417.

keiner Regel, sondern nur mehr der Willkür des Dichters überantwortet zu sein scheint. Wir haben es mit einer auktorialen Erzählinstanz zu tun, die hier und da – wie einzelne ihrer Protagonistinnen und Protagonisten¹²⁵ – den Erzählfaden verliert, die ungezwungen mit ihren Leserinnen und Lesern plaudert, die ihre Erzählung mit fortschreitendem Verlauf immer weniger ernst nimmt und sie durch langatmige Exkurse zusehends aushöhlt. Wo sich der Erzähler zunächst noch mit fröhlichem Spott über die »irrenden Ritter und wandernden Schönen« hermacht, entschließt er sich, bald gelangweilt von den episodischen Fehlritten seiner »abgeschmackten«¹²⁶ Geschöpfe, die zunächst komplex entwickelte Handlung rasch wieder zu entwickeln und die verstreuten Anti-Heldinnen und -Helden dem Schloss eines Magiers zuzuführen. Durch einen Schwung seines Zauberstabs fügt der Dichter – respektive sein fiktionsinterner Vertreter, der Zauberer – das irrende Personal ohne viel Federlesens zu den nächstliegenden Paar-konstellationen zusammen. Mehr ist nicht drin. Denn die Protagonistinnen und Protagonisten dieser Narrensatire bleiben in ihren irrigen Meinungen über die Liebe verhaftet und lernen nichts dazu. Nur Amadis, auch er ein platonischer Schwärmer, der wie Biribinker ungeachtet hehrer Ideale von einem Liebesabenteuer zum nächsten taumelt und alle Töchter des Bambo letztlich – – kennenlernt, kommt am Ende des Textes zur Einsicht, dass wahre Schönheit auf inneren Werten beruht, und findet sein Glück in Gestalt der sechsten Tochter des Bambo, die der Zauberer zur Strafe für ihre Eitelkeit mit einer monströsen Visage zu ihrem schönen Körper gestraft hat.¹²⁷

»Kentaurosch« ist aber nicht nur die Gestalt ebenjener Olinde, sondern auch die des Textes selbst. Der nämlich wird zusehends zersetzt, ja, deformiert durch das menippeische Element der scheinbar unkontrolliert wuchernden Fußnote. Das vermeintliche Randelement erweist sich im

125 Paradigmatisch ist hier das von Dindonette *nicht* erzählte »Märchen vom Goldenen Hahn«. Vgl. ebd., S. 440-444. Zu Dindonettes Scheitern am »launigen« bzw. »sternisierenden« Erzählen vgl. Burkhard Moeninghoff: Intertextualität im scherzhaften Epos des 18. Jahrhunderts. Göttingen 1991, S. 68 f.

126 Die Vorrede kündigt ein Werk an, »worinn die Helden alle, mehr oder weniger, Narren, und die Heldinnen, bis auf eine oder zwei, die abgeschmacktesten Geschöpfe von der Welt sind«. Christoph Martin Wieland: Der Neue Amadis (Anm. 116), S. 414.

127 Die monströse Gestalt der Olinde (tatsächlich die verloren geglaubte sechste Tochter Schach Bambos, Flördepine) entspricht ihrem deformierten, unschönen Charakter. Da ihr hässliches Antlitz sie aber dazu bringt, sich moralisch zu bessern und das Herz des Amadis zu gewinnen, wird sie als nun auch innerlich schöne Person vom Zauberer wieder in ihre alte, schöne, »eine und ganze« Gestalt zurückverwandelt.

Neuen Amadis als integraler Teil nicht nur des (physischen) Textkörpers, sondern auch als Teil der literarischen Fiktion. Nicht nur verwandelt Wielands Sterne'sche »Noten-Prose«¹²⁸ das vermeintliche Versepos formal in ein Prosimetrum. Zugleich stellt sie die dem Text eigene transtextuelle Verfasstheit heraus.¹²⁹ Denn *Der neue Amadis* ist ein einziges ›Déjà-lu‹ und ›Déjà-écrit‹. Noch weit mehr als im *Don Sylvio* und dem Märchen vom *Prinzen Biribinker* weist sich das literarische Schreiben hier als Zitieren, als ›réécriture‹, als Transformation und Fortschreibung bestehender Texte und als chamäleonhafte Anverwandlung unterschiedlicher Schreib-, Sprech- und literarischer Vertextungsweisen aus.¹³⁰ Zugleich entfaltet der Text ›unter dem Strich‹ sukzessive ein Eigenleben, das die Hierarchie von Text und Paratext zu invertieren scheint.¹³¹ Hier, im »Noten-Souterrain«,¹³² tobt sich der faungleiche Berggeist am ungeniertesten aus. Die Fußnoten erweisen sich als launiger »Nebentext«,¹³³ der die lineare Lektüre gezielt stört, in dem eine verwirrende Vielstimmigkeit herrscht (neben dem ›Verfasser‹ beziehungsweise Erzähler kommen ein anonymer Herausgeber, aber auch »Die Leserinnen«¹³⁴ zu Wort) und dessen Funktion beständig variiert. Mal dienen die ›Noten‹ klassisch der Erläuterung von Textstellen, mal liefern sie einen Kommentar, mitunter sind sie Träger ironischer Pseudo-Gelehrsamkeit, dann wieder führen sie uns gezielt weg vom Text und in ein verwirrendes Geflecht der intertextuellen Bezüge hinein. Im elften Gesang tritt Capriccio just in jenem Moment auf den Plan, als der Erzähler um einen originellen Reim auf den »Busen« (der Colifichon) ringt.

128 Jean Paul: *Vorschule der Ästhetik* (Anm. 73), VII. Programm, S. 127.

129 Hierzu immer noch grundlegend: Wolfgang Preisendanz: *Die Muse Belesenheit: Transtextualität in Wielands ›Neuem Amadis‹*. In: *Modern Language Notes* 99/3 (1984), S. 539-553.

130 Zum Persiflage-Charakter des Textes vgl. Marie-Theres Federhofer: *Persiflage. Wielands Konzept einer ›antisentimentalischen‹ Literatur am Beispiel des Neuen Amadis*. In: Achim Aurnhammer, Dieter Martin, Robert Seidel (Hg.): *Gefühlskultur in der bürgerlichen Aufklärung*. Tübingen 2004, S. 189-210.

131 Zur Disproportion zwischen Text und Paratext und zur ironischen Fußnote als menippeischem Element vgl. Werner von Koppenfels: *Der andere Blick* (Anm. 7), S. 247-272.

132 Jean Paul: *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz mit fortgehenden Noten; nebst der Beichte bey einem Staatsmanne* [1809]. Mit einem Nachwort von Kurt Schreinert. Stuttgart 1975, S. 5.

133 Burkhard Moeninghoff: *Intertextualität im scherzhaften Epos* (Anm. 125), S. 71.

134 Christoph Martin Wieland: *Der Neue Amadis* (Anm. 116), S. 605.

Als ob — — da haben wirs! nun fehlt ein Reim auf Busen!
 Und wer aus Hübners Register mir einen allegiert,
Erit mihi magnus Apollo! denn jene von Musen, Medusen,
 Creusen, und Arethusen, und andern Griechischen Usen
 Sind gar zu abgenützt.¹³⁵

Capriccio bringt unseren Erzähler beinahe dahin, die mühevollte Suche nach Reimwörtern zugunsten schlichter Prosa fahren zu lassen, weil die deutlich weniger Arbeit mache. Damit gibt er sich listig als der unheilvolle Geist aus Bodmers Fabelparodie zu erkennen.

Soll durch ein Grundgesetz, bey Straf⁹ auf Zwirn zu tanzen,
 Der Reim, um dessentwillen ein Mann die Nägel sich frißt,
 Aus unsrer Republik verbannt seyn.¹³⁶

In Anmerkung Nr. 9, die Aufschluss über die Natur des besagten Geistes verspricht, finden sich allerdings nur die Verse über Capriccio aus Tommaso Cevas *Puer Jesu* wieder.¹³⁷ Auf sie folgt in der nämlichen Fußnote nicht etwa ein Verweis auf die Originalquelle, sondern auf den 40. bis 43. der *Neuen Critischen Briefe* Bodmers. Eine intertextuelle Konstellation eröffnet sich hier, die uns anhält, bei der Lektüre einige Umwege zu machen, wenn wir uns die poetologische und, ja, auch die literaturpolitische Dimension des Capriccio-Bezugs erschließen wollen.¹³⁸ Text und (vermeintlicher) ›Paratext‹ arbeiten gewissermaßen gegeneinander und stellen uns ironisch vor die Frage, mit welchem der beiden Bodmer'schen Capricci wir es im *Neuen Amadis* wohl zu tun haben: mit dem witzigen ›Krauskopf‹, der sich in der Fußnote tummelt,¹³⁹ oder dem frechen Plagiator, der im Haupttext sein Unwesen treibt?

Wir greifen eine weitere Anmerkung heraus, die zeigt, wie Wieland das Mittel der Fußnote nutzt, um Literaturpolitik im eigenen Sinne zu betreiben. In dieser Fußnote taucht eine Figur auf, die jenen unter den Leserinnen und

135 Ebd., S. 563. Anmerkung Nr. 6 ist eine ganz gesittete Fußnote (auch die gibt es im *Neuen Amadis*), die die Herkunft des fremdsprachigen Zitats ausweist: »Der soll mir Apollo selber seyn — Ein bekannter halber Vers des Virgils.« Ebd.

136 Ebd., S. 564.

137 Ebd., Fn. 9. Auf eine Übersetzung fremdsprachlicher Zitate ins Deutsche hat Wieland in der ersten Fassung des *Neuen Amadis* verzichtet.

138 Zu den Fußnoten als (wenngleich nicht alleinigen) »Träger[n] der Intertextualität« im *Neuen Amadis* vgl. Burkart Moeninghoff: Intertextualität im scherzhaften Epos (Anm. 125), S. 77.

139 Capriccio leitet sich ab von italienisch *capo riccio* – Krauskopf oder Lockenkopf.

Lesern, die mit der menippeischen Texttradition und mit Wielands neuesten Produktionen vertraut sind, eine alte Bekannte sein dürfte: Der Mann im Monde. Ob er denn über den Umstand zu urteilen habe, dass und weshalb sich Schattulöse, eine der Töchter des Bambo, mit einem alten Triton eingelassen habe, fragt sich, ja, fragt uns der Erzähler. Nein, denn:

Die Red' ist weder von meiner Tochter noch Base;
Und bin ich etwan zum Hüter von Bambo's Töchtern bestellt?
Ich dankte für das Amt! Sie gehn den Mann im Monde³⁾
Nicht weniger an.¹⁴⁰

Die eigenwillige Verbindung, die der Erzähler zum ›Mann im Monde‹ zieht, liefert den Vorwand für einen Sprung in die untere Textetage. Die Fußnote zum ›Mann im Monde‹ liefert allerdings keine Erläuterung dieses merkwürdigen Vergleichs, sondern verweist auf einen aktuellen Text Wielands, die 1770 frisch erschienenen *Dialogen des Diogenes von Sinope*. Im 35. Kapitel der *Dialogen* verkleidet sich der unter Wielands Feder vom grobianischen zum urbanen Kyniker mutierte Diogenes als Chaldäer. Er hängt sich einen »lange[n] weiße[n] Bart« vor und zieht sich einen »mit allen Thieren des Sternenhimmels bemalt[en]« Mantel über.¹⁴¹ In diesem albernen Aufzug hält Diogenes die leichtgläubigen und sensationslüsternen Athener mit einem launigen, pseudo-gelehrten Diskurs über den ›Mann im Monde‹ zum Besten, der einem ›Tristram‹ alle Ehre machte. Wielands Gelehrten satire greift das Motiv der Mondreise auf, das von Lukians *Ikaromenippos* über Ariosts *Orlando Furioso* bis Cyrano de Bergeracs *Voyage à la lune* (1657) in unterschiedlichen menippeischen Texten variiert wird. Lukian lässt den Vater der menippeischen Satire, den Menippos selbst, auf seiner Forschungsreise durchs Weltall am Mond vorbeifliegen. ›Frau Luna‹ (!) beschwert sich bei dem Kyniker über die Menschen (vor allem die Philosophen), die ununterbrochen Spekulationen über sie anstellten, und verlangt von Menipp, er möchte Jupiter bitten, sie von ihrem Posten abzuberufen.¹⁴² Als Wielands Diogenes an die Türen der Athener Philosophen klopft, um ihre Theorien über den ›Mann im Monde‹ zu hören, erfährt er unter all ihren höchstgelehrten Windungen und Wendungen (die er in seiner ›launigen‹ Rede artistisch parodiert) etwa das Folgende: Dass der Mann im Mond »kein eigentlicher Mann sei, »denn man könne eben so gut sagen,

140 Christoph Martin Wieland: Der Neue Amadis (Anm. 116), S. 464 f.

141 Christoph Martin Wieland: [Sokrates mainomenos] oder die Dialogen des Diogenes von Sinope. Aus einer alten Handschrift [1770]. In: WOA 9.1, S. 1-105, hier S. 71.

142 Lukian: Ikaromenipp. In: Hauptwerke (Anm. 95), S. 282-327, hier S. 308-313.

die Frau im Monde, ob er gleich, richtig zu reden, weder Mann noch Frau ist. — Denn wenn er wirklich ein Mann wäre, so müßte er eine Frau haben, oder seine Mannheit wäre ohne zureichenden Grund; nun hat man aber nie von einer Frau im Monde, oder von der Frau des Mannes im Monde reden gehört, also etc. —«. ¹⁴³ Diogenes gibt den Nonsens der Philosophen an die Athener weiter und genießt anschließend die Konfusion, die sein Vortrag unter ihnen stiftet. Springen wir zurück zum *Neuen Amadis*. Über den ›Mann im Monde‹ ist dort Folgendes zu lesen.

3) Den Mann im Monde. Unsrer Leser haben diesen berühmten Mann seit kurzem aus den Dialogen des Diogenes so gut kennen gelernt, daß ich schwören wollte, Hermes Trismegistus selbst habe ihn nicht besser gekannt. Ob Rabelais eben soviel von ihm gewußt habe, wie ein ungenanntes Kunstrichterchen (welches mit einem gewissen *air à la grecque*, das es sich giebt, das possierlichste kleine Ding von der Welt ist) uns versichert hat, müssen wir ihm glauben, da wir, vielleicht zu unsrer Beschämung, gestehen, daß wir uns niemals haben überwinden können, diesen berühmten Autor durchzulesen. Hingegen wollen wir ihm, weil doch ein Dienst des andern werth ist, einen andern Mann im Monde bekannt machen, von welchem er vielleicht eben so wenig gewußt hat, als wir von dem Rabelaisischen; es ist der *L'Homme dans la Lune de Dominique Gonzales, Advanturier Espagnol, autrement dit le Courier volant*. Paris 1654. 8. ¹⁴⁴

Die *Amadis*-Fußnote greift das in der Posse vom ›Mann im Monde‹ verhandelte kynische Thema der Unwissenheit der scheinbar Allwissenden auf. Wer hier offenkundig nichts weiß, ist allerdings kein Philosoph – sondern ein »Kunstrichterchen«, das bewusst »ungenannt« bleibt. Seine forsche Kritik der *Dialogen des Diogenes* in der *Kayserlich-privilegierten Hamburgischen Neuen Zeitung* vom April 1770 dürfte einigen Leserinnen und Lesern des *Neuen Amadis* jedoch bekannt gewesen sein. ¹⁴⁵ Heinrich Wilhelm von Gerstenberg, der dem Göttinger Hain nahesteht und der mit seinen Literaturbriefen ¹⁴⁶ die Dichtung des Sturm und Drang und ihren Geniebegriff vorbereitet, moniert, dass aus dem bissigen, unflätigen Kyniker unter Wielands Hand ein »zierliche[r] phantasiereiche[r] Halb-Aristipp« und aus dem menippeischen Stoff ein moralistisches Werk geworden sei:

143 Christoph Martin Wieland: Sokrates mainomenos (Anm. 141), S. 75.

144 Christoph Martin Wieland: Der Neue Amadis (Anm. 116), S. 464 f., Fn. 5.

145 Vgl. WOA 9.2, S. 1157 f.

146 Heinrich Wilhelm von Gerstenberg: Briefe über Merkwürdigkeiten der Litteratur [1766/70]. Stuttgart 1890. Reprint. Berlin, Boston 2020.

Die *Dialogen* sind für Gerstenberg eher Soliloquien oder »*Pensées*, denn sie enthalten das, was Yorick irgendwo eine heilsame Diarrhee der Seele nennt; und sie sind εις εαυτόν [*eis eautón*, das heißt *ad se ipsum*, an sich selbst] geschrieben, wie der Augenschein lehrt«. ¹⁴⁷ Gerstenberg rügt die digressive Schreibart, vor allem aber die fehlende Originalität des Autors: »es fehlt nicht viel, so wird er auch Rabelais. Ist nicht die lächerliche Rede vom Mann im Monde, welche Rabelais erfunden hat, schon ein kleines Pröbchen?« ¹⁴⁸ Nun wird aber, worauf auch der Verfasser der oben wiedergegebenen Anmerkung süffisant anspielt, in François Rabelais' Menippea *Gargantua et Pantagruel* vom Mann im Monde gar nicht gehandelt. Vielmehr wird eine Mondreise des Riesen Pantagruel zusammen mit einem ganzen Strauß weiterer »kleiner Scherze« (»*petites joyeusetez*«) zum Ende des ersten Bandes (*Gargantua*) zwar in Aussicht gestellt, in den Folgebänden aber nicht mehr realisiert. ¹⁴⁹ Ironisch behauptet der Verfasser der ›Note‹ über den ›Mann im Monde‹ seine Unkenntnis des Rabelais – um damit die Unkenntnis des Kritikers vorzuführen. Denn dieser Kritiker, der Wieland eines Plagiats überführen will, hat offensichtlich weder Rabelais noch Lukian, den ›Erfinder‹ der satirischen Mondreise gelesen. Was Gerstenberg mit seinem Plagiatsvorwurf (wie zuvor auch Bodmer in seiner Lessing-Polemik) überdies verkennt, ist die inter- beziehungsweise transtextuelle Verfasstheit der *Satura* und die Praxis menippeischer Texte, aufeinander zu verweisen. ¹⁵⁰ Dem eifrigen Kritiker wird nun eine vernetzte Lektüre anempfohlen und Francis Godwins von Lukian und Ariost inspirierter Reisebericht *The Man in the Moone* (1638) ans Herz gelegt, der in Form einer Schelmengeschichte über den Spanier Domingo Gonzales, der auf einem von Wildgänsen gezogenen Vehikel zum Mond reist, zeitgenössische astronomische Theorie vermittelt. Auf diese Lektürereise schickt der Kommentator den Kritiker Gerstenberg, um ihm (und uns) dann noch eine – kryptische – »kleine Anekdote« mitzugeben,

auf deren buchstäbliche Wahrheit er sich verlassen kann; nehmlich, daß weder dieser besagte *Homme dans la Lune* noch der Mann im Monde, von welchem Diogenes soviel — nicht weiß, mit demjenigen,

147 Heinrich Wilhelm von Gerstenbergs Rezensionen in der Hamburgischen Neuen Zeitung 1767-1771. Hg. v. Otto Fischer. Berlin 1904, S. 360-368, zitiert nach WOA 9.2, S. 1157.

148 Ebd.

149 *Ceuvres complètes de Rabelais*. Hg. v. Jean Plattard. Paris 1946, S. 169.

150 Werner von Koppenfels macht auf die menippeische Praxis aufmerksam, satirische Texte »mit ihresgleichen durch ein subtiles Netzwerk wechselseitiger Verweise« zu verbinden. Ders.: *Der andere Blick* (Anm. 7), S. 9.

auf welchen unser Dichter anspielt, das geringste weiter gemein hat, als den Nahmen. Kurz und gut, der Mann im Monde *quæstionis* ist kein anderer als der nehmliche Mann mit dem Reisbündel auf dem Rücken, und der Laterne in der Hand, von welchem alle Ammen zu erzählen wissen; das kann er uns kühnlich für eine Wahrheit nachsagen, wenn er will.

Was also hätte der harsche Kritiker – oder der eine oder die andere Leserin des *Neuen Amadis* – von der Lektüre des *Homme dans la Lune* beziehungsweise des *Man in the Moone*, wenn, wie der ›Noten‹-Verfasser weitschweifig darlegt, der ›Mann im Monde *quæstionis*‹ nun gerade *nicht* der Godwin'sche ist (und offenkundig auch nicht der nichtvorhandene Mondmann des Rabelais und erst recht nicht jener ›Mann im Mond‹, von dem Wielands Diogenes *nichts* zu sagen hat), sondern der Shakespear'sche? Ebenjener ›Mann im Monde‹, der in dem Stück im Stück über »*Pyramus und Thisbe*«, gespielt von einem Handwerker und ausgestattet mit den Attributen des Dorn- beziehungsweise Reisigbündels und der Laterne in Shakespeares *A Midsummer nights dreame* (Uraufführung 1598) einen lächerlichen Auftritt hat?¹⁵¹ Vielleicht muss an dieser Stelle noch einmal der ›andere‹ Mann mit der Laterne zur Hilfe kommen, um den Nutzen dieser Lektüre einsichtig zu machen. Denn vom ›Mann im Monde‹, so gibt Diogenes in seinen *Dialogen* zu bedenken, könne man nichts sagen, »so lange wir nicht Mittel finden, — den Mann im Monde näher kennen zu lernen«¹⁵² und »den Weg in den Mond zu entdecken, dafern einer ist.«¹⁵³ Nun, die satirische Texttradition, auf deren Spuren uns die ausschweifende Fußnote setzt, bietet hier einige Mittel und Wege. Und wer sich mit den zahlreichen und in der Tat recht verschiedenen Männern (und Frauen) im Monde und den Verfahren satirischer Vernetzung von Texten bekannt gemacht hat, die man in diesen Texten kennenlernen kann, wird vielleicht auch zu der Einsicht kommen, dass zum Beispiel die Sache mit

151 Vgl. Wielands Übersetzung in WOA 5.1.1 (Text). Bearb. v. Peter Erwin Kofler. Berlin, Boston 2020, S. 32-257, hier S. 244. Das ›Märchen‹ vom Mann, der am Sonntag Reisig schneidet und zur Strafe für den Bruch des Sonntagsarbeitsverbots von Gott in den Mond versetzt wird, kursiert in unterschiedlichen Varianten offenbar seit dem Mittelalter und in unterschiedlichen europäischen Sprachen. Vgl. Christine Goldberg: [Art.] Mann im Mond. In: Enzyklopädie des Märchens Online. Hg. v. Rolf Wilhelm Brednich, Heidrun Alzheimer, Hermann Bausinger u. a. Berlin, Boston 2016, URL: <https://doi.org/10.1515/emo.9.037>. (22. Dezember 2023).

152 Christoph Martin Wieland: Sokrates mainomenos (Anm. 141), S. 77.

153 Ebd., S. 78.

den ›Plagiaten‹ – so einfach nicht ist. August Wilhelm Schlegels unselige *Citatio edictalis* aus dem *Athenäum* von 1799, die Wieland des Plagiiens bei »den Herren Lucian, Fielding, Sterne, Bayle, Voltaire, Crebillon, Hamilton« und überdies »Horatio, Ariosto, Cervantes und Shakespeare« bezichtigt,¹⁵⁴ ist leider nur das bekannteste Beispiel dafür, wie wenig Wielands spöttische Fußnoten-Lektionen über die monströse Transtextualität der Satire und die poetische Innovationskraft eines nur scheinbar parasitären Witzes seine vom Originalitätswahn besessenen Zeitgenossen beirren konnten.

154 August Wilhelm Schlegel: *Citatio edictalis* [1799]. In: *Athenäum*. 2. Bd. Berlin 1799, 2. Stück, S. 340.

PIERRE BRUNEL

Der Platonismus als »eine Art von Medium«?

Das Problem der Vermittlung im *Agathon*

Der moderne Roman erhebt den Anspruch auf Erkenntnis und geht insbesondere der Frage nach, was es heißt ein Individuum zu sein, oder genauer gesagt, zu werden. Im *Agathon* impliziert dieser Anspruch eine bewusste Infragestellung der vorbildlichen Heldenfigur zugunsten der Entwicklung unseres Selbst. Wieland bemerkt, dass die Helden, »welche sich immer in allem gleich bleiben – und darum zu loben sind«, ¹ nicht glaubwürdig sein können, weil es diese Standhaftigkeit stoischer Provenienz im Leben nicht gibt. ² Durch die Veränderungen, Mängel und Schwachheiten, mit denen Wieland seine Titelfigur ausstattet, ist *Agathon* zwar »weniger ein Held, aber destomehr ein Mensch«. ³ Darin besteht die philosophische Tragweite des Romans, der die Geschichte eines Individuums erzählt. Die Erfahrungen und selbst die Fehler und Gebrechen der Titelfigur sollen die Leser zwar nicht erbauen, aber doch belehren. Wieland verwirft den »erbaulichen Ton einer strengen Sittenlehre«, ⁴ der eine heroische, vollkommene, aber letztendlich lebensfremde Tugend anpreist. Der Erzähler verzichtet auf die Vollkommenheit des Helden, um die moralische Belehrung, die Selbsterkenntnis zu ermöglichen. Da diese Vollkommenheit auf der verschönernden »Erhebung des Natürlichen ins Wunderbare« ⁵ beruht, muss sich der Roman ernüchternd auf die Natur beschränken. Aus dieser belehrenden und dynamischen Froschperspektive, in der Natur und Erfahrung vorrangig sind, kommt der Vermittlung eine entscheidende Funktion zu. Wieland stellt fest, dass wir selten unmittelbar zur klaren Selbsterkenntnis gelangen. Der Roman scheint eine wissenschaftliche Absicht zu verfolgen,

1 Christoph Martin Wieland: Geschichte des *Agathon* [im Folgenden: GA]. Hg. v. Klaus Manger. Berlin 2010, S. 436.

2 Vgl. hierzu: Ulrike Zeuch: Der Verlust erfahrungsunabhängiger Teleologie in der Anthropologie vor 1800 und die Folgen für die Literatur. In: *Physis und Norm. Neue Perspektiven der Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Hg. v. Manfred Beetz, Jörn Garber u. Heinz Thoma. Göttingen 2007, S. 120-130, hier S. 127.

3 GA, S. 163.

4 Ebd., S. 160.

5 Ebd., S. 159.

Wieland behauptet nämlich am Ende des neunten Buches: »Und die Erfahrung lehrt, daß wir selten zu einer neuen Entwicklung unsrer Selbst, oder zu einer merklichen Verbesserung unsers vorigen innerlichen Zustandes gelangen, ohne durch eine Art von Medium zu gehen, welches eine falsche Farbe auf uns reflektiert, und unsre wahre Gestalt eine Zeitlang verdunkelt. [...]«. ⁶ Es ist schwer, sich selbst zu erkennen und moralisch zu verbessern, weil wir »durch eine Art von Medium« gehen. Mit dem Primat der Erfahrung in der reflexiven Erkenntnis sehen wir die Welt wie durch ein Prisma. Wieland fügt abschließend hinzu:

Er [Agathon] schien nach und nach ein andächtiger Schwärmer, ein Platonist, ein Republikaner, ein Held, ein Stoiker, ein Wollüstling; und war keines von allen, ob er gleich in verschiedenen Zeiten durch alle diese Klassen ging, und in jeder eine Nüance von derselben bekam. So wird es vielleicht noch eine Zeitlang gehen – Aber von seinem Charakter, von dem was er wirklich war, worin er sich unter allen diesen Gestalten gleich blieb, und was zuletzt, nachdem alles Fremde und Heterogene durch die ganze Folge seiner Umstände davon abgeschieden sein wird, übrig bleiben mag – davon kann dermalen die Rede noch nicht sein. ⁷

In dieser Hinsicht wäre der Platonismus bloß ein Medium, das Agathons Charakter nicht unbedingt entspricht und von welchem er lediglich eine Nuance oder Schattierung bekommen hätte, die ihm eigen sei, aber der Platonismus bliebe schließlich seinem Selbst heterogen, wesensfremd. Wieland nimmt Abstand von den mustergültigen Helden, aber er definiert nichtsdestoweniger den Charakter als etwas, worin die Titelfigur sich selbst gleichbleibt.

Der Platonismus scheint seine wahre Gestalt verdeckt oder, wie Wieland behauptet, verdunkelt zu haben. Erst im Laufe der Zeit und der platonischen Vermittlung, die Wieland der Entwicklung zugrunde legt, zeigt sich der gleichbleibende Charakter des Helden. Er wird mehrfach auf die Probe gestellt und seine schwärmerische platonische Denkungsart »erläutert«. Laut Wielands *Vorbericht* bedeutet das, dass »dasjenige, was darin [in diesem Charakter] übertrieben, und unecht war, nach und nach abgesondert« wird. ⁸ Die scharfe Kritik am Platonismus dient also diesem

6 Ebd., S. 436.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 15.

moralischen Läuterungsprozess, der Absonderung, durch die sich das Heterogene und Unechte allmählich abscheiden lässt.

Man kann aber nicht behaupten, dass der Platonismus dabei bloß eine ›Klasse‹ unter anderen Medien darstellt, und dass Agathon bald Platoniker, bald Stoiker wird, ohne dass dem Platonismus eine besondere Bedeutung zuerkannt würde. Der Platonismus ist grundlegend, weil er das Problem der Vermittlung überhaupt darstellt. Bei Platon ist der Mensch ein Wesen, das in der Mitte steht; er ist weder ein Tier noch ein Gott. Die Platoniker betrachten die Dämonen als Vermittler zwischen den Menschen und den Göttern. Bei Platon führt zum Beispiel die Priesterin Diotima diesen Aspekt im *Symposium* aus, um damit die Philosophie selbst zu definieren.⁹ Wieland betont diesen Aspekt in *Platonische Betrachtungen über den Menschen* (1755). Die eben erwähnte Läuterung wurde jedoch im neuplatonischen Gedankengut als ein mystischer Prozess bezeichnet. Dieser erkenntnistheoretische Läuterungsbegriff wird im Roman umgewertet und sozusagen von religiösen oder abergläubischen Schlacken gereinigt, indem die religiöse neuplatonische Dimension lächerlich gemacht wird. Der Roman kritisiert nicht nur die Religion, sondern auch die Philosophie, oder genauer gesagt, den Neuplatonismus, der beide Dimensionen vermischt. Dennoch entspricht die Darstellung der Geschehnisse und der Veränderungen im Grunde genommen dem delphischen Spruch »Erkenne dich selbst«, worauf Sokrates sich mehrmals in seinen Dialogen bezieht.¹⁰ Agathon wurde nicht von ungefähr in Delphi ausgebildet. Durch das Medium des Platonismus übt er eine Art von Selbstkritik oder Selbstaufklärung,¹¹ folgt jedoch dennoch Sokrates, der der Inschrift am Apollotempel verpflichtet ist.

Die Kritik am Neuplatonismus beinhaltet eine Kritik an der dichterischen Dimension der Philosophie. Wenn Sokrates die Erziehung und die Bildung in der *Politeia* näher bestimmt, hinterfragt er die bezaubernde Macht und den Einfluss der Poesie.¹² Wieland knüpft wohl an die zur Genüge in Erinnerung gerufene platonische Kritik an den Dichtern an, insbesondere an Homer, der aus dem Idealstaat verbannt werden soll. Der Bildungsroman richtet sich gegen die ›romanhafte‹ platonische Erziehung. Übrigens will der Erzähler kein »Romanendichter« sein, sondern ein »Ge-

9 Vgl. Platon: *Symposium*, 202d–203a.

10 Vgl. Platon: *Phaidros*, 229e; *Protagoras*, 343b; *Philebos*, 48c; *Charmides*, 164d; *Gesetze XI*, 923a; *Alcibiades I*, 124b.

11 Vgl. hierzu: Klaus Manger: *Wielands Erfindung Weimars*. In: *Oßmannstedter Blätter* 1. Jena 2006, S. 42.

12 Vgl. Platon: *Politeia*, 377c–e.

schichtschreiber«. Es geht darum, die Menschen »wie sie sind« zu »studieren«,¹³ das heißt, sie der kausalen mechanischen Auffassung der Natur möglichst entsprechend wiederzugeben. Das Wort Geschichte ist hier ambivalent, sie bedeutet einerseits die fiktive Erzählung, andererseits aber auch die Historie. Wieland kann mit gutem Recht in seinem *Vorbericht* behaupten, dass Agathon und die in seine Geschichte eingeflochtenen übrigen Personen »wirkliche Personen sind«,¹⁴ und dass »alles, was das Wesentliche dieser Geschichte ausmacht, eben so historisch, und vielleicht noch um manchen Grad gewisser sei, als irgend ein Stück der glaubwürdigsten politischen Geschichtschreiber, welche wir [er] aufzuweisen«¹⁵ haben. Das gilt insbesondere für Platon selbst, der als Figur im Roman auftritt.

I. Die sophistische Kritik an der Schwärmerei. Komödie und Poesie

Die Kritik am Platonismus beginnt im Roman mit der heftigen Diskussion zwischen Hippias und Agathon. Wieland erwähnt die platonischen Gespräche, in denen sich Sokrates mit der Sophistik auseinandersetzt. In *Über das Historische im Agathon* (1773 und 1794) zitiert er den *Größeren* und den *Kleineren Hippias*, den *Protagoras*, *Gorgias* und *Sophistes*. Wieland pflichtet Platon darin bei, dass die Sophisten »schädliche Leute«¹⁶ waren, doch nimmt er gleichzeitig Abstand von der platonischen Darstellung der Sophisten: Sie waren »doch gewiß nicht halb so dumm, als er [Platon] sie macht«.¹⁷ Wieland verwischt die Gegensätze und wirft dem »sophistisierenden Sokrates« vor, auf die Waffen seiner Gegner zurückzugreifen; er wünscht sich mehr Gerechtigkeit den Sophisten, das heißt auch den Materialisten gegenüber.¹⁸

Hippias Argumente sind tatsächlich materialistisch und atheistisch gefärbt, sie erinnern an den Einfluss von Helvétius' Buch *De l'esprit*

13 GA, S. 383.

14 Ebd., S. 12; zu diesem philologischen Problem im *Aristipp* vgl. Jan Cölln: *Philologie und Roman. Zu Wielands erzählerischer Rekonstruktion griechischer Antike im ›Aristipp‹*. Göttingen 1998.

15 GA, S. 12.

16 Ebd., S. 577.

17 Ebd.

18 Wieland bezieht sich auf Jacques Hardion: *Dissertation sur l'origine et les progrès de la Rhétorique en Grèce*. In: *Mémoires de littérature tirez des registres de l'Académie des Inscriptions et des Belles lettres*. Bd. 15. Paris 1743.

(1758).¹⁹ Sowohl Platons geistige als auch die materialistische Position wirken überzeichnet. Beide Seiten – nicht nur die Sophisten – bedienen sich der Rhetorik, so dass Platons dialektisches Unternehmen, dem Guten an sich nachzustreben, relativiert und bezweifelt wird. Der Sophist Hippias, der Agathon auf die Probe stellen will, sagt Danae, dass Agathon »platonischer als Plato selbst ist«,²⁰ denn er scheine kaum zu wissen, dass er einen Leib hat. Dieses Übertriebene seines Charakters ist auf seine Ausbildung in Delphi zurückzuführen. Als Agathon sich im Hause des Hippias zum ersten Mal umsah, begriff er sofort, dass der Sophist keine Profession »von der Ertödung der Sinnlichkeit«²¹ macht. Über dieses Thema hatte Agathon Platon in Athen »sehr schöne Dinge sagen gehört«,²² die ihn prägten, aber Hippias will herausfinden, ob Agathon »ein Phantast oder ein Heuchler«,²³ »ein Schwärmer« oder »ein Komödiant« ist,²⁴ weil seine Tugendauffassung unecht scheint. Der anspruchsvolle Platonismus, den Agathon vertritt, neigt dazu, sich in eine Komödie zu verwandeln. Die satirische Ansicht der aristophanischen Komödie bleibt im Hintergrund und untergräbt im Roman Platons erhabene Philosophie, die als Schwärmerei abgetan wird. Hippias wollte am Anfang Agathon mit der reizenden Cyane auf die Probe stellen. Er beruft sich jedoch auf die geistige Stärke seines Willens und macht einen Unterschied zwischen »einem mechanischen Instinkt«²⁵ und dem Willen seiner Seele. Ohne diesen Unterschied würde er sich »vieler andern Vergnügen berauben«,²⁶ die er höher schätzt. Mit beißendem Spott antwortet Hippias: »Du wirst mir wieder von den Vergnügungen der Geister, von Nektar und Ambrosia sprechen; aber wir spielen itzt keine Komödie, mein Freund«.²⁷

Platons Reden über die Sinnlichkeit und das Übersinnliche sind schön, wahrscheinlich weil er auf Mythen, das heißt auf verführerische literarische Reden zurückgreift. Agathon unterdrückt die Natur zugunsten vermeintlich höherer geistiger Vergnügungen; er quält sich, meint Hippias,

19 Vgl. Roland Krebs: *Helvétius en Allemagne ou la tentation du matérialisme*. Paris 2006, S. 80-86; Volkhard Wells: *Die ‚Bestimmung des Menschen‘ in Wielands Geschichte des Agathon*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 58 (2014), S. 154-175.

20 GA, S. 118.

21 Ebd., S. 52.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 113.

24 Ebd., S. 114.

25 Ebd., S. 107.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 108.

der hier auf den *Phaidros* anspielt.²⁸ In diesem platonischen Gespräch werden die Kontemplation und die Seele anhand eines Mythos dargestellt. Die Seele besteht demzufolge aus einem Wagenlenker und einem geflügelten Gespann. Nachdem die Seele die Wirklichkeit geschaut hat, kehrt sie heim, und der Wagenlenker gibt den Pferden Nektar und Ambrosia. Die gute Seele folgt dem Gott und versucht ihm ähnlich zu sein. Hippias macht sich über das Vergnügen lustig, das einer bei einer solchen Anschauung der intelligiblen Formen empfindet. Auf ihrer kreisförmigen Bahn schaut die Seele die Gerechtigkeit, die Weisheit oder die Wissenschaft an sich. Aber Hippias hat von vornherein betont, dass es gerade »kein gewisses Modell, wornach dasjenige, was schön oder sittlich ist, beurteilt werden muß«, geben kann.²⁹ Laut ihm gilt ein allgemeines Gesetz, »welches bestimmt, was an sich selbst recht ist«,³⁰ nämlich die Stimme der Natur. Sein »eignes Bestes«³¹ suchen, heißt folglich seine natürlichen Begierden befriedigen und so viel Vergnügen genießen, wie man kann. Allein der Stand der Gesellschaft setzt – im Anklang an die französische *Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte* (1793) – zu jenem einzigen Gesetz der Natur »die Einschränkung, ohne einem andern zu schaden«.³² Hippias versteht nicht, warum Agathon der Sinnlichkeit »widerstehen«³³ sollte, da sie Ausdruck des Gesetzes der Natur ist. Genau dieses Verb gebraucht Sokrates im *Phaidros*, um das Gespann der Seele zu schildern, das der Unmäßigkeit widersteht, als sie den Geliebten erblickt.³⁴ Hippias spielt die ungestüme Rolle der Epithumia, der Begierde, die Agathon einlädt und anspornt, sich hinreißen zu lassen. Der Sophist evoziert Agathons Erziehung und Herkunft, wobei die sexuelle Begierde als antiplatonisch verpönt wird: »Er ist zu Delphi im Tempel des Apollo erzogen worden, und, so viel ich vermute, wird er sein Dasein der antiplatonischen Liebe dieses Gottes zu irgend einer artigen Schäferin zu danken haben, die sich zu weit in seinen Lorbeerhain gewagt haben mag«.³⁵

28 Platon: *Phaidros*, 247e–248a.

29 GA, S. 98.

30 Ebd., S. 100.

31 Ebd.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 108.

34 Platon: *Phaidros*, 254a.

35 GA, S. 120.

Wieland hat »das eigentliche Modell« der »schöne[n] Schwärmerei«³⁶ im *Ion* des Euripides gefunden. Sowohl Agathon als Ion wachsen »unter den Lorbeern des Delphischen Gottes in gänzlicher Unwissenheit ihrer Abkunft auf«.³⁷ Euripides' Modell zieht er heran, um die platonische Liebe lächerlich zu machen. Hippias weist auf den geheiligten Lorbeerhain hin, in dem Apollo eine Schäferin geschändet haben soll. Der bukolische Schäferroman, wie etwa Longos' *Daphnis und Chloe*, knüpfte an die platonische Tradition im *Symposion* an.³⁸ Platons Reden in Athen haben, laut Hippias, Agathons »romanhafte Erziehung«³⁹ zu Delphi im Tempel des Apollo vollendet. Die platonische philosophische Bildung vollendete die religiöse Erziehung, so dass Religion und Philosophie schließlich ein Ganzes bildeten. Hippias prangert diese romanhafte Bildung an, weil die dieser religiösen und philosophischen Bildung zugrunde liegende Idealisierung den Menschen unfähig mache, vernünftig zu handeln.⁴⁰ Agathon bilde sich Hippias zufolge ein, dass die Tugend der »Antipode der Natur« sein müsse.⁴¹ Die Religion zu Delphi und Platons Philosophie haben eine zu hohe Auffassung der Tugend, die uns von der Natur im materialistischen Sinne des Wortes entfernen. Agathon antwortet, dass er Vergnügungen kennt, die er höher schätzt »als diejenigen, die der Mensch mit den Tieren gemein hat«,⁴² wie etwa eine gute Handlung. Diese praktische Frage entspricht dem Streben nach dem Guten und Schönen oder nach dem sittlichen Schönen, das der Name Agathon andeutet. Der Sophist und Atheist Hippias spottet »der Tugend und Religion«.⁴³ Der Platonismus ist eine philosophische Lehre, deren religiöse Bedeutung sich im Begriff der Tugend oder der »Hoffnungen der Tugend«⁴⁴ konzentriert:

Sei tugendhaft, Callias; fahre fort dich um den Beifall der Geister, und die Gunst der ätherischen Schönen zu bewerben; rüste dich, dem Ungemach, das dein Platonismus dir in dieser Unterwelt zuziehen wird, großmütig entgegen zu gehen, und tröste dich, wenn du Leute siehst,

36 Ebd., S. 579.

37 Ebd.

38 Vgl. Marcelle Laplace: *Les pastorales de Longos. Daphnis et Chloé*. Bern 2010, S. 9.

39 GA, S. 120.

40 Vgl.: »[...] ein wunderlicher Kopf, ein Schwärmer und ein unbrauchbarer Mensch« (ebd.).

41 Ebd.

42 Ebd., S. 108; vgl. Platon: *Phaidros*, 250e, 254e.

43 GA, S. 110.

44 Ebd., S. 109.

die niedrig genug sind, sich an irdischen Glückseligkeiten zu weiden, mit dem frommen Gedanken, daß sie in dem anderen Leben, wo die Reihe an dich kommt, glücklich zu sein, sich in den Flammen des Phlegeton wälzen werden.⁴⁵

Die Kritik am Platonismus ist zudem eine Kritik an der christlichen Religion, an der Erlösung, die als schwacher Trost geschildert wird. Die Philosophie ist eine Vorbereitung auf den Tod, auf das Ungemach, das diese Lehre phantasiert hat. Man könnte hier an den *Phaidon* denken, aber Hippias spielt vermutlich auf das Gesetz der Adrasteia im *Phaidros* an, derzufolge die Seele, die die Wahrheit nicht angeschaut hat, auf die Erde hinunterstürzt. Einige Seelen, die kein gerechtes Leben geführt haben, sitzen im Gefängnis in der Unterwelt, während die anderen zu einem himmlischen Ort gelangen. Außerdem wirft Hippias Agathon vor, sich einzubilden, dass er besser sei als die anderen. Sein Großmut ist Größenwahn. Die platonischen Mythen können, wie Hippias sagt, das Gesicht verfälschen, anstatt dabei helfen, die Ideen an sich wahrzunehmen und einsichtig zu werden.

Agathon lässt sich vom »Affekt der Tugend«⁴⁶ hinreißen, so Hippias. Er ist weit davon entfernt, sich selbst zu regieren und seine Leidenschaften dämpfen zu können. Im *Phaidros* soll das Beste im geistigen Leben die Oberhand gewinnen, nämlich das Streben nach einem wohlgeordneten Leben, nach Wissen, das die Tugend befreien soll.⁴⁷ Platon schildert im *Phaidros* eine Art von innerlichem Kampf in der Seele, die er mit den Olympischen Spielen vergleicht. Hippias findet diesen Kampf lächerlich und will Agathon besiegen:

wenn er in dieser [Probe] den Sieg erhält, so muß er – ja, so will ich meine Nymphen entlassen, mein Haus den Priestern der Cybele vermachen, und an den Ganges ziehen, und in der Höhle eines alten Palmbaums, mit geschloßnen Augen und den Kopf zwischen den Knien, so lange in der nämlichen Position sitzen bleiben, bis ich, allen meinen Sinnen zu Trotz, mir einbilde, daß ich nicht mehr bin!⁴⁸

Der Vergleich mit einem indischen Asketen, der sich »mit geschlossenen Augen« von der sinnlichen Welt abkapselt, seine Persönlichkeit vernichtet, um sich mystisch mit dem All zu vereinigen, erinnert an *Das Ende aller*

45 Ebd., S. 110.

46 Ebd., S. 111.

47 Vgl. Platon: *Phaidros*, 256a–b.

48 GA, S. 114.

Dinge (1794) von Kant.⁴⁹ Der nachgrübelnde Mensch gerät leicht in den Bereich der Mystik, denn er begnügt sich nicht mit dem immanenten, das heißt praktischen Gebrauch der Vernunft, sondern wagt gern etwas »im Transscendenten«. ⁵⁰ Kant spricht seinerseits von »sinesische[n] Philosophen«, die »sich in dunkeln Zimmern mit geschlossenen Augen anstrengen, dieses ihr Nichts zu denken und zu empfinden«. ⁵¹ Seine Kritik richtet sich gegen den Pantheismus beziehungsweise Spinozismus, den er auch zuweilen mit dem Platonismus gleichsetzt. In *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* (1796) bezeichnete Kant »Plato de[n] Akademiker« sogar als »Vater aller Schwärmerei mit der Philosophie«. ⁵² Der Platonismus führe den Menschen in einen leeren Raum, ins Nichts. Während Kant die Metaphysik reformieren will, indem er die platonischen Ideen kritisch umformuliert, lehnt Hippias jegliche Art von Metaphysik strikt ab.

Erst mit der Figur des Archytas entwirft Wieland die Möglichkeit einer politischen Reform der platonischen Ideen. Anstatt die erotische Anziehungskraft der Ideen, die im *Phaidros* oder im *Symposion* dargestellt werden, ins Auge zu fassen, spottet Hippias über die metaphysische Liebe. ⁵³ Der Platonismus hindert den eigensinnigen Agathon daran, die Welt zu sehen, wie sie wirklich ist. Der Sophist wirft den Idealisten vor, »die Welt nach ihren Ideen umschmelzen« ⁵⁴ zu wollen. Außerdem habe die platonische Bildung zur Folge, dass man ihre Lehrjünger »niemals für einheimisch erkennen kann«, ⁵⁵ denn in der moralischen Erziehung wird eine Gesetzgebung eronnen, »welche nirgends vorhanden ist«. ⁵⁶ Die platonische Sittenlehre gründet sich auf »Ideen«, die abstrakt sind, weil das Partikulare, Relative und die Vielfältigkeit in einer solchen Lehre geleugnet werden. Wenn Hippias behauptet, dass die Sophisten ihre Sittenlehre auf »die Natur und würcliche Beschaffenheit der Dinge gründe[n]«, ⁵⁷ so ist

49 Immanuel Kant: Das Ende aller Dinge. In: Gesammelte Schriften. Hg. v. der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 8. Berlin 1902/12, S. 335.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Immanuel Kant: Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie. In: Gesammelte Schriften (Anm. 49), S. 398.

53 Vgl.: »Wenn du Lust hast die metaphysische Liebe zu kosten, so habe ich deinen Mann gefunden« (GA, S. 118).

54 Ebd., S. 101 f.

55 Ebd.

56 Ebd.

57 Ebd.

das nicht ontologisch gemeint. Die platonische Philosophie gilt als zu anspruchsvoll und man sollte eher auf die soziale Dimension, auf die gesellschaftlichen Konventionen achtgeben. Der Sophist kann sich eben anpassen, weil er eingesehen hat, wie wichtig der Schein und der Nutzen innerhalb menschlicher Beziehungen sind. Daher wundert es Hippias nicht, dass die Platoniker als »heimliche Feinde der Gesellschaft«⁵⁸ angesehen werden. Die Philosophie, zumindest die platonische, ist gefährlich für die Gesellschaft, weil sie die Gesetze in Frage stellt, wie Sokrates' Beispiel zeigt.

Die platonische Philosophie bemüht sich, »die Menschen zu entkörpern, um sie in die Klasse der idealischen Wesen, der mathematischen Punkte, Linien und Dreiecke zu erhöhen.«⁵⁹ Zwar gehört der Sophist selbst keinem besonderen »Staatskörper« an, aber den Gesetzen und der Religion eines jeden Volkes, bei dem er sich befindet, bezeugt er »eine äußerliche Achtung«.⁶⁰ Der sophistische Antiplatonismus ist gegen den abstrakten Menschen gerichtet, aber den allgemeinen Menschen achtet er hoch. Der Weise ist der allgemeine Mensch, das heißt der Mensch, der »nichts als ein Mensch ist.«⁶¹ »Ein Mensch, der nach einem gewissen besondern Modell gebildet worden, sollte, wie die wandelnden Bildsäulen des Dädalus, an seinen väterlichen Boden angefesselt werden; denn er ist nirgends an seinem Platz als unter seines gleichen.«⁶² Der Vergleich mit den wandelnden Bildsäulen des Dädalus ist Platons *Menon* entnommen. Sokrates fragt nach den wahren Meinungen, die im Gegensatz zu den Erkenntnissen unbeständig und labil sind. Sokrates zufolge sind die wahren Meinungen stichhaltig, solange sie an einem jeden Ort bleiben.⁶³ In Wielands Roman übernimmt Hippias diese Erläuterung, er sagt nämlich, die Sophisten »finden die Menschen an einem jeden Ort, so, wie sie sein können.«⁶⁴ Sokrates zeigt, dass die verschiedenen instabilen Meinungen durch das Nachdenken miteinander verknüpft werden müssen, und da wirkt die Anamnesis mit, um die Meinungen in Erkenntnisse zu verwandeln, damit sie vor Ort bleiben können. Erkennen heißt folglich verbinden. Hippias nimmt keine Rücksicht auf diesen spekulativen Hintergrund, er spricht stattdessen von väterlichem Boden. Er definiert den Weisen als den all-

58 Ebd., S. 102.

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Ebd., S. 103.

62 Ebd., S. 102.

63 Vgl. Platon: *Menon*, 197e.

64 GA, S. 101.

gemeinen Menschen, der sich jeweils einschmeicheln und anpassen kann, weil er keine besonderen Vorurteile oder Leidenschaften hat. Der allgemeine Mensch soll also auf die platonische Bildung verzichten; er kann sich ohne die Vermittlung der Ideen oder eines Modells vorteilhafter entwickeln.

II. Die platonische Auslegung der Welt und die Vermittlung der Dichtung

Im Neuplatonismus ist die Religion eng mit der Philosophie verbunden. Die platonische Bildung ist ein Medium, das Agathon zwar stark geprägt hat, aber Wieland deutet an, dass diese religiöse und philosophische Vermittlung überwunden werden muss. Die Anfangsszene des Romans zeigt in dieser Hinsicht, was es bedeutet, ein Individuum zu sein. Die Titelfigur hat sich in einem Wald verirrt; »das nackte Leben« erinnert uns an die Fiktion des Hobbes'schen Naturzustands. Das ist der Ausgangspunkt eines neuen Bildungsprozesses, der Agathons Ideen des Guten auf die Probe stellt. Agathon erzählt später rückblickend, wie er in Delphi ausgebildet wurde. Die orphische Religion sei eine »Art von Philosophie«,⁶⁵ aber Agathon betont »das Schwärmende und Unzuverlässige«⁶⁶ dieser Philosophie. Wieland räumt ein, dass diese systematische Lehre jungen Menschen eine Hilfe sein mag, die Welt zu ordnen und »alle Rätsel« zu erklären. Sie vereinigt »den Vorteil unsrer Wissensbegierde mit der Neigung zum Wunderbaren«,⁶⁷ die der Jugend eigen ist, und auch mit der »arbeitsscheuen Flüchtigkeit«.⁶⁸ Kant unterstrich ebenfalls in *Über einen neuerdings erhobenen Ton in der Philosophie* (1796), dass der Platonismus diese Flüchtigkeit begünstigt. Kant und Wieland finden, dass diese Lehre für unsern »Stolz«⁶⁹ schmeichelhaft ist. Kosmogonie und Theogonie bieten einen tröstlichen spekulativen Rahmen. »Alle Begriffe wurden nach diesem Urbild gemodelt«,⁷⁰ sagt Agathon. Die pythagoreischen und orphischen Begriffe haben diese neuplatonische Religion so umgeschmolzen, dass es dem Priester Theogiton ein Leichtes wird, Agathon zu betrügen. Unter

65 Ebd., S. 208.

66 Ebd.

67 Ebd.

68 Ebd.

69 Ebd., S. 161.

70 Ebd.

Theogitons Einfluss soll Agathon fähig werden, »alles zu glauben und alles zu leiden [...]«. ⁷¹

Gegen Kant machte Johann Georg Schlosser geltend, dass der Platonismus ein leidendes Verhalten fördere, das positiv zu betrachten sei. ⁷² Wieland kehrt hervor, dass die Einweihung in die Geheimnisse und Arkanen der neuplatonischen Philosophie den Betrug und die Heuchelei des Priesters erleichtern. Theogiton kann seine wahren Absichten verbergen und auf seine Autorität pochen, um Agathon zu manipulieren. Der Mentor lobt die feurige Begierde, womit er, »mit Verachtung der irdischen Dinge«, ⁷³ sich den himmlischen widmet. Er muntert ihn auf, sich »den Einflüssen der Unsterblichen leidend zu überlassen«, ⁷⁴ damit er unter seinem Einfluss bleibt.

Diese Passivität geht mit der Verachtung der irdischen Dinge einher. Agathon ist zu unschuldig, um misstrauisch zu sein, aber Misstrauen und Verdacht sind geboten. Diese platonisierende Lehre verkennt die Welt, wie sie ist. Der junge Agathon fragt, ob es möglich sei, »schon in diesem Leben mit den höhern Geistern in Gemeinschaft zu kommen«. ⁷⁵ Die Frage nach dem Medium ist also wichtig, wenn die Frage nach der Gemeinschaft der Menschen mit den Göttern gestellt wird. Kant warf dem Platonismus vor, eine dichterische Philosophie zu sein. In dieser Hinsicht teilt Wieland Kants kritisches Unternehmen, obwohl er sich gegen die kantische Scholastik wendet. ⁷⁶ Durch das Medium der Dichtung trachtet Agathon danach, eine richtige Vorstellung der Götter zu bekommen:

Ich gab demjenigen, was die Dichter davon erzählen, eine Auslegung, welche den erhabenen Begriffen gemäß war, die ich von den höhern Wesen gefasset hatte; die Schönheit und Reinigkeit der Seele, die Abgezogenheit von den Gegenständen der Sinne, die Liebe zu den unsterblichen und ewigen Dingen, schien mir dasjenige zu sein, was diese Personen den Göttern angenehm, und zu ihrem Umgang geschickt gemacht hatte. ⁷⁷

71 Ebd., S. 209.

72 Vgl. Johann Georg Schlosser: *Plato's Briefe, nebst einer historischen Einleitung und Anmerkungen*. Königsberg 1795, S. VIII f.

73 GA, S. 213.

74 Ebd.

75 Ebd., S. 209.

76 Vgl. hierzu: Katharina Roettig: *Wielands Sokratische Übersetzungen*. Heidelberg 2017, S. 68. Vgl. auch: Jan Philipp Reemtsma: *Wie würde ein Kürbis philosophieren? Christoph Martin Wieland Kritik an Immanuel Kant*. In: Ders.: *Der liebe Maskentanz*. Zürich 1999, S. 203-227.

77 GA, S. 209 f.

Agathon legt die Erzählungen der Dichter aus. Die Auslegung eines Mythos hängt von den »erhabenen Ideen« ab, die er von diesen höheren Wesen hat. Diese Idealisierung entspricht den theologischen neoplatonischen Prinzipien, die sich auf die Schönheit und die Katharsis berufen. Es geht um eine satirische Darstellung der Enthüllung der Geheimnisse bei dieser vom Priester ins Werk gesetzten Einweihung. Der Priester führt Agathon tief im geheiligten Hain des Apollo in eine Grotte. Um diesen Passus zu beleuchten, ist es aufschlussreich, ihn mit Porphyrios' Schrift *Die Grotte der Nymphen* zu vergleichen. Um seine Situation zu verstehen, das heißt, um mit den höheren Geistern in Gemeinschaft zu kommen, muss Agathon mit einer Auslegung beginnen. Genau wie Porphyrios, der mit einer Deutung der *Odyssee* anfängt, nämlich mit der Grotte auf der Insel Ithaka. Der Dichter Homer ist das Modell für diese neuplatonische Theologie. Laut Porphyrios drückte sich Homer allegorisch aus; es wäre also leichtsinnig zu glauben, dass alles erdichtet sei. Wieland schreibt seinerseits, dass es eine Grotte ist, »welche ein uralter Glaube der Bewohner des Landes von den Nymphen bewohnt glaubte«.78 Glaube und Aberglaube sind eng miteinander verwoben. Porphyrios zeigt in seiner Texterläuterung hingegen, dass die Bewohner des Landes die Grotte wie einen Tempel einweiheten, weil die Schilderung mystische Symbole enthält. Wieland beruft sich auf Hermes und Orpheus, weil er eine Zusammenfassung der neuplatonischen Religion vorlegen will, die auf die allegorische Interpretation der Dichter gegründet ist. Die Philosophie bereitet Agathon auf die Anschauung vor und fordert ihn in dieser Hinsicht auf, sich von seinem eigenen Körper zu befreien:

[...] einen noch in irdische Glieder gefesselten Geist zum Anschauen der himmlischen Naturen vorzubereiten. Und auch alsdenn würde unser sterblicher Teil den Glanz der göttlichen Vollkommenheit nicht ertragen, sondern (wie die Dichter unter der Geschichte der Semele zu erkennen gegeben) gänzlich davon verzehrt und vernichtet werden, wenn sie sich nicht mit einer Art von körperlichem Schleier umhüllen, und durch diese Herablassung uns nach und nach fähig machen würden, sie endlich selbst, entkörperert und in ihrer wesentlichen Gestalt anzuschauen.79

Vorbereiten heißt hier einweihen, es sind die sogenannten teletai, die Einweihungen, auf die sich Wieland hier bezieht. Im *Protagoras* erzählt der Sophist, dass die Kunst der Sophisten oft Neid oder Abneigung erweckte,

78 Ebd., S. 210.

79 Ebd., S. 210f.

deshalb pflegten sie diese Kunst unter einer Maske zu praktizieren, unter der Maske der Orakelsprüche, der Dichtung zum Beispiel.⁸⁰ Sie beriefen sich dabei oft auf Orpheus. Im Roman ist der Priester Theogiton zwar kein Sophist, aber er beherrscht die sophistische Kunst, die Einweihungsriten als Maske zu verwenden, um seine Absichten zu verbergen. Platon sagt auch im *Protagoras*, dass die Stimme des Sophisten seine Zuhörer wie Orpheus verführt und bezaubert.⁸¹ Aber Agathons Erzählung zeugt von einer schon zum Teil vollzogenen Entzauberung, von einem kritischen Bewusstsein. Er spricht mit Abstand von den vorgegebenen Geheimnissen, die er einfältig genug war, für echt zu halten. Die Neuplatoniker bezogen sich auf die Dichter und auf platonische Bilder, um ihre Lehre zu begründen. Porphyrios kommentiert zwar die Grotte bei Homer, aber er legt sie platonisch aus, indem er sich dabei auf das Höhlengleichnis in der *Politeia* bezieht.

Auf plotinisches Gedankengut zurückgreifend, hebt Wieland das Komische der Verführungsszene hervor:

Und auch alsdenn würde unser sterblicher Teil den Glanz der göttlichen Vollkommenheit nicht ertragen, sondern (wie die Dichter unter der Geschichte der Semele zu erkennen gegeben) gänzlich davon verzehrt und vernichtet werden, wenn sie sich nicht mit einer Art von körperlichem Schleier umhüllen, und durch diese Herablassung uns nach und nach fähig machen, sie endlich selbst, entkörperert in ihrer wesentlichen Gestalt anzuschauen.⁸²

Auf Schlossers Bild von dem Schleier der Isis zurückgreifend hatte auch Kant das Esoterische und Erotische im Neuplatonismus kritisiert. Schlosser verglich seinerseits Kants kritisches System folgendermaßen mit Platons Denken:

Ich gehe in dem System [von Kant] herum, und rufe der Weisheit, wie Orlandino in dem Zauberpalast der Lirina seiner Geliebten ruft; ich glaube sie zu sehen, aber wenn ich sie ergreifen will, so entschlüpft immer die Erscheinung, die mich täuschte, meiner Hand, und spottet noch unfreundlich meines Wahns. In Plato's System kann ich freylich auch die Göttin nicht mit der Hand ergreifen; aber wenn ich ihr doch so nahe komme, daß ich das Rauschen ihres Gewandes vernehmen kann, so fühle ich wenigsten, daß Lebensgeist auf der Stelle webte. Plato hebt freylich den Schleier der Isis nicht auf, aber er macht ihn

80 Vgl. Platon: *Protagoras*, 316d.

81 Ebd., 315b.

82 GA, S. 210f.

doch so dünne, daß ich unter ihm die Gestalt der Göttin ahnden kann.⁸³

Die Ahnung bezeichnet die erotische platonische Erkenntnis. Damit wird klar, dass das Spiel mit den unsichtbaren Ideen in der sinnlichen sichtbaren Welt mit dem Problem der Vermittlung verbunden ist. Wie werden die Ideen, das Göttliche vermittelt? Das erotische Motiv der Täuschung, das Schlosser einführt, greift Kant in *Über einen neuerdings erhobenen Ton in der Philosophie* wieder auf, um die dichterische Philosophie anzuprangern. Die nächtliche Szene, in der Agathon Psyche wiederzufinden wähnt, erinnert an diesen Passus von Schlosser. Er spricht nämlich von »dem Rauschen ihres Gewandes« und Wieland seinerseits von »dem Rauschen ihrer Annäherung«.⁸⁴

Im Passus mit Theogiton wird diese Annäherung des Göttlichen als »heilige Mummerei«⁸⁵ dargestellt. Agathon erwähnt hier nicht den Aufstieg der Seele und die Befreiung aus der körperlichen Hülle bei der Kontemplation durch den Intellekt, sondern den Abstieg in das Sinnliche, in das Körperliche, eine Katabasis. Bei der Einweihung gibt es Etappen, Stufen. Jede Stufe entspricht einer gewissen Umhüllung des reinen Wesens. Der Neuplatonismus besteht auf die notwendige Interpretation der Schriften der Dichter. Wieland zeigt, wie diese geistige Bildung Agathon zu Fehlinterpretationen der Welt bringt, wie er durch dieses komplizierte Medium verführt wird. Die schwungvolle Einbildungskraft ist schuld und somit sind es auch die Dichter. In diesem Sinne bleibt die Kritik an den Dichtern Platon verpflichtet. Im Anklang an Kant kommt Wieland zu dem Schluss, dass es eigentlich nicht seltsam sei, dass »die Kräfte der Einbildung dasjenige weit übersteigen, was die Natur unseren Sinnen darstellt«.⁸⁶ Die Imagination ist heuristisch, aber ihr wird nun zum Ziel gesetzt, die Natur, vor allem die menschliche Natur nicht zu verschönern, wie es die Griechen irrtümlicherweise getan haben.

83 Johann Georg Schlosser: *Plato's Briefe* (Anm. 72), S. 183 f.

84 GA, S. 240.

85 Ebd., S. 214.

86 Ebd., S. 211.

III. Platons Vermittlung in Syrakus und die Stadt Gottes

Wieland stellt fest, dass Agathon am Ende »nicht mehr so erhaben von der menschlichen Natur [denkt], als ehemals«. ⁸⁷ Die kritische Kraft der Imagination im Roman zeigt dem ernüchterten Leser, welche Ideen nun als fiktiv zu betrachten sind. Hier folgt Wieland den Ergebnissen der modernen Philosophie, beispielsweise Machiavelli, der im *Fürsten* mit einer antiplatonischen Geste die imaginären, fiktiven Republiken denunziert und mit der Hand abweist, um eher »der tatsächlichen Wahrheit der Dinge nachzugehen als der Einbildung von ihnen«. ⁸⁸ Im Roman soll aber Platon auf seine Vermittlerrolle verzichten, das gilt vor allem für den Platonismus, der hier für das Christentum steht. Wieland bekräftigt diese Perspektive, indem er Platon literarisiert, das heißt als literarische Gestalt im Roman auftreten lässt, die bei ihrer historischen politischen Vermittlerrolle in Syrakus scheitert. Er stützt sich dabei auf Platons Briefe und auf Plutarch, um diese Episode am Hofe des Tyrannen Dionysios zu erzählen. Platon und Dion wollen Philistos von der Regierungsmacht entfernen, damit sie in aller Ruhe müßigen und spitzfindigen politischen Fragen in Athen nachgehen können, wie der Frage nach der besten Regierungsform. Da Platon ein Vermittler in Sizilien ist, werden wichtige Aspekte beleuchtet, wie etwa die politische Tragweite der Philosophie, die Rolle des Philosophen in der Gesellschaft, die im Zeitalter der Aufklärung besondere Bedeutung haben. ⁸⁹

Hier wird die platonische Philosophie als Mode lächerlich gemacht. ⁹⁰ Übrigens spielt die platonische Philosophie eine Vermittlungsrolle in der Geschichte, die Verwandlungen ermöglicht, nämlich den christlich gefärbten Platonismus, auf welchen Wieland sich implizit bezieht. Nach seinen Erfahrungen kann Agathon seinen Plan nicht mehr auf platonische Ideen gründen, denn im Anklang an Machiavelli kennt er bereits zu gut

87 Ebd., S. 441.

88 Niccolò Machiavelli: *Der Fürst*. Berlin 2013, § 15, S. 39.

89 Vgl. hierzu die politische Interpretation in Anlehnung an Platons *Politeia* in *Aristipp und einige seiner Zeitgenossen*: Klaus Manger: *Klassizismus und Aufklärung. Das Beispiel des späten Wieland*. Frankfurt a.M. 1991, S. 169–201.

90 Vgl. hierzu: Jan Philipp Reemtsma: *Osmantinische Aufklärung*. In: *Oßmannstedter Blätter* 2. Jena 2006, S. 32. Zum Scheitern der platonischen Dialoge vgl. auch: Ders.: *Das Buch vom Ich. Christoph Martin Wielands ›Aristipp und einige seiner Zeitgenossen‹*. München 2000, S. 70.

»den Unterschied der Menschen von dem was sie sein könnten, und vielleicht sein sollten.«⁹¹

Es bleibt immerhin das eher an Xenophon angelehnte Ideal der Kalokagathie übrig, nachdem Wieland festgestellt hat, dass es »einen unendlichen Unterschied«⁹² zwischen dem metaphysischen, dem natürlichen und dem gekünstelten Menschen gibt. Augustinus bewunderte Platon für diese Vermittlerrolle zwischen den Sterblichen und dem Göttlichen, kritisierte ihn aber für seine dämonische philosophische Religion und nahm in *Vom Gottesstaat* ein ambivalentes Verhältnis zu Platon ein.⁹³ Mit der Figur des Archytas knüpft Wieland an diesen augustinischen Unterschied zwischen den zwei Staaten, an das theologisch-politische Problem an. Archytas behauptet nämlich, dass die Welt

nicht das Werk eines blinden Ungefährs oder mechanisch wirkender plastischer Formen sei, sondern die *sichtbare Darstellung der Ideen* eines *unbegrenzten Verstandes*, die ewige Wirkung einer ewigen geistigen Urkraft aus welcher alle Kräfte ihr Wesen ziehen, eine *einzig* nach einerlei Gesetz regierte *Stadt Gottes*, [...] deren ewiges Grundgesetz gemeinschaftliches Aufstreben nach *Vollkommenheit* ist.⁹⁴

91 GA, S. 441; vgl. »[...] da, wie man lebt, und wie man leben sollte, in meinen Augen so weit von einander abliegt, [...]« in Niccolo Machiavelli: *Der Fürst* (Anm. 88), § 15, S. 39. Zu Xenophons Bedeutung für Wieland vgl.: Katharina Roettig: *Wielands Sokratische Übersetzungen* (Anm. 76), S. 59-73, hier S. 64.

92 GA, S. 441.

93 Augustinus: *Vom Gottesstaat*. München 2007. Buch 8, S. 10f. Vgl. Pierre Manent: *Les métamorphoses de la cité. Essai sur la dynamique de l'Occident*. Paris 2010, S. 388-418.

94 GA, S. 763.

ADRIAN ROBANUS

Von »quäkenden Mitbürgern« vertrieben

Wissenstransfer in Wielands ›Froschgeschichte‹ *Die Abderiten*

Wielands *Abderiten* sind ein Tierroman:¹ Das Schicksal der Stadt der Abderiten wird über ihren Umgang mit Fröschen verhandelt. Diese Frösche werden dabei zum transkulturellen Zeichen: Sie bilden einen Kreuzungspunkt naturgeschichtlicher, zoopolitischer und religiöser Diskurse, griechischer Antike und europäischer Gegenwart. Antikes griechisches und gegenwärtiges französisches Froschwissen werden dabei adressiert und in die Erzählintention des Romans integriert. Im Folgenden soll dargestellt werden, wie die Frösche der Abderiten in Wielands Roman als Knotenpunkt eines weit verzweigten Wissensnetzwerkes erscheinen. Das aktivierte Froschwissen wird mit seiner Aufrufung transformiert und zum Teil der präsentierten Romanwelt gemacht. Dieses Verfahren gibt gleichzeitig Aufschluss über das Verfahren, mit dem Wieland überholtes und aktuelles Wissen in die Romanform integriert.

Die Prädominanz der Frösche in den *Abderiten* reiht sich ein in die satirische Tradition. Der moraldidaktische Impetus wird in diesem Roman deutlich: Das Scheitern der abderitischen Gemeinde an den Fröschen zeigt, dass die Bewohner der griechischen Stadt sich noch nicht zu den aufgeklärten Menschen entwickelt haben, die sie sein sollten.² Während der aufgeklärte Mensch sich weit über das Tier erhoben hat, fallen die Abderiten hinter die Tiere zurück. Am Ende müssen sie ihre Stadt den Fröschen und Ratten überlassen. Damit ist eine Skepsis an der Selbstregierung des Volkes artikuliert. Die demokratische Stadtgesellschaft der Abderiten erweist sich als dysfunktional, der abderitische Pöbel disqualifiziert sich von der Selbstregierung. Diese Dysfunktionalität mündet schließlich in die Unfähigkeit der abderitischen Gemeinschaft, den »dicken froschsumpfichten Dunstkreise ihrer eckelhaften Vaterstadt« zu transformieren

- 1 Bei diesem Aufsatz handelt es sich um eine gekürzte und überarbeitete Version des Kapitels »Zoopolitik der Frösche: *Die Abderiten*« aus meiner Dissertation: *Romantiere. Zoopoetik bei Wieland und Wezel*. Berlin 2021, S. 177-196.
- 2 Vgl. Fritz Martini: *Geschichte der Abderiten*. In: Benno von Wiese (Hg.): *Vom Barock bis zur späten Romantik*. Düsseldorf 1965, S. 64-94.

und wieder bewohnbar zu machen.³ Am Ende werden die Abderiten von König Kassander⁴ gnädig aufgenommen, und mit der demokratischen Regierung ist auch ihre ›Abderitheit‹ überwunden. Zu den deutlichsten Zeitbezügen des Romans gehört die Naturgeschichte. In den *Abderiten* gibt es zahlreiche Fußnoten, die sich auf Buffons *Histoire Naturelle* beziehen. Demokrit ist ein Wissenschaftler mit aufklärerischen Prinzipien, und der zeitgenössische Streit zwischen Präformationisten und Evolutionisten wird im wissenschaftssatirischen letzten Kapitel des Romans explizit adressiert. Überhaupt schwingt hier der satirische Aspekt des literarischen Sprechens über Frösche, der, mit Aristophanes beginnend, eine lange Tradition hat, mit.⁵

Es sind die Abderiten selbst, die die an und für sich funktionierende Naturordnung außer Kraft setzen und damit den Zusammenbruch ihrer Gemeinde herbeiführen: »Der Fehler lag in der That blos an den Mitteln, wodurch sie dem Übel steuern wollten; wiewohl sie nie dazu gebracht werden konnten, dies einzusehen.«⁶ Die weitreichende, exemplarische Dimension der Frösche in den *Abderiten* stellt der Erzähler selbst heraus:

Es ist freylich wunderbarlich genug, und für den Geschichtsschreiber allerdings sehr unangenehm, daß diese Froschgeschichte, so läppisch und lächerlich ihre blinde Seite immer seyn mag, auf so mancherley Art in

3 Christoph Martin Wieland: Die Abderiten. Eine sehr wahrscheinliche Geschichte. In: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe. [Oßmannstedter Ausgabe, im Folgenden: WOA]. Hg. v. Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma. Bd. 11.1. Bearb. v. Klaus Manger u. Tina Hartmann. Berlin, New York 2009, S. 156-504. Interpretiert wird hier anhand der im *Teutschen Merkur* in Fortsetzungen von 1774 bis 1780 erschienenen Fassung des Romans.

4 Was im Roman nicht erwähnt wird, aber als zeitgenössisches Wissen vorausgesetzt werden kann: Kassander hat in Athen die Demokratie abgeschafft. Vgl. Anonymus: Cassander. In: Johann Heinrich Zedler (Hg.): Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden. Bd. 5 (C–Ch). Halle, Leipzig 1741, Sp. 1248 f.

5 Wieland hat als zweiter deutscher Übersetzer von Aristophanes' *Fröschen* diesen demokratiekritischen Impetus fortgesetzt. Vgl. Martin Holtermann: Der deutsche Aristophanes. Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert. Göttingen 2004, S. 74-91. In Aristophanes' Komödie ist das onomatopoetische »Βρεκεκεκ κοαξ κοαξ«, das auch bei Wieland aufgegriffen wird, typisch für den Chor der Frösche. Zur Kulturgeschichte der Frösche vgl. Bernd Hüppauf: Vom Frosch. Eine Kulturgeschichte zwischen Tierphilosophie und Ökologie. Bielefeld 2011. Vgl. auch Benjamin Bühler, Stefan Rieger: Vom Übertier. Ein Bestiarium des Wissens. Frankfurt a. M. 2006.

6 WOA 11.1, S. 163.

die politischen, bürgerlichen, ökonomischen und andere Transactionen aller Völker eingreift [...].⁷

Die Frösche sind also keineswegs »nichtig und absurd«⁸ als Gegenstand eines politischen Romans, sondern sie rühren an wesentliche Fragestellungen der Aufklärung: Was ist gesichertes Wissen? Wie kann man empirisches von spekulativem Wissen trennen? Welche Konsequenzen kann die Aufrechterhaltung falschen Wissens haben? Welche Rolle spielt Macht für Wissensordnungen? Was bedeuten diese Wissensordnungen für das Funktionieren politischer Gemeinschaften? Welche Bereiche von Froschwissen im Roman im Einzelnen aufgerufen und mit der politischen Geschichte der Abderiten verknüpft werden, wird im Folgenden untersucht.

I. Enzyklopädisches Froschwissen

Im naturgeschichtlichen Diskurs kann beim Wissen um den Frosch die typische Entwicklung von barocker Wissensanhäufung zu aufklärerischem Reinigungsanspruch beobachtet werden. Bei *Zedler* erscheint der Frosch unter dem Lemma »Rana«.⁹ Der Frosch wird klassifikatorisch unsicher als »Insekt oder Gewürme, das sich in dem Wasser aufzuhalten pfleget und überall bekannt genug ist«,¹⁰ eingeführt. Ist diese Charakterisierung noch relativ wertfrei, so wird danach der Status des Frosches in der moralischen Hierarchie der Lebewesen relational zu den Bienen bestimmt, die mit positiven gesellschaftlichen Normen verbunden sind. Dem Frosch dagegen wird ein Platz im semantischen Feld der Schädlinge zugewiesen: Er gilt als »Ungeziefer«. Insgesamt ist der Artikel bei *Zedler* voll von Anekdoten und lässt sich vielfach noch in der barocken Wissensordnung situieren.

Der Eintrag »Grenouille« in der *Encyclopédie* setzt mit einer präziseren Klassifikation der Frösche ein. Deutlich wird, dass das in der *Encyclopédie* aufgeführte Wissen auf Experimenten beruht: »Cet animal a la vie très-dure, si c'est vivre que de s'agiter & de sauter pendant quelque tems après qu'on lui a ouvert la poitrine & le ventre, & qu'on en a arraché le cœur & tous les

7 Ebd., S. 412.

8 Alexander Košenina: Der gelehrte Narr. Gelehrten satire seit der Aufklärung. Göttingen 2003, S. 312.

9 Anonymus: Rana. In: Johann Heinrich Zedler (Hg.): Grosses vollständiges Universal-Lexicon (Anm. 4), Bd. 30 (Q, R-Reh), Sp. 786-789.

10 Ebd., Sp. 786.

autres visceres«. ¹¹ Der Frosch ist ein wichtiges Experimenttier des 18. Jahrhunderts. Eine solche experimentelle Wissensgewinnung zeigt sich auch in den *Abderiten* in Demokrits Sezierpraxis. Demokrit wird als aufgeklärter, kosmopolitischer Universalgelehrter dargestellt, der ein Interesse an allen Erscheinungen der Welt hat. Bekannt als antiker Naturforscher, beschäftigt er sich intensiv mit der Tier- und Pflanzenwelt. Zu dieser Beschäftigung gehört auch sein Sezieren. Zum Beispiel trifft Hippokrates, der Demokrit besucht, den »Naturforscher bey der Zergliederung verschiedener Thiere an, deren innerlichen Bau und animalische Ökonomie er untersuchen wollte, um vielleicht auf die Ursachen gewisser Verschiedenheiten in ihren Eigenschaften und Neigungen zu kommen«. ¹² Die Zergliederungspraxis von Demokrit charakterisiert seine Naturforschung und seinen Entdeckergeist, gleichzeitig ist sie Zeichen für den Konflikt mit seiner Umgebung:

Demokritus untersuchte die Natur der Dinge, und bemerkte die Ursachen gewisser Naturbegebenheiten ein wenig früher als die Abderiten, also war er ein Zauberer. Er dachte über alles anders als sie, lebte nach andern Grundsätzen, brachte seine Zeit auf eine ihnen unbegreifliche Art mit sich selbst zu, – also war er nicht recht richtig in seinem Kopfe [...]. ¹³

Der Roman zeigt hier, wie über den Konflikt der naturgeschichtlichen Wissensordnungen der Zusammenstoß des aufgeklärten Demokrit mit den abergläubischen Abderiten inszeniert wird. *Curiositas*, die potentiell die Gesellschaftsordnung bedrohen könnte, ist ihnen suspekt, weswegen Demokrit als Zauberer und Wahnsinniger klassifiziert wird. Dass er in »den Eingeweyden von Hunden und Katzen herum[wühlt]«, ¹⁴ wird zur Metapher dafür, dass seine Praktiken die bestehende Ordnung auf gefährliche Weise kritisch in Frage stellen.

Entsprechend der tragenden Rolle der heiligen Frösche der Latona für das abderitische Gemeinwesen stellt Demokrits Seziertätigkeit eine Bedrohung für die Wissens- wie Sozialordnung der abderitischen Republik

11 Louis Jean-Marie Daubenton: Grenouille. In: Denis Diderot, Jean Baptiste le Rond d'Alembert, Pierre Mouchon (Hg.): *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres. Foang – Gythium*. Bd. 7. Paris 1757, S. 942 f., hier S. 942. (Übersetzung: »Dieses Tier hat ein sehr zähes Leben, wenn Leben nichts bedeutet, als sich zu bewegen und zu springen, einige Zeit nachdem man ihm die Brust und den Bauch geöffnet hat und nachdem man ihm das Herz und alle anderen Eingeweide entfernt hat«, meine Übersetzung, A. R.).

12 WOA 11.1, S. 251.

13 Ebd., S. 233 f.

14 Ebd., S. 234.

dar. Strobilus, der größte Nutznießer der bestehenden Ordnung, charakterisiert ihn folgendermaßen: »[E]in ausgemachter Freygeist, ein Mensch der nichts glaubt, dem nichts heilig ist. Man kan ihm beweisen, daß er einer Menge von Fröschen die Zungen bei lebendigem Leibe ausgerissen hat«. ¹⁵ Als jemand behauptet, dass Demokrit wohl auch Frösche lebendig zergliedert, dringt Strobilus auf eine öffentliche Untersuchung. Auf Anraten eines Verwandten Demokrits, der es auf dessen Geld abgesehen hat, wird in der Folge beschlossen, einen Arzt zu Rate zu ziehen, um ihn für wahnsinnig erklären und entmündigen zu können. Die Zergliederung der Frösche erweist sich damit als Metapher für die Infragestellung bestehender Glaubenssätze. So werden die abderitischen Frösche zum Zeichen der Kreuzung konkurrierender Wissensordnungen. Die naturgeschichtliche Wahrheitssuche Demokrits sehen die Abderiten tatsächlich als Infragestellung ihrer politischen Ordnung. Der Erzähler steht zwar klar auf der Seite der aufgeklärten Naturforschung des Demokrit. Die Frösche in der Romanhandlung werden damit aber nicht zum Objekt primären Erkenntnisinteresses, sondern zum Zeichen ihrer Politisierung: Für die weitere Entwicklung spielt es bis zuletzt keine Rolle, was sie wirklich sind, sondern als was sie gelesen werden und was das für die Geschichte der abderitischen Gemeinschaft bedeutet.

Die beiden eingangs skizzierten Positionen können den Parteien im Roman grob zugeordnet werden: Während Demokrit als Naturforscher auf der Seite experimentell-aufgeklärten Naturwissens (*Encyclopédie*) steht, ist das in der Gemeinde der Abderiten kursierende Froschwissen eher anekdotisch und moralisierend (*Zedler*). Das Wissen über Frösche wird im Roman zum Gradmesser von Aufgeklärtheit oder Unaufgeklärtheit.

II. Theologisch-ursprungsgeschichtliches Froschwissen

Die aufklärerische Kritik am Aberglauben erfolgt über die Entlarvung der voraufklärerischen Zuschreibungen an die Frösche. Dass diese schließlich zum Zusammenbruch der abderitischen Gemeinde führen können, ist nur deswegen möglich, weil sie heilig sind. Anlässlich des Besuches von Euripides lässt Demokrit den Oberpriester Strobilus die Geschichte dieser Heiligkeit erzählen. Sie beruht auf einem antiken Mythos, der »Froschwerdung der Lycischen Bauern«. ¹⁶ Der Wahrheitsgehalt dieser Geschichte

¹⁵ Ebd., S. 235.

¹⁶ Ebd., S. 313.

wird vom Erzähler als problematisch markiert, während er für den Oberpriester nicht in Frage steht: Er »erzählte ihnen hierauf, mit eben der Treuherzigkeit, womit man die alltäglichste Begebenheit erzählen kann, alles, was er von der Sache zu wissen glaubte«. ¹⁷ Die Frösche sind somit hier das Objekt, anhand dessen der Unterschied von Glauben und Wissen verhandelt wird.

Indem Strobilus die Überlieferungsgeschichte anspricht, diskreditiert er unbewusst den gesicherten Status seines Wissens: »Die Geschichte des Latonendienstes in Abdera, sagte er, verliert sich im Nebel des grauesten Alterthums [...]. [D]ie mündliche Überlieferung, die von Vater zu Sohn, durch so viele Jahrhunderte fortgepflanzt wurde, ersetzt den Abgang schriftlicher Urkunden mehr als hinlänglich«. ¹⁸ Eine Nachprüfbarkeit des Wissens anhand schriftlicher Quellen ist somit nicht gegeben, der Wahrheitsanspruch des Gesagten basiert auf unkritischem Glauben: »Es ist, wie Sie wissen, nicht erlaubt, mit strafbarem Vorwitz den heiligen Schleyer aufzuheben, den die Zeit um den Ursprung der Götter und ihres Dienstes geworfen hat«. ¹⁹ Diesem generellen Glaubenspostulat entspricht allerdings eine hohe Detailliertheit der Erzählung im Einzelnen, die durchaus der Wahrscheinlichkeit verpflichtet ist. So erklärt er die von Demokrit als wunderbar und damit unglaublich angesprochene Versetzung des heiligen Teiches aus Lykien nach Abdera damit, dass die Lykier »einige junge Bäume aus dem besagten Hain mit Wurzel und Erde, und eine Anzahl von Fröschen aus dem besagten Teich in einer Tonne voll geheiligten Wassers« mitgenommen und gleich nach ihrer Ankunft einen neuen Teich gegraben hätten. ²⁰ Daher sei diese Versetzung »ohne ein so grosses Wunder als Herr Demokrit für nöthig hielt«, ²¹ geschehen. ²²

17 Ebd.

18 Ebd., S. 313f.

19 Ebd., S. 314.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 315.

22 Der Latona-Mythos erscheint prominent in Ovids *Metamorphosen* (vgl. Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übers. u. hg. v. Michael von Albrecht. Mit 30 Radierungen von Pablo Picasso und einem kunsthistorischen Nachwort von Eckhard Leuschner. Stuttgart 2010, S. 341-347). 1687 bis 1689 wurde im Schlosspark von Versailles ein Latonabrunnen errichtet. Vgl. Lars Olof Larsson: Versailles. »Lieu enchanté« – Bühne der Macht – Triumph der Künste. In: Ute Jung-Kaiser, Annette Simonis (Hg.): *Die verzaubernde Kunstwelt Ludwigs XIV. Versailles als Gesamtkunstwerk*. Hildesheim, Zürich, New York 2015, S. 33-66, hier S. 43. Vgl. auch Johann Carl Ditters von Ditters-

Die eigentliche Geschichte der Frösche wird von Strobilus nur am Rande angesprochen: Die Verwandlung der lykischen Bauern in Frösche sei gemäß dem Mythos eine göttliche Strafe dafür, dass sie der durstigen Latona verwehrt hatten, aus ihrem Teich zu trinken. Der ursprüngliche Frevel wird von Strobilus somit zum Wunder umgedeutet. In Strobilus' Wissensordnung steht die Heiligkeit der Frösche zweifelsfrei fest. Diese Heiligkeit korrespondiert mit einer Institutionalisierung des Froschglaubens, die weitreichende politische und ökologische Konsequenzen hat:

Indessen, fuhr der Oberpriester fort, hat die Republik gleichwohl solche Beweise ihrer besondern Devotion für den Tempel der Latona und dessen Zubehörden abgelegt, daß gegen die Lauterkeit ihrer Absichten nicht der geringste Zweifel übrig sein kann. Sie hat zu Versehung des Dienstes nicht nur ein Collegium von sechs Priestern, deren Vorsteher zu sein ich unwürdiger weise die Ehre habe, sondern auch aus dem Mittel des Senats drei Pfleger des geheiligten Teichs angeordnet, von welchen der erste allezeit eines von den Häuptern der Stadt ist. Ja sie hat, aus Beweggründen, deren Richtigkeit streitig zu machen, nicht länger erlaubt ist, die Unverletzlichkeit der Frösche des Latonenteichs auf alle Tiere dieser Gattung in ihrem ganzen Gebiet ausgedehnt; und zu diesem Ende das ganze Geschlecht der Störche, Kraniche und aller andern Froschfeinde, aus ihren Grenzen verbannt.²³

Auf dem narrativ ausgefalteten Wissen über Frösche basiert somit ein wesentlicher Teil der politischen Ordnung der Republik Abdera. Die Macht von sechs Priestern und drei Froschpflegern hängt davon ab, dass die Wahrheit dieses Wissens bestehen bleibt. Die überkommene Wahrheit wird diskursiv durch fortlaufende Tradierung und per Ausschlussmechanismus aufrechterhalten. Und die institutionell verankerte, diskursive Macht hat in der Erzählwelt einen massiven Eingriff in die Ordnung der Natur zur Folge: Die »Froschfeinde«²⁴ werden aus der Republik verbannt.

Diese Passage steht offenbar im Kontext der Aberglaubenskritik der Aufklärung. Ein Blick auf einen durch den Pastor M. Samuel Gottlob Donat (1778) mit Anmerkungen versehenen Auszug aus Johann Jacob Scheuchzers *Physica Sacra* zeigt, dass der Konnex von Fröschen und Wundern und die damit verbundenen suggestiven Argumentationsstrategien beim Versuch,

dorfs Symphonie Nr. 6 A-Dur aus den *Sinfonien nach Ovids Metamorphosen* (1785): *Die Verwandlung der lykischen Bauern in Frösche*.

23 WOA II.1, S. 316.

24 Ebd.

die Gültigkeit biblischen Wissens weiter aufrechtzuerhalten, auch in den 1770er Jahren präsent ist:

Muß man nicht, wenn man den allmählichen Anwachs und Veränderung, welche wenigstens einen Monat erfordert, mit Aufmerksamkeit betrachtet, muß man nicht, sage ich, das unzählbare Heer der Frösche, so Egypten bedeckte, für ein Wunder ansehen, welches Gott verrichtet? Es geschahe alles auf einmal, die nach und nach sich eräugende Auswicklung findet hier nicht statt. Es ist offenbar eine unmittelbare Schöpfung – keine Zeugung.²⁵

Hier wird deutlich, wie basales naturgeschichtliches Wissen – die Zeugung von Fröschen erfordert eine gewisse Zeitdauer – genutzt wird, um den wunderbaren Charakter des laut der Bibel Geschehenen zu unterstreichen.

In den *Abderiten* werden solche zeitgenössischen theologischen Modelle kritisiert, die versuchen, biblisches Wissen in geschichtliche Verlaufsmodelle zu integrieren und dessen unglaubwürdige, von der Aufklärung als bloß wunderbar dekonstruierbare Elemente durch Verlegung in die Vorzeit zu immunisieren. Die Kritik am Latonenkult entspricht der Wunderkritik der Aufklärer. Durch die literarische Präsentation der Sichtweise von Strobilus soll die Absurdität seiner Argumentation aufgedeckt werden. In seinem Narrativ können im »Nebel des grauesten Alterthums«²⁶ die Gesetze des Wahrscheinlichen ausgehebelt werden; der Verweis auf die Absenz schriftlicher Quellen ist gerade Beleg für die Glaubwürdigkeit des Überlieferten: »[D]ie mündliche Überlieferung [...] ersetzt den Abgang schriftlicher Urkunden mehr als hinlänglich, und macht, so zu sagen, eine lebendige Urkunde aus, die dem todten Buchstaben billig noch vorzuziehen ist«, betont ja Strobilus.²⁷ Und gerade dieser spekulative Raum der dunklen Vorzeit ist es, in dem die Tier-Mensch-Grenze durchlässig ist: Die abderitischen Frösche sind gerade wegen ihres Status als verwandelte »Lycier oder Milier« heilig.²⁸

25 M. Samuel Gottlob Donat: Auszug aus D. Johann Jacob Scheuchzers ehemaligen Professors zu Zürich, *Physica sacra*; Mit Anmerkungen und Erläuterungen der darinn vorkommenden Sachen, aus den neuern exegetischen, physischen und historischen Schriften, auch nöthigen Kupferstichen. Mit einer Vorrede hg. v. D. Anton Friedrich Büsching. Ersten Theils, zweyter Band. Leipzig 1778, S. 46.

26 WOA II.I, S. 313.

27 Ebd., S. 314.

28 Ebd.

III. Froschwissen und Stadtpolitik in Abdera

Am Schluss des Romans werden die Frösche endgültig zum Politikum ganz Abderas. Das letzte Kapitel ist mit Beglaubigungsstrategien eingeleitet, es wird dort auf die genaue Stelle bei Pompeius Trogus und Iunianus Iustinus verwiesen, an der der Auszug der Abderiten aus ihrer Stadt erwähnt wird.²⁹ In einer langen Fußnote erfolgt zudem der Hinweis, dass in der *Naturgeschichte* von Plinius dem Älteren auch von einer gallischen Stadt, in der die Einwohner den Fröschen gewichen seien, die Rede sei. Der Erzähler spekuliert, dass eine Verwechslung wegen des schlechten Gedächtnisses des Plinius vorliege und dieser eigentlich Abdera gemeint habe. Diese Beglaubigungsstrategie ist Parodie einer unkritischen Lektüre antiker Gewährsmänner und einer schlechten Historiografie, die Überlieferungsfehler dort annimmt, wo sie ihr eigenes Narrativ sehen möchte.³⁰ Solche auf Autorität beruhenden Beglaubigungsstrategien werden in der aufklärerischen Geschichtsschreibung kritisch in Frage gestellt, dennoch sind Werke wie Scheuchzers oben angeführte *Physica Sacra*, die alles Naturgeschichtliche in der Bibel erläutert, weiter im Umlauf. Im oben zitierten *Auszug aus D. Johann Jacob Scheuchzers ehemaligen Professors zu Zürich, Physica sacra* wird beispielsweise die biblische Vertreibung der Hornissen auf derartige Weise beglaubigt: »Die weltlichen Geschichte[n] bestätigen dieses; wenn sie ganze Nationen anführen, so durch Insekten, und andre kleine Thiere vertrieben worden.«³¹ Diese Art von gelehrtem Autoritätenwissen dekonstruiert die Einleitung des letzten Kapitels. Damit wird die Unwahrscheinlichkeit der im Untertitel als »sehr wahrscheinliche[n] Geschichte« ausgewiesenen Romanerzählung noch stärker unterstrichen.

Nach dem absurden Rechtsstreit um den Schatten eines Esels, der die erste Spaltung der Republik aufgrund eines Tieres verursacht,³² bilden sich die Parteien der »Batrachosebisten« und der »Batrachophagen« – der Froschseligen und der Froschfresser. Der Konflikt beginnt damit, dass es in der Verehrung der Latonenfrösche »eine gewisse *Laufigkeit*« gibt.³³ Der Erzpriester Agathysus, der während des Eselsstreits noch als Gegner der Froschverehrung aufgetreten ist und sich sogar verbotenerweise Störche

29 Vgl. ebd., S. 411.

30 Vgl. ebd., S. 412.

31 Ebd., S. 253.

32 Vgl. Alexander Košenina: Aktenzeichen Eselschatten ungelöst. Vertrackter Rechtsfall in den literarischen Gerichtshöfen von Wieland, Kotzebue und Dürrenmatt. In: Zeitschrift für Germanistik 25/1 (2015), S. 110–122.

33 WOA 11.1, S. 415.

in seinem Garten gehalten hat, sinnt auf Mittel, seine eigene Machtposition innerhalb der Gemeinde aufrechtzuerhalten. Wieder zeigt sich: Es geht um die mit der Kontrolle über das kursierende Wissen verbundenen Machtpositionen innerhalb der sozialen Gemeinschaft.³⁴ Um sich beim Volk beliebt zu machen, betreibt Agathysus demonstrative Symbolpolitik: Er lässt »mitten auf einer [...] Esplanade [...] einen Kanal graben« und erbittet sich dafür »einige Fässer mit Froschleich aus dem geheiligten Teiche von dem Oberpriester Strobylus«. ³⁵ Das Ganze wird als pompöser Staatsakt vollzogen, so dass es den »Abderitischen Pöbel[-]« uneingeschränkt für Agathysus einnimmt.³⁶ Die Frösche werden damit zu Objekten einer fehlgeleiteten Stadtpolizei: Dient das Graben von Kanälen in Städten eigentlich der Hygiene und dem Wohl der Menschen, so steht die Stadtpolitik hier im Dienst der heiligen Frösche.

Das macht die Frösche zum Zeichen einer zweifachen Kritik: Am politischen Strategen Agathysus, der das Volk wider besseres Wissen instrumentalisiert, und am abderitischen Volk, das sich derartig instrumentalisieren lässt: »Von diesem Tage an war Agathysus der Abgott des Volks, und ein Froschgraben, zu rechter Zeit angelegt, verschaffte ihm, was er sonst mit aller Politik, Wohlredenheit und Freigebigkeit vielleicht nie erlangt haben würde«. ³⁷ Diese Symbolhandlung hat exemplarische Funktion für die Gemeinde der Abderiten. Überall werden Froschgruben errichtet. Der Frosch ist zum Statussymbol geworden und wird exzessiv gezüchtet. Zu der politischen Falschheit kommt noch die ästhetische Hässlichkeit: Zur »Verschönerung der Stadt« ³⁸ soll die letztgenannte Maßnahme dienen, und sie führt dazu, dass Abdera ständig von einem »monotonischen Chorgesang dieser quakenden Philomelen« beschallt wird.³⁹

Hierdurch erweisen sich die Abderiten also nicht nur, was ihr Wissen angeht, sondern auch regierungsgeschichtlich als rückständig. Niemand denkt an die »Folgen dieser schönen Anstalten«. ⁴⁰ Liest man den Roman im Kontext seiner Zeit, in der die Zahl an regulativen Polizeiodnungen immer weiter zunimmt und somit die Sozialdisziplinierung ihren Höhe-

34 Vgl. Carl Niekerk: Wieland und die Irrwege der Aufklärung. Öffentlichkeitskritik in der Geschichte der Abderiten. In: Lessing Yearbook 33 (2001), S. 233-259, hier S. 252.

35 WOA 11.1, S. 415.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 416.

39 Ebd., S. 418.

40 Ebd., S. 417.

punkt erreicht, so erscheint die abderitische Froschpolitik als folgenreicher Anachronismus. Das Überhandnehmen der Frösche wird zum Zeichen einer schlechten, voraufgeklärten Regierung, die den Gesundheitszustand der Beherrschten ernsthaft gefährdet: »Die abderitischen Ärzte zerbrachen sich die Köpfe, um zu erraten, woher es käme, dass Schnuppen, Flüsse und Hautkrankheiten aller Arten von Jahr zu Jahr so mächtig überhand nahmen.«⁴¹

Das theologische Weltmodell wird dadurch erschüttert, dass seine realen Konsequenzen die Lebenswelt der politischen Gemeinschaft bedrohen. Die vom Erzähler und vom Philosophen Korax ins Spiel gebrachten Argumente verweisen auf die Polizeiwissenschaft des 18. Jahrhunderts, wenn etwa Korax bemerkt, man müsse

[u]ntersuchen, ob z. E. die *Froschmenge* in einem Staat mit der *Volksmenge* in gehörigem Verhältnis stehe oder nicht, und, wenn sich fände, daß der Staat einen großen Theil mehr Frösche ernähren müßte, als er nöthig hätte, die diensamsten Mittel vorzuschlagen, wodurch ihre übermäßige Menge vermindert werden könnte.⁴²

Die für das Regiment der Policy so zentrale Frage nach der »Übernahme der Verantwortung für die Bevölkerung in ihrer Naturalität« führt hier zu einer Güterabwägung, die die Froschpolitik der Abderiten als unverantwortlich markiert.⁴³ Die Vermehrung der Frösche in Abdera und deren Konsequenzen erzeugen so den Handlungsdruck, der eigentlich eine Änderung der Wissensordnung erzwingen sollte.

Angesichts der Froschplage entwickelt sich in der abderitischen Akademie die Einsicht von der Notwendigkeit eines von der theologisch-mythischen Komponente befreiten Froschwissens. Dem Protagonisten dieser Kritik, Korax, schließt sich eine »philosophische[-] Secte« an,⁴⁴ deren Argumente typische Elemente der Religionskritik aufweisen. Das alte Froschwissen wird als Aberglauben abgewertet: Es sei erstens nicht beweisbar, es beruhe zweitens auf unzuverlässiger Überlieferung, die Kritik im Einzelnen stelle drittens keineswegs die Religion oder Gott an sich in

41 Ebd.

42 Ebd., S. 420.

43 Michel Foucault: Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Geschichte der Gouvernementalität I. Vorlesung am Collège de France 1977-1978. Frankfurt a. M. 2017, S. 505.

44 WOA II.1, S. 420.

Frage und viertens dürfe es keine Religion geben, die den Interessen des Menschen beziehungsweise der politischen Gemeinschaft zuwiderlaufe.⁴⁵

So scheinen die Fronten des Kampfes ums Wissen zunächst eindeutig geklärt. Als unsinnig markierter Aberglaube wird gegen die Einsicht der Vernunft positioniert. Die Argumente der alten Machtelite, die am Froschglauben festhält, haben dogmatischen Charakter. Dass es hier um mehr als nur beliebiges Wissen über eine Tierart geht, wird vom Oberpriester Stilbon unmissverständlich deutlich gemacht:

Die Akademie mag Gutachten stellen, worüber sie sonst immer will; die ganze Natur liegt vor ihr offen; sie kann reden vom Elefanten bis zur Blatlaus, vom Adler bis zur Wassermotte, vom Wallfisch bis zur Schmerle, und von der Zeder bis zum Lykopodion: aber von den Fröschen soll sie schweigen!⁴⁶

Hier kollidieren also das machterhaltende Froschwissen der Politik und das wahrheitsorientierte Froschwissen der Akademie. Der aufgeklärte empirische Naturforscher Korax steht zunächst gegen den unaufgeklärten Gottesmann Stilbon. Aus dieser Frontstellung ergibt sich ein akademischer Streit, in dem auch Stilbon auf die Methoden empirisch-aufgeklärter Naturforschung zurückgreift, um seine Thesen zu stützen. Er entwickelt ein »neue[s] durchaus räsonnierte[s] System[-] über die Latonenfrösche«, das auf dem Grundsatz basiert, »daß alle Zeugung nichts anders als Entwicklung ursprünglicher Keime sei«.⁴⁷ Damit wird parodistisch die Präformationslehre angesprochen, wie sie Albrecht von Haller in der Haller-Wolff-Debatte vertrat und der zufolge die gesamte Entwicklung eines Lebewesens im Keim (gemäß den Animalkulisten im Spermium, gemäß den Ovulisten in der Eizelle) schon angelegt sei.⁴⁸ Diese Theorie nutzt Stilbon, um nachzuweisen, dass die ursprünglichen Bauern der Latona immer noch in den Fröschen weiterexistierten.

So wird die politische Dimension des naturgeschichtlichen Wissens im Roman narrativiert, indem gleichzeitig an zeitgenössische Konnotationen

45 Vgl. ebd.

46 Ebd., S. 434.

47 Ebd., S. 440.

48 Vgl. Shirley A. Roe: The development of Albrecht von Haller's views on embryology. In: *Journal of the History of Biology* 8/2 (1975), S. 167-190; Dies.: Matter, life, and generation. Eighteenth-century embryology and the Haller-Wolff debate. Cambridge 1981; Ilse Jahn: Biologische Fragestellungen in der Epoche der Aufklärung. In: Ilse Jahn, Erika Krauß (Hg.): *Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiografien*. ³Hamburg 2004, S. 231-274, hier S. 259-270.

des Frosches angeschlossen wird. Im Abschnitt »Widerlegung der Einwürfe des Herrn Bonnet« setzt sich Caspar Friedrich Wolff mit Hallers Kritik an der Präformation auseinander. Er ermahnt dort den Leser:

Hüten Sie sich, daß Sie nicht das, was Sie sehen, wenn es mit Ihren Hypothesen nicht übereinstimmt, so lange drehen und wenden, bis es einigermaßen ihrer Hypothese ähnlich wird. So hat es der Hr. von Haller dieses mahl und vielleicht zum ersten mahl in seinem Leben gemacht.⁴⁹

Dieser Abschnitt bezieht sich auf die »Ordnung in Ansehung der Formation der Gefäße«, wobei Haller Wolffs Konzeption der »Gekrößadern der Frösche, welche [laut Haller, A.R.] durchsichtig sind«, kritisiert hatte.⁵⁰ Es geht hier um die Frage, was unter dem Mikroskop tatsächlich sichtbar ist, und um die richtige Interpretation des vom Wissenschaftler Beobachteten. Und gerade die Frage nach den »Gekrößadern des Embryo«⁵¹ gehört zu der Argumentation, mit der Wolff schließlich seine Epigenesislehre begründet.

Über die Funktion des Frosches als Experimentobjekt für eine konkrete wissenschaftliche Fragestellung hinaus erfährt dieses Tier an prominenter Stelle aber auch eine weitreichende Metaphorisierung als Zeichen für die unaufgeklärte Masse. In seiner Haller ironisch gewidmeten Mensch-Maschinenschrift beginnt Julien Offray de La Mettrie mit einer Froschmetapher:

Es genügt nicht, daß ein Gelehrter die Natur und die Wahrheit erforscht; er muß auch wagen, sie auszusprechen zugunsten der kleinen Zahl derjenigen, die denken wollen und können. Denn was die andern betrifft, die freiwillig Sklaven der Vorurteile sind – ihnen wird es nicht mehr gelingen, die Wahrheit zu erreichen, als den Fröschen zu fliegen.⁵²

Diejenigen, die nicht wagen, ihre Vorurteile zu überwinden, und unaufgeklärt bleiben, sind für La Mettrie wie Frösche.

Der Frosch bildet also einen Kreuzungspunkt mehrerer Wissensebenen: Erstens ist er als materielles Tier das Objekt der Versuche, die überhaupt erst das Wissen von Epigenese oder Präformation hervorbringen sollen. Dadurch wird er zweitens auch zum Zeichen der Perspektivität wissenschaftlicher Interpretation: Froschversuche können sowohl der einen als

49 Caspar Friedrich Wolff: Theorie von der Generation. Berlin 1764, S. 120.

50 Ebd., S. 120f.

51 Ebd., S. 275.

52 Julien Offray de La Mettrie: L'homme machine/Die Maschine Mensch. Fr.-Dt. Übers. u. hg. v. Claudia Becker. Hamburg 1990, S. 21.

auch der anderen Theorie durch die jeweils verschiedene Auswertung des empirischen Materials die nötigen Beweise liefern. Drittens ist der Frosch durch La Mettrie metaphorisches Zeichen der Wissenspolitik geworden: Wer es nicht wagt, die Ergebnisse seiner Forschungen ohne Skrupel publik zu machen, der wird selbst zum Frosch, der vergeblich versucht zu fliegen.

In den *Abderiten* wird in parodierender Überzeichnung die Physikotheologie als verfehltete Wissenschaft kritisiert, denn Stilbon erscheint als bloßer dilettierender Laie, der seine Entdeckung »mit so vielen – dialektischen und moralischen Gründen (denn die Physik war seine Sache nicht)« untermauert, bis sie ihm selbst wahrscheinlich vorkommt.⁵³ Es wird aber nicht nur Stilbons Pseudowissenschaft parodiert,⁵⁴ sondern auch sein Glaube an die Wirksamkeit wissenschaftlicher Traktate für die öffentliche Meinung. Nach einem Gespräch mit dem Nomophylax Hysiboas nimmt er sich vor,

noch in dieser Nacht an einem kleinen Tractätchen zu arbeiten, worinn er sein System über die Latonenfrösche in ein neues Licht setzen, und [...] allen Einwendungen zuvorkommen wollte, welche der Philosoph Korax dagegen machen könnte. [...] Ich will die Sache so klar und deutlich hinlegen, daß auch die einfältigsten überzeugt werden sollen. Es müßte doch wahrlich nicht mit rechten Dingen zugehen, wenn die Wahrheit ihre natürliche Macht über den Verstand der Menschen nur gerade in diesem Falle verlohren haben sollte!⁵⁵

Stilbons pseudowissenschaftliche Vorgehensweise wird von der Akademie durch die Frage dekonstruiert, ob Stilbon »diese Hypothese von den Keimen erfunden [habe], um der vorgeblichen Heiligkeit der abderitischen Frösche eine zwar nicht sehr scheinbare, aber wenigstens doch sehr dunkle und unbegreifliche Unterlage zu geben?«. ⁵⁶ Die Akademie plädiert für eine nüchterne Betrachtungsweise, die von jedem metaphysischen Gehalt absieht: Sie »glaubt, daß es vergebens sey, von der Entstehungsart der organisierten Wesen mehr wissen zu wollen, als was die Sinnen einer anhaltenden Aufmerksamkeit davon entdecken«. ⁵⁷ Das mit den Fröschen verbundene theologische Wissen soll zwar geehrt werden, aber nicht dazu führen, das

53 WOA II.1, S. 440.

54 Zu den *Abderiten* als Gelehrten satire, allerdings ohne Hinweis auf die Wolff-Haller-Kontroverse, vgl. Alexander Košenina: Der gelehrte Narr (Anm. 8), S. 311-319.

55 WOA II.1, S. 443.

56 Ebd., S. 447.

57 Ebd.

Religiöse mit der Naturwissenschaft zu vermengen: Für Korax sind »die abderitischen Frösche eben so natürliche, gemeine und alltägliche Frösche [...] als alle übrige Frösche in der Welt«. ⁵⁸ Nur das »Dunkel« der Vergangenheit, der »Nebel, dessen Undurchdringlichkeit dem wahrheitsbegierigen Forscher wenig Hoffnung läßt, seine Begierde jemals befriedigt zu sehen«, ⁵⁹ habe es ermöglicht, »Unfug« mit den Fröschen zu treiben. ⁶⁰

Doch auch mit Korax' wissenschaftlicher Integrität ist es nicht weit her: Die »Moralität der Absichten des Philosophen Korax«, ⁶¹ seine wissenschaftliche Redlichkeit, wird wegen dessen Verstrickung in die innerabderitischen Machtinteressen ironisch in Frage gestellt. Auch Korax hat zudem einen Froschgraben hinter seinem Haus, so dass seine Praxis nicht seiner Theorie entspricht. ⁶² Doch insgesamt ist durch die Erzählerkommentare erschließbar, dass es sich hier um das Ideal aufgeklärter, empirischer Naturforschung handelt. Die aus dem Gutachten resultierende Handlungsweise allerdings wäre ein Sakrileg: »[D]as Mittel das die Akademie von Abdera vorschlug, um der überzähligen Frösche mit guter Art loszuwerden, war – sie zu *essen*«. ⁶³ Trotz des allgemeinen Gelächters über den abergläubischen Umgang mit den Fröschen, trotz der Erleichterung, dass das Froschproblem ernsthaft angesprochen wird, ist der Rat nicht bereit, die Konsequenz zu ziehen, die die vernünftige Einsicht zu fordern scheint: »Die Leute sahen nicht anders aus, als ob man ihnen zugemutet hätte ihre eignen leiblichen Kinder in kleine Pastetchen hacken zu lassen«. ⁶⁴ In der Folge dieses Gutachtens vollzieht sich die Parteibildung in Batrachosebisten und Batrachophagen. Die Wirksamkeit des neuen Froschwissens hat versagt: Die Frösche blieben, »trotz dem Gutachten der Akademie, noch immer ungestört und ungegessen im Besitz der Stadt und Landschaft von Abdera«. ⁶⁵

58 Ebd., S. 448.

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Ebd., S. 452.

62 Der im Namen enthaltene Verweis auf den antiken Rhetor Korax, den Taufpaten des von Linné beschriebenen *Corvus corax*, also des Kolkrahen, unterstreicht diese Position. Als erster Rhetor steht Korax gleichzeitig für die Dubiosität der Redekunst. Vgl. etwa Johann Kraus: Luthrischer Korax mit einem Korb voller Lugen; Welche durch einen unbenahmten Luthrischen Praedicanten im Jahr 1707 wider die Catholische Lehr zu Marckte gebracht; Nun aber von P. Joanne Kraus, der Societät Jesu Priestern durchsuchet/und widerleget worden. Prag 1717.

63 WOA II.1, S. 450.

64 Ebd., S. 454.

65 Ebd., S. 458.

Die Mäuse und Ratten, die im zehnten und letzten Kapitel des fünften Buches »die Felder der unglücklichen Republik überschwemm[en]«,⁶⁶ werden schließlich wieder ganz unter den Voraussetzungen der alten, theologischen Wissensordnung interpretiert: »[B]estürzt über eine Landplage, die es sich nicht anders als unter dem Bilde eines Strafgerichts der erzürnten Götter denken konnte, und von den Häuptern der Froschpartey empört«,⁶⁷ gerät das Volk in gewaltsamen Aufruhr. Der Bestand der Gemeinde ist gefährdet, und die Abderiten entschließen sich dazu, wie im ersten Kapitel des ersten Buches vorweggenommen, »ihren quäkenden Mitbürgern Platz zu machen«. ⁶⁸

Die politische Botschaft des Romans ist damit relativ eindeutig: Die Abderiten pervertieren die aufgeklärte Ordnung der Natur. Steht im anthropozentrischen Weltbild der Mensch an der Spitze aller Lebewesen, so herrscht bei den Abderiten eine ›verkehrte Welt‹.⁶⁹ Innerhalb einer aufgeklärten Anthropologie, die die Perfektibilität des Menschen, seine Anlage zur Selbstverbesserung so sehr in den Vordergrund stellt, ist die Vorstellung von Menschen, die sich von Fröschen aus ihrer Stadt vertreiben lassen, besonders absurd. Hier zeigt sich der Konflikt von empirischem und normativem Anspruch der Anthropologie. Der ›Sieg‹ der Frösche in den *Abderiten* transportiert ein eminent politisches Statement: Wenn der Mensch nicht das sein kann, was er gemäß dem Anspruch der Aufklärungsanthropologie ist und sein soll, so fällt er in der Ordnung der Lebewesen steil abwärts.

IV. Fazit: Wielands Frösche als vermittelnde Reflexionsmedien der Aufklärung

Die Skepsis gegenüber der Möglichkeit, den Pöbel von seinen Vorurteilen zu befreien und damit eine funktionierende republikanische Staatsordnung zu gewährleisten, lässt sich aus dem Schluss des Romans ableiten. Als die Abderiten ihre Stadt schließlich verlassen, verfinstert der Staub ihres Zuges das Tageslicht.⁷⁰ Der monarchische Herrscher Kassander verspottet sie mit seinem Hofgefolge:

66 Ebd., S. 459.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 162.

69 Vgl. Volker Klotz: *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin*. München 1969, S. 66-91.

70 Vgl. WOA II.1, S. 459.

Die Sache kam dem König Kassander und seinen Höflingen so lustig vor, daß sie sich, mit aller ihrer Höflichkeit, nicht enthalten konnten, den Abderiten überlaut ins Gesicht zu lachen; und die Abderiten, wie sie den ganzen Hof lachen sahen, hielten es für ihre Schuldigkeit mitzulachen. Kassander versprach ihnen seinen Schutz, und wies ihnen einen Ort an den Grenzen von Macedonien an, wo sie sich so lange aufhalten könnten, bis sie Mittel gefunden haben würden, mit den Fröschen und Ratten ihres Vaterlandes einen billigen Vergleich zu treffen.⁷¹

Die Frösche sind zum Zeichen der Dysfunktionalität der republikanischen Ordnung, der »Pöbelherrschaft«, geworden. Die Überlegenheit einer monarchischen Ordnung, einer Herrschaft des Einen oder der Wenigen, wird am Scheitern der Abderiten an ihren Fröschen augenscheinlich. Wie Hobbes' Annahme, dass der Mensch dem Menschen ein Wolf sei, die Notwendigkeit einer starken Zentralgewalt impliziert, so impliziert die Suggestion, dass eine republikanische Gemeinde an den Fröschen scheitere, die Notwendigkeit einer Herrschaft des Einen oder der Wenigen. Die Frösche entsprechen dem unaufgeklärten, unverbesserlichen Pöbel; diejenigen, die mit den Fröschen umzugehen wissen, sind eine schmale Elite. So wird der Frosch zum Gradmesser funktionaler oder eben dysfunktionaler Herrschaft gemacht. Auch wenn ihnen keine entsprechende Karriere in der politischen Theorie beschieden war, die zu ihrer Sprichwörtlichkeit geführt hätte: Die Semantik der abderitischen Frösche ist derart politisch aufgeladen, dass man sie durchaus mit Hobbes' Wolf oder Mandevilles Bienen vergleichen kann.

Durch die Kombination der theologischen, literarischen, naturgeschichtlichen, anthropologischen und polizeiwissenschaftlichen Semantiken des Frosches in einem zusammenhängenden Narrativ erhält das Tier gleichzeitig die Funktion eines Kreuzungspunktes aller dieser Diskurse. Die Frösche der Abderiten sind Romantiere im doppelten Sinne: Einerseits verdichten sich in ihnen alle antiaufklärerischen Ansichten, Praktiken und Politiken des Romans. Andererseits wird anhand dieser Tiere im Roman die Konkurrenz verschiedener Wissensordnungen und die damit verbundene Wissenspolitik vorgeführt, die wesentlich die politische Gemeinschaft bestimmt. Am Beispiel der Frösche werden also zahlreiche Transferprozesse sichtbar, die das literarische Verfahren von Wielands Roman ausmachen: Antikes und zeitgenössisches, religiöses und naturwissenschaftliches, französisches und deutsches, überholtes und aktuelles Froschwissen wurden in die Konstellation des Romans ein-

71 Ebd., S. 461.

gespeist. So machte der Herausgeber des *Teutschen Merkur* in seinem Fortsetzungsroman den Frosch zum vermittelnden Reflexionsmedium der Aufklärung.

SÖREN SCHMIDTKE

Brücken aus Versen

Wieland und Baggesen

Vermittlungen literarischer Traditionen, Stoffe, Motive und Verfahren verlaufen überwiegend über literarische Texte selbst. Die Hinwendung zu Altem, dessen Aneignung und Gestaltung zu Neuem – ob inhaltlich oder formal, makro- oder mikrostrukturell orientiert – kann mit dem Wort ›Übersetzen‹ beschrieben werden. Wielands dichterisches Arbeiten lässt sich als dauernder Prozess wechselseitiger Brückenschläge vom Fremden zum Eigenen und wieder zurück in allen literarischen und mit der Literatur verwandten Bereichen verstehen. Gerade in seinem verserzählerischen Werk kann dies studiert werden. Ob und wie auf diese Weise entstandene poetische Texte wie zum Beispiel die *Comischen Erzählungen* und *Oberon* gleichsam selbst als Brücke dienen können, soll anhand von Jens Peter Baggesens an Wieland orientierten ersten kleineren Verserzählungen und an seiner Libretto-Adaption des *Oberon* untersucht werden.

I. Jens Baggesen

Da Baggesen trotz einiger wiederaufgelebter Beachtung in den letzten zwei Jahrzehnten¹ zumindest in Deutschland dennoch eher unbekannt geblieben ist, werden zuvor einige biographische Stichpunkte über den »dänischen Wieland«² bis 1787 mitgeteilt. Baggesen wurde am 15. Februar

- 1 Zur Rezeption Baggesens in Deutschland vgl. Niels Penke: Der Wiedergänger. Jens Baggesens Nachleben in der deutschen Literatur. In: *European Journal for Scandinavian Studies* 44/2 (2014), S. 286-298.
- 2 Wieland an Karl Leonhard Reinhold, 30. oder 31. Juli 1790. In: *Wielands Briefwechsel* [im Folgenden: *WBr*]. Hg. v. d. Deutschen Akademie d. Wissenschaften zu Berlin. Institut f. deutsche Sprache u. Literatur. Berlin 1963-2007. Bd. 10.1, S. 378f., hier S. 379. Die Zuschreibung lässt sich zeitgenössisch nur mit diesem Brief durch Wieland selbst belegen. Zur persönlichen Bekanntschaft Wielands und Baggesens, die im Juli 1790 begann, vgl. Andreas Berger: »Wir sind fast zu seelig –« Jens Baggesens Tagebuch zu seinem Besuch in Weimar und Jena im Sommer 1790. In: *Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 16 (2006), S. 185-224.

1764 in der dänischen Hafenstadt Korsør am Großen Belt auf der Insel Seeland geboren. Der älteste Sohn des Landarbeiters und Schreibers Bagge Baggesen erwies sich als begabtes Kind, und nach anfänglichem Hausunterricht konnte er mit Hilfe privater und kirchlicher Stipendien aus den ärmlichen Verhältnissen seines kinderreichen Elternhauses ausbrechen. Zunächst besuchte er in Slagelse die Lateinschule, von 1782 bis 1784 studierte er in Kopenhagen Theologie. Hier veröffentlichte Baggesen auch seine ersten Gedichte, die ihm die Salons der Hauptstadt öffneten und die Bekanntschaft mit den Schriftstellern Knud Lyne Rahbek und Christen Henriksen Pram einbrachten. Letztere führten ihn daraufhin in die deutschsprachigen adligen Kreise Kopenhagens ein. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts war die politische und gesellschaftliche Elite des aus Dänemark, Norwegen, Schleswig und Holstein bestehenden sogenannten dänischen Gesamtstaates deutsch, genauer gesagt, vom norddeutschen Adel dominiert.³ Vornehmlich standen sich zu dieser Zeit in der dänischen Gesellschaft eine aristokratisch-kosmopolitische und eine bürgerlich dänisch-patriotische Seite gegenüber. Am dänischen Hof wurde neben Französisch eher Deutsch als Dänisch gesprochen. Somit wurde vor allem die deutschsprachige Literatur, Musik und Wissenschaft rezipiert. Die patriotisch gesinnte dänische Bürgerschaft sah dies mit besonderem Missfallen und versuchte den deutschen Einfluss zurückzudrängen. Ein erster Erfolg gelang den dänischen Patrioten 1776 mit dem Sturz des deutschen Arztes und ersten Ministers Johann Friedrich Struensee.⁴ Doch noch knapp 15 Jahre nach dessen Hinrichtung und der Einführung eines Gesetzes, das nur Einheimischen den Zugang zu Stellen und Posten erlaubte,⁵ galt den Dänen der Einfluss der Deutschen weiterhin als zu groß. Baggesen war zunächst ein Begünstigter dieser dänischen Besonderheit. Er wurde von führenden deutschen adligen Familien am dänischen Hof gefördert. Zu nennen sind hier vor allem Ernst Heinrich von Schimmelmann und Herzog Friedrich Christian II. von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg. Durch diese lernte Baggesen 1787 Christian Graf von Stolberg und dessen Frau Louise sowie den von ihm bewunderten Friedrich Gottlieb Klopstock kennen. Zuvor waren 1785

3 Zu Staat und Gesellschaft Dänemarks im 18. Jahrhundert vgl. Ole Feldbæk: Dänisch und Deutsch im dänischen Gesamtstaat im Zeitalter der Aufklärung. In: Der dänische Gesamtstaat. Kopenhagen – Kiel – Altona. Hg. v. Klaus Bohnen, Sven-Aage Jørgensen. Tübingen 1992, S. 7-22.

4 Vgl. Klaus Bohnen: Johann Friedrich Struensee und die Folgen. Aus Anlass von Christine Keitschs ›Der Fall Struensee‹. In: Das Achtzehnte Jahrhundert 25/2 (2001), S. 272-278.

5 Vgl. Ole Feldbæk: Dänisch und Deutsch (Anm. 3), S. 19-21.

Baggesens *Comiske Fortællinger* (*Komische Erzählungen*) erschienen,⁶ die ihm breite Anerkennung einbrachten und durch die er als poetischer Schüler Voltaires und Wielands wahrgenommen wurde. Seine Bekanntheit ermöglichte ihm ein Dasein als freier Schriftsteller. Baggesen gab sich in dieser Zeit als fahrender Dichter. Er tourte durch die Salons, reiste von Gut zu Gut im Gesamtstaat Dänemark und bediente den aufgeklärten Kosmopolitismus seiner adligen Mäzene.

II. Wielands *Comische Erzählungen*

Wieland begann die Arbeit an seinen *Comischen Erzählungen* in Biberach im Jahr 1762. Er feilte zwei Jahre an der für die deutsche Literatur neuartigen Ausgestaltung der Gattung Verserzählung,⁷ bei der er sich an Jean de La Fontaine anlehnte. Dieser hatte der Gattung einen komisch-erotischen Charakter aufgeprägt.⁸ Vor allem für den mündlichen Vortrag in vergnügter Gesellschaft bestimmt, dominieren Humor, Wortwitz, zuverlässige Pointen, Erotik und eine allgegenwärtige Erzählerinstanz die Darstellung. Stoffe werden aus dem bekannten Repertoire der antiken Mythologie, von Dichtergrößen wie Boccaccio, Ariost oder Crébillon, aber auch aus der Alltagswelt entnommen. Wichtiger als das Erzählte ist das ›Wie‹ des Erzählens. Leicht, rasch und anmutig schreitet die Schilderung auf ihren komischen Höhepunkt zu. Dabei unterbricht sich der allezeit souveräne Erzähler immer wieder selbst, indem er das Geschehen ironisch augenzwinkernd kommentiert, ergänzt und den Leser in ein Gespräch verwickelt. Das der Sammlung vorangestellte Horaz-Zitat aus der *Ars Poetica* formuliert Wielands leitendes dichterisches Selbstverständnis bei der Arbeit an den *Comischen Erzählungen*: »Ex noto fictum Carmen sequar, ut sibi quisvis |

6 Jens Baggesen: *Comiske Fortællinger*. Kiobenhavn 1785. Eine deutsche Übersetzung aller Erzählungen dieser Sammlung ist bis heute nicht erschienen. Lediglich von der Erzählung *Jeppe*. *Et Eventyr* existiert eine prosaische Übersetzung, die 1790 unter dem Titel *Jeppe. Ein dänisches Volksmärchen in zehn Kapiteln* in Christian Levin Sanders Sammelband dänischer Erzählungen erschien; vgl. Salz, Laune und Mannichfaltigkeit, in *comischen Erzählungen*. Hamburg 1790, S. 7-91.

7 Die *Comischen Erzählungen* erschienen 1765 bei Orell, Geßner und Compagnie in Zürich. Aus Zensurgründen wurde die Sammlung ohne Autornamen und mit Angabe der Messeorte Frankfurt und Leipzig gedruckt.

8 Vgl. *Contes et Nouvelles en Vers de M. de La Fontaine*. 2 Bde. Paris 1665 f.

Speret idem«⁹ (Aus lauter jedermann bekannten Wörtern | wollt ich mir eine neue Sprache bilden, so, | daß jeder dächt' er könnt' es auch).¹⁰ Wieland arbeitete für die Sammlung zunächst an fünf komischen Erzählungen: dem *Urtheil des Paris*, *Endymion*, *Juno und Ganymed*, *Aurora und Cephalus*, *Venus und Adonis* und dem *Netz des Vulkans*. Die letzten beiden Erzählungen fanden keinen Eingang in den Druck.¹¹ Wie in den französischen Vorbildern ist auch bei Wielands *Comischen Erzählungen* die Liebe das vorherrschende Thema bei allen darin versammelten Werken. Als Beispiel wird an dieser Stelle das *Urtheil des Paris* betrachtet. Die aus der griechisch-römischen Mythologie bekannte Geschichte von dem Streit der Göttinnen entnahm Wieland Lukians *Göttergesprächen*. Die olympischen Götter sind Gäste der Hochzeit der Thetis und des Peleus, allein Eris, die Göttin der Zwietracht, hatte man nicht eingeladen. Darüber gekränkt, wirft sie einen goldenen Apfel mit der Aufschrift ›Der Schönsten‹ unter die feiern den Götter. Wem der Apfel gebühre, darüber geraten zwei Töchter und die Ehefrau Jupiters in Streit: Venus, die Göttin der Liebe und Schönheit, Minerva, die Göttin der Weisheit, und Juno, die Göttin der Ehe. Da niemand die Frage entscheiden mag, bestimmt Zeus den trojanischen Hirten und Königssohn Paris zum Richter. Paris zeigt sich aufgeweckt: Als die drei Göttinnen vor ihm stehen, wählt er zunächst alle drei und ruft erfahren aus »Die Schönste, däucht mich, ist gerade die man hat«¹² und will den Preis allen anbieten. Als die Göttinnen auf seinem Spruch bestehen, bittet er sich aus, alle drei nackt sehen zu dürfen, um sein Urteil nicht verfälschen zu lassen. Juno und Minerva bleiben bei einer hochmütigen Haltung. Sie versuchen Paris mit Macht- und Ruhmversprechen zu bestechen. Einzig Venus erkennt, wie der Hirte zu bewegen ist, und verspricht ihm die Schönste aller Sterblichen, Helena von Sparta. Doch der kecke Paris stellt noch eine weitere Bedingung.

9 Christoph Martin Wieland: Comische Erzählungen. In: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe. [Oßmannstedter Ausgabe, im Folgenden: WOA]. Hg. v. Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma. Bd. 7.1. Bearb. v. Nikolas Immer. Berlin, New York 2009, S. 339-454, hier S. 339.

10 Christoph Martin Wieland: Horazens Briefe aus dem Lateinischen übersezt und mit historischen Einleitungen und andern nöthigen Erläuterungen versehen von C. M. Wieland. In: WOA 17.1, S. 39-532, hier S. 495.

11 Geplant waren darüber hinaus drei weitere Verserzählungen, die Wieland jedoch nicht ausführte. Vgl. WBr 3, S. 298, 301. Ausführlich zur Entstehungs- und Druckgeschichte vgl. WOA 7.2.2, S. 643-671.

12 Wieland: Comische Erzählungen. In: WOA 7.1, S. 352.

[...] was soll indessen hier
Aus diesem goldnen Apfel werden?

›Dem Apfel? Gut, mein Kind, den gibst du mir.
Bekommst du nicht das schönste Weib dafür?‹
Frau Göttin, frey vom Herzen weg zu reden,
Ich gäbe gleich um einen Kuß von dir
Die ganze Welt mit allen ihren Leden; [...]
Mit einem Wort – doch, wollt ihr mir's vergeben?
Nehmt alles hin, sogar mein junges Leben,
Wenn ihr nur diese Nacht, nur biß zum Hahnen-Schrey,
Euch überreden wollt, daß ich *Anchises* sey.
Wie sollt ich nicht den Glücklichen beneiden?
Er war ein Hirt! und, Götter! dieser Hayn
War einst, ist noch ein Zeuge seiner Freuden:
Sprich, soll er's nicht auch von den meinen seyn?

Die Göttin findt den Wunsch so ziemlich unbescheiden;
Sie meynt, sie seh ihn zürnend an,
Doch weil ihr reizend Aug nicht sauer sehen kan,
So wird ein Lächeln draus, das ihn so wenig schrecket,
Daß er nur feuriger entdeckt,
Was Venus selbst nicht ohne Röthe hört.
Sie hätte sich, den Regeln treu zu bleiben,
Wie sich's geziemt, gern längre Zeit gewehrt;
Doch Ort und Zeit verbott ein langes Sträuben.
Der Jüngling fleht, und sie so weit zu treiben
Als man ein Mädchen treiben kan,
Das nicht von Marmor ist, fängt er zu weinen an.
Das mußte seine Würkung haben;
Wer könnte da noch grausam seyn?
›Nun, Göttin, sprich mein Urtheil – nur kein Nein!‹
Sie beut dem ungestümen Knaben
Die schöne Hand, und sagt nicht nein.
Der Schlaue will nochmehr Gewißheit haben;
›Beym Styx, mein Täubchen?‹ – Sey's! willst du nun ruhig seyn?
›Hier, Göttin, nimm! der Preiß ist dein!‹¹³

Der verführerischen Situation entsprechend bettet Wieland die Erzählung in stropfenlose leichte und flexible Jamben mit wechselnder Hebungsahl.

13 Ebd., S. 370f.

Das freie Spiel mit der erotischen Situation wird subtil bis direkt über die Klaviaturbreite Anspielung, Reiz und Frivolität betrieben. Dabei wird scheinbar nebenbei die menschliche Sexualität als natürliche Neigung inszeniert und moralisch entlastet: Liebe und Lust sind nicht verwerflich, sondern der menschlichen Natur eigen.¹⁴ Nicht alle Kritiker Wielands mochten ihm darin folgen, und seine Erzählungen zogen ästhetische und sittliche Kritik nach sich, die er bei der Überarbeitung für eine Neuauflage berücksichtigte.¹⁵

III. Baggesens *Comiske Fortællinger*

Knapp 20 Jahre nach Wieland beginnt der 18-jährige Baggesen mit der Arbeit an seinen *Comiske Fortællinger*. Anders als Wieland plante er keine anonyme Erscheinungsweise. Dies liegt trotz der Titelidentität vor allem im thematischen Unterschied der Erzählungen begründet. Die Wahl des Sammeltitels geht nicht allein auf das Vorbild Wielands zurück, sondern verdankt sich wohl auch dem Wunsch des Verlegers, da sich ein ähnlicher Titel zwei Jahre zuvor gut verkauft hatte. Baggesen hatte im Februar 1783 mit Gedichten in einem Odenser Almanach debütiert.¹⁶ Er erlangte bald einen solchen Ruhm, dass sein Pränumerationsaufruf für eine Sammlung komischer Erzählungen 1.334 Vorbestellungen einbrachte.¹⁷ Als das Buch 1785 an die Abonnenten ausgeliefert wurde, umfasste es vier Erzählungen in Versen: *Poesiens Oprindelse (Der Ursprung der Poesie)*, *Katten, eller Elskovs Magt (Die Katze oder Die Macht der Liebe)*, *Deucalion og Pyrrha (Deucalion und Pyrrha)* und *Jepppe. Et Eventyr (Jepppe. Ein Abenteuer)*.¹⁸ Schon die Titel der einzelnen Erzählungen lassen erahnen, dass sich Baggesens gewählte Sujets deutlich von denen Wielands unterscheiden. In der

14 Vgl. WOA 7.2.2, S. 671 f.

15 Vgl. ebd., S. 657-666; W. Daniel Wilson: Ein »hartnäckiger Ketzer in Liebesachen«. Wieland, griechische Liebe und Selbstzensur. In: Wissen – Erzählen – Tradition. Wielands Spätwerk. Hg. v. Walter Erhart, Lothar van Laak. Berlin, New York 2010, S. 293-314, hier S. 301-305.

16 Samling af Poesier. Nytaarsgave 1783. Hg. v. Christen Henriksen Pram, Knud Lyne Rahbek. Odense 1783.

17 Vgl. Knud Michelsen: Publikumsgennembrud – Comiske Fortællinger. In: Dansk litteraturs historie 1100-1800. Hg. v. Vibeke A. Pedersen, Knud Michelsen, Bjarne Sandstrøm u. a. Kopenhagen 2007, S. 641.

18 Wieland könnte Baggesens Werk 1785 durch eine Anzeige in der *Allgemeinen Literaturzeitung* bekannt geworden sein (vgl. Kopenhagen: Comiske Fortællinger u. s. f. Das ist komische Erzählungen von Jens Baggesen. 1785. gr. 8. 196 Seiten. In: Allgemeine Literaturzeitung 1785. Bd. 3, Nr. 166, S. 64).

ersten Erzählung, *Poesiens Oprindelse*,¹⁹ wendet sich Baggesen den nordischen Götter- und Hedsagen zu und parodiert den in der *Edda* mythologisch begründeten Ursprung der Dichtkunst. Aus ihrem versammelten Speichel schufen die Götter einen Weisen namens Kvaser, der so viel Verstand hatte, dass er auf mehr Fragen antworten konnte als tausend Narren fragen könnten (»End tusind' Tosser kunde spørge om«).²⁰ Zwei Zwerge, die darüber eifersüchtig wurden, nahmen ihm daraufhin seinen Kopf ab und sammelten sein Blut in einem Gefäß, dem sie Honig beigaben. So entstand ein wunderbarer Trank – der Met, der denjenigen, der ihn zu sich nahm, fortan zum Dichter befähigte. Als Gott Odin von einem sehr bieder anmutenden Asgard – der nordischen Götterheimat – aus vergebens nach Kvaser sucht, versammelt er daraufhin seine Götter, um die Erde nach seinem Lieblingsweisen absuchen zu lassen. Aus Angst vor der Rache der Götter lassen die Zwerge diese glauben, dass Kvaser auf seinen Meister getroffen sei. Dieser habe ihm derart viele Fragen gestellt, bis dem Allwissenden der Kopf geplatzt sei. Den inzwischen zu einem Drachen gewanderten Met versteht Odin durch eine List an sich zu bringen, indem er ihn ganz austrinkt. Einen Teil des Mets kann er im Mund bergen und gibt ihn zurück in ein Gefäß. Der überschluckte Met gelangt daraufhin auf natürlichem Weg hinab in ein zweites Gefäß.

See her Oprindelsen til al den Poesie
 [...]
 Af et af disse Poesiens Kar
 Har alle de Poeter, kiere Læser,
 Som ere til, som kommer, og som var,
 [...]
 Een drak af dette, een af hint,
 Og een og anden af dem begge to,
 Adskillige drak saare fiint,
 Og somme drak prestissimo.
 See Grunden her til Forskiel paa Poeter [...].²¹

(Seht hier den Ursprung aller Poesie [...])! Aus einem dieser Gefäße der Poesie tranken alle Dichter, liebe Leser, die da sind, die da kommen, und die da waren. Einer trank von diesem, einer von jenem und der eine und der andere von beidem. Und manche tranken sehr fein

19 Jens Baggesen: *Poesiens Oprindelse*. In: Ders.: *Comiske Fortællinger* (Anm. 6), S. 1-44.

20 Ebd., S. 3.

21 Ebd., S. 39-42 (die Prosaübersetzung stammt vom Verf.).

und manche tranken prestissimo. Sehen Sie hier den Grund für den Unterschied zwischen den Dichtern).

Baggesen nutzt eine Episode aus der nordischen Mythologie, deren inhaltlicher Vorgabe er getreu folgt. Komik erzielt er aus der Gestaltung des Stoffs. Wie bei Wieland bildet sich aus zahlreichen literarischen Anspielungen, den situierenden und bewertenden Einlassungen des Erzählers, eine ironisierende Kommentarebene.²² Durch die satirische Veranschaulichung der erzählten allzu menschlich brav-biedereren Welt des nordischen Himmels Asgards und der ihn bevölkernden Götter entsteht ähnlich Wielands Umformung des Paris-Mythos eine Mythenparodie.²³

Betrachtet man den Aufbau des gesamten Bandes der *Comiske Fortællinger*,²⁴ lässt sich feststellen, dass Baggesen von Erzählung zu Erzählung in der Auswahl des komisch zu behandelnden Stoffs bis zur Alltagebene herabsteigt. Bewegt er sich in der ersten Erzählung mit der Parodie auf die mythologische Entstehung der Dichtkunst auf der Götterebene, widmet sich die zweite Verserzählung, *Katten, eller Elskovs Magt*,²⁵ zwar dem hohen Thema der Liebe, durch ihre Situierung wird das Thema jedoch bis an den Rand des Lächerlichen geführt: Ein Liebhaber, der große Angst vor Katzen hat, ist gezwungen, eine Katze aus dem Zimmer seiner Geliebten zu werfen.

In der dritten Verserzählung, *Deucalion og Pyrrha*,²⁶ werden die Götter und die Menschenwelt zusammen betrachtet. Komik realisiert sich hier vor allem ästhetisch durch das Scheitern des Erzählers. Dieser verliert sich in so vielen Anspielungen, Abschweifungen und Bemerkungen, dass er zu seinem eigentlichen Erzählgegenstand, der Geschichte um das Paar Deucalion und Pyrrha, gar nicht gelangt. Er bricht nach der Einleitung ab und verspricht dem Leser, sollte dieser seine Art des Erzählens nicht für ein Fiasko halten und ihn eines Tages wiedersehen, so werde er ihm auf seine Weise den anderen Teil von Pyrrha und Deucalion ehrerbietigst vorlegen

22 Beispielhaft: Ebd., S. 28, 30, 34, 36-38.

23 Ebd., S. 7 f., 14 f.

24 Obwohl in der Versbehandlung der Erzählungen zu beobachten ist, dass sich Baggesen in Versmaß, Reimtechnik und Periodenstruktur ähnlich wie Wieland von der strengeren Tradition befreit und somit zu einem leichteren Ton und variableren Tempo in der Erzählung des Geschehens gelangt, kann an dieser Stelle Baggesens Versifikation im Ganzen nicht bewertet werden.

25 Jens Baggesen: *Katten, eller Elskovs Magt*. In: Ders.: *Comiske Fortællinger* (Anm. 6), S. 47-74.

26 Jens Baggesen: *Deucalion og Pyrrha*. In: Ders.: *Comiske Fortællinger* (Anm. 6), S. 77-100.

(»Paa min Façon | Om Pyrrha samt Deucalion | Den anden Deel ærbødigt at frembære«).²⁷

Die vierte Erzählung, *Jeppe. Et Eventyr*,²⁸ ist das umfangreichste Werk der Sammlung und beschäftigt sich durchweg mit Alltagsepisoden des Bauern Jeppe, der diese ähnlich wie Don Quijote als eingebildete Abenteuer erlebt. Baggesen übernahm die Figur aus der frühaufklärerischen Komödie *Jeppe på Bjerget eller Den forvandlede Bonde (Jeppe vom Berge oder Der verwandelte Bauer)* Ludvig Holbergs aus dem Jahr 1722, die über das Motiv ›der Bauer als Herr‹ ein Sittengemälde Livlands zu dieser Zeit entwirft. Der durch die Übernahme postulierte poetologische Anspruch, ein satirisches Bild des zeitgenössischen Dänemarks zu zeichnen, gelingt nur teilweise. Inhaltlich eher eine Reihe von bäuerlichen Schwänken, gewinnt die Verserzählung erst durch die formale Ausgestaltung der Erzählung ästhetische Qualität.

Für alle Stücke der *Comiske Fortællinger* lässt sich festhalten, dass Komik aus der bewussten Vermischung der Stilebenen entsteht. Die lineare Entwicklung der Handlung wird durch zahlreiche Anspielungen, Abschweifungen oder selbstkommentierende Einlassungen des stets gegenwärtigen Erzählers unterbrochen. In diesem Vorgehen zeigt sich Baggesens genaues Studium der Werke Wielands. Im Vergleich mit den *Comischen Erzählungen* fällt jedoch besonders auf, dass keine der Erzählungen aus Baggesens Sammlung einen Zug ins Erotische hat. Somit lässt sich zusammenfassen, dass Baggesen sich Wieland vor allem in der Form und in der Behandlung des Stoffs seiner komischen Erzählungen zum Vorbild nimmt. Die von ihm gewählten Sujets unterscheiden sich gründlich. Hier mögen Baggesens Paten eher in den dänisch-norwegischen Dichtern Ludvig Holberg, Baggesens Nestor Johan Herman Wessel und Johannes Ewald zu suchen sein.²⁹ Wielands eigene Vorbilder Voltaire, La Fontaine, Crébillon, Pope und seine späteren Verserzählungen wie *Idris und Zenide*, *Oberon* sowie *Clelia und Sinibald* dürften einen größeren Einfluss auf Baggesens *Comiske Fortællinger* gehabt haben als die titelgleiche Sammlung Wielands von 1765.

27 Ebd, S. 100.

28 Jens Baggesen: *Jeppe. Et Eventyr*. In: Ders.: *Comiske Fortællinger* (Anm. 6), S. 101-196.

29 Vgl. Knud Michelsen: *Publikumsgennembrud* (Anm. 17), S. 64 f.

IV. Wielands *Oberon*

Im *Oberon* bedient sich Wieland seiner eigenen verserzählerischen Form, die er für den *Idris* 1768 erfunden und im *Neuen Amadis* 1771 weiterentwickelt hatte. Neben der Innovation, für den italienischen ›ottave rime‹ mit seiner achtzeiligen Stanze eine ebenbürtige deutsche Entsprechung zu schaffen, übertrug Wieland die Tradition des ›romanzo cavalleresco‹ als Verserzählung in die deutsche Literatur.³⁰ Den ›romanzo cavalleresco‹ charakterisiert grundsätzlich die Vermischung der ›matière de france‹ (das heißt der Chansons de Geste der Karlssage) und der ›matière de bretagne‹ (das heißt des höfischen Romans der Artussage), die durch Übernahmen aus der volkstümlichen oralen Dichtungstradition der italienischen ›cantari‹, Bezugnahmen auf das antike Epos sowie Montierung antiker Stoffe und neuzeitlicher Novellistik angereichert wird. Die Gattungsgeschichte des ›romanzo cavalleresco‹ ist geprägt durch eine »beständige Vermehrung einer narrativen Komplexität, die der Gattung von Anfang an als ihr inneres Organisationsprinzip vorgegeben war, und die im ›Orlando furioso‹ zu ihrer vollen Entfaltung findet«.³¹ Wielands Hauptbezugswerk ist Ariosts *Orlando furioso*. Hier fand er stoffliche und formale Anregungen, die auf seine Verserzählungen großen Einfluss ausübten und die in der Folge wiederum auf die deutsche Literatur seiner Zeit wirkten. Bereits 1757 erhält Ariost bei Wieland den Vorzug vor Tasso. In seiner *Theorie und Geschichte der Red- und Dichtkunst* bewertet er verschiedene Dichter der Literaturgeschichte in verschiedenen Rubriken mit Noten. Ariost erhält in den Rubriken »Versification« und »Innovation« die Höchstnote 20, in der Rubrik »Composition« mit fünf die schlechteste Note.³² Der frühe Eindruck einer ›Planlosigkeit‹ des *Furioso* hat bei Wieland noch im Jahr 1784 Bestand, wenn er in einer Rezension von dem »planlosen Chaos von 46 Gesängen«³³ des *Furioso* spricht. Werke des ›romanzo cavalleresco‹ wie zum

30 Ausführlich dazu vgl. Sören Schmidtke: Tradierungswege. Wieland und der *romanzo cavalleresco*. In: *Wieland-Studien* 10 (2017), 149-166.

31 Gerhard Regn: Schicksale des fahrenden Ritters. Torquato Tasso und der Strukturwandel der Versepeik in der italienischen Spätrenaissance. In: *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hg. v. Michael Titzmann. Tübingen 1991, S. 45-68, hier S. 45.

32 Christoph Martin Wieland: *Theorie und Geschichte der Red-Kunst und Dicht-Kunst*. Anno 1757. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. der Deutschen Kommission der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1909 ff. I. Abt. Bd. 4, S. 303-420, hier S. 419 f.

33 Christoph Martin Wieland: *Vermischte Gedichte von Herrn Ludwig Heinrich von Nicolai, Cabinets-Secretär und Bibliothecar Sr. K.H. des Großfürsten aller*

Beispiel Luigi Pulcis *Morgante*,³⁴ Matteo Boiardos *Orlando innamorato*³⁵ und schließlich Ariosts *Orlando furioso* bauten die Integration unterschiedlicher Gattungstraditionen bewusst aus. In ihnen ist zunehmend die Absicht zu beobachten, einerseits das Erzählte zu banalisieren und andererseits das Erzählen zu ironisieren. Die hochepische Formensprache wird zur Darstellung niedrig-komischer Themen verwendet. Die Methode der fortwährenden Verletzung der poetisch vorgegebenen Gattungs- und Stilebenen der Zeit wird so zum eigenen gattungskonstitutiven Grundsatz. Zusammen mit der entwickelten ironischen Erzählhaltung entsteht so der komisch-parodistische Grundzug des ›romanzo cavalleresco‹.

In der Verschränkung unterschiedlicher Gattungstraditionen wie des höfischen Ritterromans sowie des ›romanzo cavalleresco‹, französischer Feenmärchen, der modernen erzählenden Gattungen und der Montierung von Stoffen und Motiven aus der Antike und aus *Tausendundeiner Nacht* wendet Wieland im *Idris* und im *Amadis* das poetologische Verfahren des ›romanzo‹ an. Die Folgen sind wie ebenda Figuren- und Handlungspluralität, die eine komplexe Erzählanlage herausfordern. Doch Wieland entgeht der gefürchteten Planlosigkeit Ariosts. Ihm gelingt die Verknüpfung der unterschiedlichen Gattungen, die Integration der heterogenen Stoffe und Motive sowie die Handlungsführung. Über die Erzählerrede wird die chevalereske Märchenwelt des *Idris* und des *Amadis* mit der aufgeklärten ironisch wohlwollenden Haltung des Erzählers verwoben, wobei letztere die erste gutmütig parodiert. Aus der lockeren Abfolge beinahe beliebig vertauschbarer episodischer Aventüren werden, konzentriert auf ein harmonisches Ende hin, durchkomponierte Liebesabenteuer männlicher wie

Reussen. Siebender Theil: oder zweyter Theil des Rittergedichts Reinhold und Angelica. Berlin und Stettin, bey Friedrich Nicolai. 1783 In: Der Teutsche Merkur 1 (1784), S. XXXIV-XXXVIII, hier S. XXXVII.

- 34 Die erste zwischen 1461 und 1470 entstandene Ausgabe ist genau wie die überarbeitete Ausgabe von 1480 verloren gegangen. Von der ersten überlieferten Ausgabe hat sich lediglich ein Exemplar erhalten. Es stammt aus dem Jahr 1482. Falk Peter Weber: Worte des Geleits. In: Luigi Pulci: *Morgante*. In deutsche Stanzas übers. v. Edith u. Horst Heintze. Hg. v. Falk Peter Weber. 4 Bde. Glienicke, Berlin, Madison 2008, 1. Bd., S. VI-XX, hier S. VIII f.
- 35 Vermutlich in der zweiten Hälfte der 1470er Jahre begann Boiardo die Arbeit an seinem Epos. 1483 erschienen die ersten zwei Bücher, 1495 das abschließende dritte Buch. Die erste vollständig überlieferte Ausgabe stammt aus dem Jahre 1506. Zur Entstehungs- und Publikationsgeschichte vgl. Claudia Micocci: *Orlando Innamorato di Matteo Maria Boiardo*. In: Letteratura italiana. Le opere. Volume primo: Dalle Origini al Cinquecento. Diretta da Alberto Asor Rosa. Torino 1992, S. 823-867, hier S. 825-827.

weiblicher Protagonisten. Wieland übernimmt zwar mit dem bewussten Einsatz der vielseitig verschlungenen Handlung, der Neuausrichtung des Ritter-Liebe-Komplexes und teilweise der Verschränkung verschiedener Gattungstraditionen die Darstellungsmittel des ›romanzo cavalleresco‹, doch mit einer im Vergleich zu den Vorbildern der italienischen Renaissance geminderten Handlungsvielfalt, einer präsenteren und überlegeneren Erzählführung und Erzählerfigur modernisiert er die poetologischen Grundsätze des ›romanzo‹ für seine Zwecke. Damit schuf er unter maßgeblicher Einwirkung des ›romanzo cavalleresco‹ eine für die deutsche Literatur neue Variante von Versepik.

Den kompositorischen Höhepunkt seines verspoetischen Schaffens bildet zweifelsohne Wielands *Oberon*.³⁶ Wieder wendet er sich vorrangig einem Stoff aus der Tradition des ›romanzo cavalleresco‹ zu, und wieder greift er auf die dort eingeübte und weiterentwickelte Poetik zurück. Doch der *Oberon* wird nicht bloß eine Variante vorhergehender Versezählungen. Die Vorrede vom 18. November 1784, die Wieland dem *Oberon* seit Erscheinen der Sammelausgabe der *Auserlesenen Gedichte* voranstellt, benennt zu Beginn den Vorteil, den die alte Literatur auch noch den neueren Schriftstellern bieten kann.

Die Romanzen und Ritterbücher, womit Spanien und Frankreich im zwölften, dreyzehnten und vierzehnten Jahrhundert ganz Europa so reichlich versehen haben, sind, eben so wie die fabelhafte Götter- und Heldengeschichte der Morgenländer und der Griechen, eine Fundgrube von poetischem Stoffe, welche, selbst nach allem was *Bojardo*, *Ariost*, *Tasso*, *Allemanni*, und andere daraus gezogen haben, noch lange für unerschöpflich angesehen werden kann.³⁷

Die Vorlagen für seinen *Oberon* benennt Wieland unmittelbar darauf. Trotz dieser Vorrede werden Aneignung, Verarbeitung und deren Vermittlung rein funktionell und ohne Anspruch auf Vollständigkeit und Genauigkeit beschrieben.

36 Christoph Martin Wieland: *Oberon*. Ein Gedicht in vierzehn Gesängen. In: WOA 15.1, S. 4-242. Im Folgenden wird *Oberon* nach dieser Ausgabe unter Angabe des Gesangs und der Stanze zitiert.

37 Christoph Martin Wieland: *Oberon*. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen. In: Sämtliche Werke [im Folgenden: SW]. Leipzig 1794-1811. Reprintausgabe. Hg. v. der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit mit dem Wieland-Archiv, Biberach a. d. Riß, und Dr. Hans Radspieler. 45 Bde. in 14 Bdn. Neu-Ulm, Hamburg 1984. Bd. 22, 23, hier Bd. 22, S. 5.

Grundlage der Fabel bildet der Stoff des altfranzösischen Ritterepos *Huon de Bordeaux* aus dem 13./14. Jahrhundert im Umfeld der Karlssage. Diesen kannte Wieland jedoch nicht im Wortlaut, sondern nur vermittelt aus der *Bibliothèque universelle des romans*, in der zwischen 1775 und 1789 in 224 Bänden fortlaufend stark gekürzte und für das 18. Jahrhundert modernisierte Lesefassungen ausgedehnter älterer Epen und Romane veröffentlicht wurden. Der Auszug aus dem Ritterepos, den der Enzyklopädist Comte de Tressan verfasste, stützt sich nicht direkt auf das Versepos, sondern auf eine Romanadaption des Epos aus dem 16. Jahrhundert.³⁸ Auch im Fall der Binnenerzählung, die den gesamten Oberon-Strang motiviert, verwendete Wieland nicht die angegebene Vorlage von Geoffrey Chaucers *Mercants Tale*, sondern eine von Alexander Pope 1709 aufgefrischte Bearbeitung.³⁹ In der Vorrede beschreibt Wieland die drei ineinander verwobenen Handlungsstränge, die seinen *Oberon* konstituieren: Wir lesen erstens die Geschichte Hüons aus der Karlssage, zweitens die Liebes- und Bewährungsgeschichte des Paares Hüon und Rezia und schließlich die Geschichte des Elfenkönigpaars Oberon und Titania aus der englischen Bühnentradition herkommend. Nicht ohne Stolz kommt Wieland in der Vorrede auch auf die Komposition zu sprechen:

diese drey Handlungen oder Fabeln sind dergestalt in Einen Hauptknoten verschlungen, daß keine ohne die andere bestehen oder einen glücklichen Ausgang gewinnen konnte. Ohne Oberons Beystand würde Hüon Kaiser Karls Auftrag unmöglich haben ausführen können: ohne seine Liebe zu Rezia, und ohne die Hoffnung, welche Oberon auf die Treue und Standhaftigkeit der beiden Liebenden, als Werkzeugen seiner eignen Wiedervereinigung mit *Titania*, gründete, würde dieser Geisterfürst keine Ursache gehabt haben, einen so innigen Antheil an ihren Schicksalen zu nehmen. Aus dieser auf wechselseitige Unentbehrlichkeit gegründeten Verwebung ihres verschiedenen Interesse entsteht eine Art von *Einheit*, die, meines Erachtens, das Verdienst der *Neuheit* hat [...].⁴⁰

38 Vgl. Florian Gelzer: Oberon. In: Jutta Heinz (Hg.): Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2008, S. 227-237, hier S. 227 f.

39 Noch genauer zu Wielands Quellen vgl. Peter-Henning Haischer: Oberon bei Shakespeare und Wieland. In: »Shakespeare, so wie er ist«. Wielands Übersetzung im Kontext ihrer Zeit. Hg. v. Peter Erwin Kofler. Heidelberg 2021, S. 397-445, hier S. 428 f.

40 SW 22, S. 7 f.

In der dreifachen Paarbildung namentlich Hüons und Rezias, Almansors und Almansoris sowie schließlich Oberons und Titanias wird Wielands methodische Verbindung unterschiedlicher Stoffkreise, Traditionen und Motive sowie die Verquickung der Menschen- und Geisterwelt auf der Handlungsebene am sinnfälligsten: Hüon und Rezia entstammen schon dem altfranzösischen Epos, Oberon und Titania sind aus dem elisabethanischen Theater respektive Shakespeare entlehnt. Almansor und Almansoris sind eine Erfindung Wielands und sprechen für sein Bemühen um eine allumfassende Harmonisierung und Humanisierung der im Epos aufgeworfenen zwischenmenschlichen, religiösen und politisch-kulturellen Fragen und Konflikte. Bedingt wiederum durch ein weiteres Paar, Gangolf und Rosette, aus der Binnenerzählung Scherasmins, des Knappen Hüons, werden alle Protagonisten zu einer Schicksalsgemeinschaft. Die Digression um das ungleiche Paar des blinden Alten mit der untreuen Gattin,⁴¹ zu deren Partei-gängerin Titania wird, erbost Oberon derart, dass er schwört, seine Titania nicht eher wiedersehen zu wollen, bis »ein getreues Paar [...] | Der Ungetreuen schuld durch seine unschuld«⁴² gebüßt habe. Diese Geschichte bildet den Knoten, durch den die Handlungsstränge verbunden werden, durch die die Handlung überhaupt erst motiviert wird.

Wie in Shakespeares *Midsummer nights dream* garantiert deshalb Oberon die Ordnung in der Handlung, den problemlosen Ablauf der Stationen, das Happy End aber auch, und da geht er über Shakespeares poetologische Anlage Oberons hinaus, die Einheit des Werks. Er ist die Klammer, die die unterschiedlichen Stränge zusammenführt, aufeinander verpflichtet und am Schluss vereinigt. Die ordnungsstiftende Funktion, die im *Amadis* noch zurückhaltend und recht überraschend am Ende der Figur Tulpan zufällt,⁴³ wird im *Oberon* von Anfang an, noch vor dem eigentlichen Einsetzen der Handlung, zu einer konstitutiven Voraussetzung für das Gelingen des Versepos. Der durch Scherasmin mitgeteilte Fluch, der Oberon und Titania trennt und der nur durch ein ehrlich liebend treues Paar aufgehoben werden kann, lässt Oberon zum Spielleiter der Gesamthandlung werden.

41 Zur Digression vgl. Klaus Manger: Digression im Epos. Wielands ›Oberon‹. In: *Wieland-Studien* 4 (2005), S. 110-119.

42 Wieland: Oberon. In: *WOA* 15.1, VII, 66.

43 Christoph Martin Wieland: Der Neue Amadis. Ein comisches Gedicht in Achtzehn Gesängen. In: *WOA* 9.1, S. 409-656, hier S. 648-653.

Der »Geist Cappricio«,⁴⁴ der im *Amadis* so frei herrschen durfte wie in keinem anderen Werk Wielands zuvor, wird im *Oberon* gezügelt. Der Erzähler bleibt distanzierter, seine Sympathie mit den Figuren und der Hang zum ›furor poeticus‹ werden zurückgenommen. Ton und Tempo des Erzählers sind eine Nuance gezähmter, wie die Erzählanlage insgesamt disziplinierter durchgeführt ist, was nicht zuletzt auch durch die Neueinteilung des Versepos in zwölf statt vierzehn Gesänge seit der Fassung der *Auserwählten Gedichte* von 1785 unterstrichen wird.

Wie zuvor bleibt Wieland auch im *Oberon* nicht bei der Vermittlung, Anwendung und Aneignung der italienischen, französischen und englischen Muster und deren poetischer und poetologischer Praxis stehen, vielmehr führt deren erneute Erprobung und Anpassung an das neu zu erarbeitende Werk auch zur Erneuerung seiner eigenen dichterischen Gestaltung und Wirkungsabsicht.

V. Baggesens *Holger Danske*

Die weite Beachtung des Versepos spiegelt sich besonders im Bereich der Adaptionen für das musikalische Fach wider. Klaus Manger hat für die Zeit zwischen 1780 und 1798 acht musikalische Bearbeitungen nachweisen können, davon vier abendfüllende von Musik begleitete Dramatisierungen.⁴⁵ 1788 schuf Jens Baggesen in Dänemark ein auf dem Versepos basierendes Libretto für eine Oper in dänischer Sprache.⁴⁶ Als ein Jahr zuvor Johann Abraham Peter Schulz als neuer Kapellmeister nach Kopen-

44 Ebd., S. 564. Schon in der Vorrede zur Verserzählung *Idris* hatte Wieland bekannt, dass ihn der launenhafte »Berggeist Capriccio« bei seiner im Ergebnis »abentheurliche[n] Composition von Scherz und Ernst, von heroischen und comischen Ingredienzien, von Natürlichem und Unnatürlichem, von Pathetischem und lächerlichem, von Witz und Laune, ja sogar von Moral und Metaphysik« weiter geführt hatte, als er anfangs zu gehen gedachte (vgl. Wieland: *Idris*. Ein Heroisch-comisches Gedicht. In: WOA 8.1, S. 527-684, hier S. 532).

45 Klaus Manger: Schwedischer Mozart und dänischer Wieland: Kraus, Kunzen, Baggesen z. B. In: *Der Ostseeraum aus wissenschafts- und kulturhistorischer Sicht*. Hg. v. Jürgen Kiefer, Ingrid Kästner, Klaus Manger. Aachen 2018, S. 225-238, hier S. 229.

46 Die Oper wird im Folgenden vorrangig textuell betrachtet. Einen umfassenden Eindruck über die Oper und ihre Rezeptionsgeschichte vermitteln die Studien Heinrich Wilhelm Schwabs (vgl. ders.: Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (1761-1817). Stationen seines Lebens und Wirkens. Heide 1995). Für die Untersuchung der Partitur ist dazu ebenso die Dissertation zum Leben und Werk des Komponisten Kunzen von Børge Friis zu nennen (vgl. Børge Friis:

hagen kam, erweckte dieser in Baggesen den Wunsch, sich in der Gattung des Librettos zu versuchen. In Fragen des lyrischen Dramas wurde Schulz sein Mentor.⁴⁷ Dreißig Jahre später, 1818, erinnerte sich Baggesen, dass er seitdem an einer Operntrias gearbeitet habe, um die ihm damals schon bekannte Sulzer'sche Idee, wie eine Oper zu sein hat, zu verwirklichen.⁴⁸ In Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* heißt es im Artikel zur ›Oper‹:

Die Dichtkunst liefert den Hauptstoff, in dem sie die dramatische Handlung dazu hergiebt. In den vorigen Zeiten war es in Italien, wo die Oper zuerst aufgekommen ist, gebräuchlich, den Stoff zur Handlung aus der fabelhaften Welt zu nehmen. Die alte Mythologie, das Reich der Feen und der Zauberer, und hernach auch die fabelhaften Ritterzeiten, gaben die Personen und Handlungen dazu an die Hand.⁴⁹

Zum Opernstoff heißt es:

Es kommt bloß darauf an, daß der Dichter die Sachen in einer Lage zu fassen wisse, wo er eine hinlängliche Anzahl und Mannigfaltigkeit von Personen einzuführen wisse, die natürlicher Weise, bey dem, was geschieht, oder geschehen soll, in mancherley Empfindung gerathen, und Zeit haben, sie zu äußern.⁵⁰

Doch Sulzer warnt, der Librettist könne nicht wie der Tragödiendichter die Handlung »vom Anfang bis zum Ende mit allen Verwicklungen, Anschlägen, Unterhandlungen und Intrigen und Vorfällen, sondern bloß das, was man dabey empfindet, und was mit verweilender Empfindung, dabey

Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen. Sein Leben und Werk. I. Teil: Bis zur Oper Holger Danske (1789). Kopenhagen, Berlin 1943).

- 47 »Hans Bemærkninger i lyrisk Dramatik og dramatisk Lyrik var mig Orakler«. Jens Immanuel Baggesen: Trylleharpens Historie med Procedure i Sagen Justitsraad og Professor Jens Immanuel Baggesen contra Student Peder Hiorth og Dom Afsagt i den Kongelige Lands-Over-, samt Hof- og Stadsret i Kiøbenhavn, den 25de Mai 1818. Kiøbenhavn 1818, S. 252.
- 48 »Min hele Trias af Planer til musikalske Dramer var allerede tidlig meddeelt Kuntzen, Trylleharpen nemlig, Holger Danske og Erik Eiegod for at udføre den allerede dengang af mig kiendte Sulzerske Idee om, hvordan en Oper bør være – paa tre forskellige Maader – da salig Kapelmester Schulz kom hertil Kiøbenhavn, og Bekiendteskabet med ham og hans Compositioner gjorde mig til lidenstabeligt Ønske, ogsaa engang at saae en Oper sat i Musik af ham.« Ebd., S. 251.
- 49 Johann Georg Sulzer: [Art.] Oper; Opera. In: Ders.: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Bd. 2. Leipzig 1774, S. 842-852, hier S. 842.
- 50 Ebd., S. 847.

geredt oder getan wird«,⁵¹ vorstellen. Wielands *Oberon* bietet demnach allein durch die in ihm verwobenen Mythen- und Stoffkreise die besten Voraussetzungen, selbst zur Vorlage zu werden. Zudem lässt sich das Geschehen und das Personal leicht reduzieren und konzentrieren, ohne die Kohärenz und Kohäsion der Haupthandlung zu destruieren. Neben exotischen und märchenhaften Schauplätzen, Figuren sowie Situationen bietet das Epos zudem mit drei Paaren und Oberons Horn genügend musikalische Entfaltungsmöglichkeiten.

Rückblickend schreibt Baggesen, dass letztlich der spätere Komponist der Oper, der aus einer Lübecker Musikerfamilie stammende Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, den Ausschlag für die Verwendung von Wielands *Oberon* gegeben hatte. Baggesen hatte ihm seine drei Entwürfe zu Musikdramen vorgestellt. Kunzen favorisierte *Holger Danske*, da er ihm in Aufbau und Geschichte entgegenkam.⁵² Das Tanz erzwingende Horn Oberons ermöglicht eine Instrumentalisierung, die dem Bühnengeschehen entspricht. Ferner erlaubt es ohne erzwungene dramaturgische Kniffe den Einbau von Tänzen. In enger Abstimmung erarbeiteten Baggesen und Kunzen im Sommer 1788 Text und Musik zugleich,⁵³ so dass von einem unmittelbaren Einwirken des Komponisten auf Form und Inhalt des Librettos ausgegangen werden kann.

Baggesen übersetzt das komplexe Wieland'sche Versepos in ein dänisches dreiaktiges Musikdrama mit dem Titel *Holger Danske*. Wer aber ist dieser Holger Danske? Zunächst ersetzt dieser Name im Geschehen der Oper den Namen der Figur des Hüon aus dem Epos. Über das ›warum?‹ mag der Unterartikel ›Opernstoff‹ aus Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* Aufschluss geben: »Der festeste Grund um die Oper, als ein prächtiges und herrliches Gebäude daraufzusetzen, wär ihre genaue Verbindung mit dem Nationalinteresse eines ganzen Volks«. ⁵⁴ Eingedenk dieser Vorgabe versuchte Baggesen sein Libretto nicht nur sprachlich und gattungstechnisch zu übertragen, sondern auch inhaltlich sachte zu dänifizieren, um dem heimischen Publikum ein ansprechendes Identifikationsangebot zu machen und die Rezeption abzusichern.⁵⁵ Der dänische Nationalheld

51 Ebd., S. 846.

52 Vgl. Jens Baggesen: *Trylleharpens Historie* (Anm. 47), S. 252.

53 Ebd.

54 Johann Georg Sulzer: *Oper* (Anm. 49), S. 846.

55 Für die unmittelbare Aufnahme der Oper beim dänischen Publikum schlug die Verwendung des dänischen Nationalhelden genau ins Gegenteil der Absicht Baggesens aus. Mit seiner Indienstnahme Holgers als Opernfigur hatte er in ihren Augen einen Nationalhelden entweiht. Noch vor der Uraufführung erschien in

Holger Danske – Holger der Däne – stammt als Ogier le Danois aus dem altfranzösischen *Chanson de Geste*. Volkstümliche Verbreitung fand der Held seit 1534 durch Christiern Pedersens Buch *Kong Olger Danskis Krønike*, das auf den altfranzösischen Dichtungen basiert.⁵⁶ Baggesen beließ es jedoch weitgehend beim bloßen Namenstausch. Funktional änderte er an der ursprünglichen Anlage der Figur Wielands nichts. Zudem gibt Baggesen dem Vater der Rezia und Sultan Babylons, der in Wielands Werk unbenannt bleibt, den Namen Buurman, um seine Figur Holger näher an den dänischen Hintergrund der Holger-Sage zu rücken.⁵⁷ Die tradierten literarischen Stoffe um Huon de Bordeaux und Ogier le Danois sind sich in der Tat sehr ähnlich, so dass die inhaltliche Anpassung ohne Konzessionen an den Wieland'schen Grundaufbau gelingt. Als dänischer Referenzpunkt dient Baggesen im ersten Akt auch eine von dem Knappen Scherasmin gesungene Ballade.⁵⁸ Sie basiert auf einem beliebten dänischen Volkslied über die historische Person Oluf, den Pedersen als das historische Vorbild für den fiktiven Helden Holger interpretierte.⁵⁹ Mit dieser direkten Zugabe

der Zeitschrift *Minerva* eine Rezension des Schriftstellers Rahbek (vgl. Knud Lyne Rahbek: Skuepladsen. In: *Minerva et Maanedskrivt*. Januarii, Februarii og Martii, 1789. Kopenhagen 1789, S. 407-410), die Baggesen veranlasste, eine Titeländerung der Oper und Rückbenennung der Figur des Holger in Hüon zu erwägen. Der Schauspieler und Sänger Michael Rosing wollte jedoch keine Änderungen an der Anlage seiner Figur zulassen (vgl. Heinrich Wilhelm Schwab: Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen (Anm. 46), S. 81).

56 Zum Holger-Hintergrund vgl. Bent Holm: *Enlightened Nordic Knights*. Text, Body and Space in Jens Baggesen and F. L. Ae. Kunzen's Opera *Holger Danske*, 1789. In: *North-west Passage. Yearly Review of the Centre for Northern Performing Arts Studies*. Hg. v. Università degli studi di Torino. Centro studi per lo spettacolo nordico. Bari 2008, S. 71-96, hier S. 74 f.

57 Allerdings bleibt es auch hier bei der bloßen Umbenennung, da die Figur Buurman in Baggesens Anlage keinerlei Verwandtschaft mit dem gleichnamigen Riesen aus der Holger-Sage aufweist. Ebenso benannte Baggesen die Figur des libanesischen Prinzen Babekan in Prinz Langulaffer um. Im *Oberon* heißt dagegen der Riese, gegen den Hüon im dritten Gesang kämpft, Angulaffer. Die Episode fand keinen Eingang in das Libretto. Auch die Figur des Sultans von Tunis, Almansor, erhielt mit Bobul einen anderen Namen. Aus dem Knappen Scherasmin machte Baggesen Kerasmin, Cramer geht in seiner Übersetzung wieder zurück zu Scherasmin.

58 Vgl. [Jens Baggesen:] *Holger Danske*. Eine Oper. Nach dem Daenischen von Carl Friedrich Cramer. Die Musik von Herrn Kunzen. Kiel [1789?], S. 35 f. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

59 Vgl. Bent Holm: *Enlightened Nordic Knights* (Anm. 56), S. 95; Heinrich Wilhelm Schwab: »Des Tanzes wegen favorisiert«. Zu Friedrich Ludwig Aemilius Kunzens Oper *Holger Danske* (1789) als einer Tanzoper. In: *Der Tanz in den Künsten*

versuchte Baggesen abermals, den Stoff der Oper auf der dänischen Volks-sage zu gründen und zweitens auch rezeptionsästhetisch den Identifikations-grad des Publikums mit der Oper insgesamt zu erhöhen.

Bereits im Winter 1788 hatte der Kieler Professor für griechische und morgenländische Literatur Carl Friedrich Cramer eine Übersetzung von Baggesens Libretto ins Deutsche begonnen. Im Januar 1789 ließ er diese zusammen mit einer Vorrede an Wieland in seinem *Magazin der Musik* abdrucken.⁶⁰ Darin rechtfertigt Cramer seine Übersetzung und betont, dass er auch dem Versmaß der dänischen Vorlage treu geblieben sei.⁶¹ Zu-dem legt er Baggesen auch poetologisch aus und erklärt die vorgenommenen Änderungen im Libretto unter anderem mit der notwendigen Anpassung an die Holger-Sage.⁶² Die reduzierte Handlungsstruktur des Librettos zeichnet sich durch strenge Konzentration auf das Protagonistenpaar Holger und Rezia aus. Baggesen wählt einen klaren symmetrischen Aufbau des Drei-akters. Nächtliche Soloszenen Oberons und Titanias eröffnen den ersten und dritten Akt, die mit diesen Ausnahmen vorrangig als Deus ex machina erscheinen. Es fällt auf, dass Baggesen die elementare digressive Binnen-erzählung Scherasmins um Gangolf und Rosette getilgt hat und somit dem Zuhörer der Anlass der Trennung Titanias und Oberons sowie daraus resultierend dessen Interesse an einem treuen, standhaften, tugendhaften Paar verborgen bleibt. Die Handlung verläuft weitgehend linear über die drei Akte: Holger trifft im Zauberwald Oberon, der diesem nahe Liebe verkündet, die Keuschheit als Probe auferlegt und das Zauberhorn übergibt. Die Szene im Schlafgemach Rezias, die schon von dem noch unbekanntem Holger träumt, verbindet daraufhin den ersten mit dem zweiten Akt sowie die westliche und östliche Hemisphäre miteinander. Der zweite Akt, der einzig im Saal des Sultans von Babylon spielt, mutet wie eine einzelne Szene an. Holger verhindert die Hochzeit Rezias mit dem von ihm zuvor besiegten libanesischen Prinzen Langulaffer, er gewinnt Rezia, und beide werden zunächst von Oberons Horn, dann von ihm selbst gerettet und auf Treue und Tugend eingeschworen. Durch einen Botenbericht von Titanias Sylphiden

1774-1914. Hg. v. Achim Aurnhammer, Günter Schnitzler. Freiburg, Berlin, Wien 2009, S. 137-169, hier S. 144-146.

60 Vgl. Dezember 1788. 9. Freytag. An Wieland. In: *Magazin der Musik*. Erstes Vierteljahr 1789. Hg. v. Carl Friedrich Cramer. Kopenhagen 1789, S. 7-31; Sonnabend. Holger Danske, eine Oper in drey Acten. In: Ebd., S. 31-110. Der Einzeldruck im Selbstverlag (vgl. Anm. 57) mitsamt der Vorrede an Wieland erschien vermutlich noch im selben Jahr.

61 Vgl. [Jens Baggesen]: Holger Danske (Anm. 58), S. 15-22, 24.

62 Vgl. ebd., S. 12 f.

erfährt der Hörer im dritten Akt vom Schiffbruch Rezias und Holgers, der Rettung an die Küste von Tunis und der Gefahr, der beide jeweils durch das unablässige Werben des tunesischen Sultanpaars ausgesetzt sind. Die eigentliche Prüfung bestehen sie, sie bleiben standhaft und entgehen durch Oberon der Verbrennung auf dem Scheiterhaufen. Die Oper endet im Triumph der wiedervereinten Paare Rezia – Holger und Titania – Oberon.

Gattungsgemäß ist das Erzählerische in der Figurenrede der Arie aber auch des Rezitativs zurückgedrängt und auf die Vermittlung der wichtigsten Informationen beschränkt. Die Handlung wird vorrangig durch szenische Bilder und Situationen vorangetrieben. An die Stelle des Erzählers tritt der Chor. In seiner bedeutungsvollsten Rolle⁶³ als Oberons Elfengefolge bleibt er zumeist ungesehen und singt von der Hinterbühne aus. Als eine unsichtbare »Stimme der Natur«⁶⁴ findet sich in ihm ein bescheidener Wiedergänger des Chors des antiken Dramas. Er kommentiert die Handlung, komplettiert Aussagen und legt Worte und Intentionen aus: »Oberon belohnet | Den, der standhaft bleibt! | Ihm nur öffnet Liebe | Ganz ihr Heiligthum!«⁶⁵

Stärker noch kommentiert die Musik die Dialoge und das Geschehen. Eindrucksvoll ist das am wiederkehrenden Horn Oberons oder an der Programm-Ouvertüre der Oper zu hören. Sie deutet klanglich auf die Handlung voraus.⁶⁶ Damit folgt sie musikalisch der poetologischen Intention des Prooimions des Versepos. Auch hier werden durch Visionen der Muse Motive angeschnitten und Teile der Handlung, wie szenisch collagiert, vorweggenommen.⁶⁷

Baggesens Übersetzung des *Oberon* ins Dänische und in die Gattung des Librettos, die wiederum eine Übersetzung von Sprache in Musik durch den Komponisten Kunzen ermöglicht, muss, um der Gattung zu genügen, mit Reduktionen arbeiten. Mikrostrukturell fällt eine Beschränkung auf einfache verbale Gegensatzpaare und duale sowie polare Figurensituierungen auf der Bühne auf. Besonders gewalttätige oder auch sinnliche Episoden wurden gemildert oder unterdrückt. Baggesen weist in seiner Vorrede des

63 Zudem tritt der Chor im zweiten Akt als »Chor von Sängern, Sklaven und Hofleuten« im Sultanspalast in Bagdad auf sowie als Sylphen-Begleitung Titantias im dritten Akt.

64 Heinrich Wilhelm Schwab: »Des Tanzes wegen favorisiert« (Anm. 59), S. 164.

65 So bspw. am Ende des ersten Akts, S. 44-50, hier S. 50, im zweiten Akt, S. 72, 75, im dritten Akt S. 104-106.

66 Vgl. Heinrich Wilhelm Schwab: »Des Tanzes wegen favorisiert« (Anm. 59), S. 165-169.

67 Vgl. Wieland: *Oberon*. In: WOA 15.1, 1, 1-7.

noch vor der Uraufführung gedruckten Librettos eigens darauf hin, dass die Köpfung Prinz Babekans beziehungsweise Langulaffers durch Hüon beziehungsweise Holger und das Ausreißen der Zähne des Sultans⁶⁸ für eine Darstellung auf der Bühne nicht geeignet seien.⁶⁹ Die Betonung der christlichen Sexualmoral durch die vehemente Keuschheitsforderung Oberons, die schon im Versepos ausgeprägter war, als man das von Wieland seit den 1760er Jahren her gemeinhin kennt, wird durch die simplere Opernhandlung noch greller. Der Veredelungsgrad des Menschen hängt in der Oper von der tugendhaften Beherrschung seiner physischen Triebe ab. Hier schließen sich makrostrukturelle Veränderungen an: Bei Baggesen ringt das frisch verliebte Paar nicht mit seinem natürlichen Verlangen, es erliegt ihm auch nicht, und folglich wird auch kein Kind geboren. Die Robinsonade, die bei Wieland auf den Schiffbruch folgt und Hüon und Rezia in den Widrigkeiten des harten Alltags als Paar prüft,⁷⁰ wird ausgespart. Bei Baggesen wirkt die Probe Oberons, Treue *allein* gegen das jeweilige Werben des tunesischen Sultanpaares zu beweisen, im Vergleich zu den Prüfungen in Wielands Versepos nahezu belanglos. Dank der schwachen Charakterzeichnung der Figuren gerät in der Oper die Tugendhaftigkeit Holgers und Rezias nie in Gefahr. Die humane Strafe des Tanzens, die Hüon seinen Feinden zumisst, nachdem sie am Ende durch Oberon vom Scheiterhaufen gerettet und alle Paare vereint sind, lässt auch Baggesen gelten. Kurz bevor er in das Horn stößt, ruft in der Übersetzung Cramers Holger aus: »Verächtliche! Fühlt, | Fühlt meine ganze Rache!«⁷¹ Wielands Hüon spricht dagegen: »Sein edles Herz verschmäh't ein feiges Volk zu morden; | Tanzt, ruft er, tanzt, bis euch der Tanz den Athem raubt! | Dies soll die Rache seyn, die Hüon sich erlaubt.«⁷²

Durch Friederike Brun erfährt Wieland aus erster Hand von der Wirkung der Uraufführung in Kopenhagen am 31. März 1789 im Königlichen Theater:

Bezaubert, truncken, entzückt, begeistert, mit einem Randvollem Herzen kam ich gestern aus Kuntzens, und Baggesens, Höon *Holger Danske!* [...] unaufhörlich beinah hab' ich während der gestrigen Aufführung, an Sie Gedacht – warum mußten *Sie* fern Sein! *Sie* die, edle

68 Kaiser Karl hatte diese Aufgaben von Hüon verlangt (vgl. Wieland: Oberon. In: WOA 15.1, I, 66, V, 36, VI, 30).

69 Vgl. Holger Danske. Opera i tre Acter, sat i Musik af Hr. F. L. Æ. Kunzen, ved Jens Baggesen. Kiøbenhavn 1789, Forerindring.

70 Vgl. Wieland: Oberon. In: WOA 15.1, VIII, 37–X, 48.

71 [Jens Baggesen]: Holger Danske (Anm. 58), S. 102.

72 Wieland: Oberon. In: WOA 15.1, XIV, 61.

Quelle alles deßen, was in so Schöner reizender Verbindung, mit einer Musick, in der jeder Ton, dem Organ der Leidenschaft, u, der Gefühle zu entströmen Scheint eine unwiderstehliche Wirkung auf daß hiesige Publikum gemacht hat – aber werden Sie es auch glauben mein verehrter Freund, was ich Ihnen sagen werde? werden Sie uns armen Nordländern, innern u äußern Stoff genung zutrauen, um einen Mazio, einen Holger, eine Almansaris, u, was kühner als alles ist, einen Oberon, u eine Titania, aus unserer Mitte auszuheben, u Lebend, und Webend auf den Schauplatz zu bringen?⁷³

Anders als Wielands Versepos *Oberon*, das in den Jahren 1780 bis 1805 allein elf vom Dichter autorisierte Ausgaben erfuhr, war Baggesens und Kunzens Oper *Holger Danske* bei den Zeitgenossen kein anhaltender Erfolg beschieden. Die schon vor der Premiere beginnende⁷⁴ und sich danach intensivierende ›Holgerfejden‹⁷⁵ hatte zur Folge, dass die Oper nach sechs Aufführungen aus dem Spielplan genommen wurde und Baggesen noch im Mai, Kunzen im Oktober 1789 Dänemark verließen.

73 Friederike Brun an Wieland, 1. und 2. April 1789. In: WBr 10.1, S. 177-180, hier S. 177f.

74 Vgl. Anm. 55 und zur dänisch-deutschen Kontroverse am Kopenhagener Hof den ersten Abschnitt der vorliegenden Arbeit zu Baggesens Leben bis 1783.

75 Zur sog. ›Holger-Fehde‹, die mitunter im größeren Zusammenhang auch als ›Deutschen-Fehde‹ bezeichnet wird, vgl. Heinrich Wilhelm Schwab: *Holger Danske – Holger Tyske. Zum Kopenhagener Opernstreit des Jahres 1789*. In: *Grenzgänge. Skandinavisch-deutsche Nachbarschaften*. Hg. v. Heinrich Detering. Göttingen 1996, S. 96-114; Stephan Michael Schröder: *Die sog. Deutschenfehde (1789-90). Kritik eines Truismus in der dänischen Identitätshistoriographie*. In: *Schriftfest | Festschrift. Für Annegret Heitmann*. Hg. v. Hannah Eglinger, Joachim Schiedermaier, Stephan Michael Schröder u. a. München 2018, S. 459-486.

JULIA CATRIN EBERHARDT

»Mit unvergänglichen Zügen und Farben eingedrückt«

Zur Inszenierung von Prominenz und Kleidung in anglophilen Porträts Wielands

»[...] so bald es erschollen war, daß er in Person zugegen sey, war die ganze Stadt in Bewegung. Man sprach von nichts als vom Euripides. – ›Haben Sie den Euripides schon gesehen? – Wie sieht er aus?‹ [...] Alles drängte sich um den guten glatzköpfigen Dichter her, um zu beaugenscheinigen ob er auch so aussehe, wie sie sich vorgestellt hatten, daß er aussehen müsse«.¹

I.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts dokumentiert die beginnende öffentliche Sichtbarkeit deutscher Autoren durch eine sich professionalisierende und kommerzialisierende Vervielfältigung ihrer Porträts.² So wurden Wielands Abbilder bereits zu seinen Lebzeiten in Form von in hoher Auflage hergestellten Drucken, Büsten und Medaillons gesammelt und auch von seinen internationalen Bewunderern geschätzt.³ Ein ›Wieland‹

- 1 Christoph Martin Wieland: Geschichte der Abderiten. Neu umgearbeitete und vermehrte Ausgabe. 1781. In: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe [Oßmannstedter Ausgabe]. Hg. v. Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma. Bd. 16.1. Berlin, München, Boston 2014, S. 324.
- 2 So stellte bspw. die Fürstenberger Porzellanfabrik in Braunschweig, die 1747 von Herzogin Anna Amalias Vater Karl I. von Braunschweig-Wolfenbüttel gegründet worden war, in den 1780er Jahren hohe Auflagen kleiner Porzellanbüsten her, darunter auch von Wieland, Goethe und Herder, vgl. Catriona McLeod: Skulptur als Ware. Gottlieb Martin Klauer und das ›Journal des Luxus und der Moden‹. In: Angela Borchert, Ralf Dressel (Hg.): Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 261-280, hier S. 278.
- 3 Tonbüsten prominenter Weimarer, darunter auch Wielands, die der Hofbildhauer Gottlieb Martin Klauer in Serie herstellte, wurden unter anderem nach Skandinavien, Holland, der Schweiz, Russland und Amerika sowie dem Baltikum verschickt, vgl. ebd., S. 277 f.

auf dem Kaminsims etablierte sich als Element bildungsbürgerlicher Wohnkultur und verstärkte die Verbindung von Person und Werk im kollektiven Gedächtnis. Jan Philipp Reemtsma resümiert in seiner umfassenden Wieland-Biographie, dass zu Beginn der 1770er Jahre »[d]ie Rolle des literarischen Stars [...] noch keine Kontur« besaß.⁴ Durch die entstehende Porträtkultur um Wieland sollte sich diese Kontur in den nachfolgenden Dekaden jedoch deutlich schärfen.

Besonders durch die Inszenierung von Kleidung im Autorenporträt konnte in der Bildkonzeption ein dichtes semiotisches Netz gespannt werden, welches soziale Lebensrealität, ästhetische Antizipationen sowie maskuline Ideale der Epoche zu reflektieren vermochte. Neue Strategien vestimentärer Performanz wurden für das Abbilden deutscher Autoren relevant, die zwar bürgerlichen Kleidungspraktiken in der bestehenden Porträttradition glichen, nun aber auch einen weitreichenden Wiedererkennungswert, vorbildhafte Geschmacksbildung und Repräsentationsansprüche von Prominenz transportieren konnten. Diese kleidungsspezifischen Besonderheiten, die in dokumentierender oder idealisierender Form Wielands Lebensstationen in seinen vielfältigen überlieferten Porträtmedien mitzeichnen, prägten die Wahrnehmung seiner öffentlichen Person und sollen im folgenden Beitrag im Mittelpunkt kunsthistorischer Betrachtungen stehen.

Die große Menge an Schriften zeitgenössischer Autoren der Aufklärung, die sich mit ihrer vestimentären Kultur auseinandersetzten, belegt, dass Kleidung von ihnen keineswegs als ein trivialer Aspekt des Lebens wahrgenommen wurde, sondern im Mittelpunkt des fortlaufenden Prozesses einer Definition ihrer Identitäten stand. So schreibt Jean-Jacques Rousseau 1750 seiner *Abhandlung über die Wissenschaften und die Künste*: »Ein kostbarer Aufzug kann einen wohlhabenden Menschen ankündigen, Eleganz einen von Geschmack.«⁵ Während der Zugang zu Kleiderluxus also dem Zufall der Geburt oder lukrativen Verdiensten geschuldet war, konnte die ästhetische Selbstvervollkommnung als ein zentraler didaktischer Auftrag eines aufklärungsphilosophischen Lebenskonzeptes verstanden werden. Die geschmacksbildende Auseinandersetzung mit der

4 Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland. Die Erfindung der modernen deutschen Literatur. München 2023, S. 303.

5 Jean-Jacques Rousseau: Abhandlung über die Wissenschaften und die Künste. In: Martin Fontius (Hg.): Jean-Jacques Rousseau. Kulturkritische und Politische Schriften in zwei Bänden. Übers. von Karlheinz Barck, Brigitte Burmeister u. a. Bd. 1, Berlin 1989, S. 57.

Auswahl, dem Gebrauch und der Gestaltung eines Produktes wurde demnach auch als Teil des eigenen Bildungsanspruches verstanden.⁶

Zudem erfolgte zu Wielands Lebzeiten ein allmählicher Niedergang ständischer Kleider- und Konsumordnungen, welcher das vormals gesetzlich festgelegte aristokratische Privileg, neue und kostspielige Moden und Materialien exklusiv konsumieren und tragen zu dürfen, aufbrach.⁷ Die daraus resultierende allmähliche Egalisierung und zunehmende Verfügbarkeit von Mode- und Luxusartikeln für breitere Gesellschaftsschichten erweiterte die Semiotik spezifischer Kleidungspraktiken von einer rein ständischen Abgrenzung zu einer Form des individuellen Handelns.

Im Licht dieser Entwicklungen kann die besondere materialkulturelle Situierung Wielands am Weimarer ›Mushof‹ noch detaillierter erörtert werden, denn der finanzielle und soziale Aufstieg konnte einem bürgerlichen Prominenten nun den Zugang zu Luxus und Komfort der Oberschichten ermöglichen. In Wielands Fall gehörte dazu beispielsweise die Umsetzung des ambitionierten Lebensprojektes, ein zuvor von Nieder- und Hochadel bewirtschaftetes und bewohntes Rittergut in Oßmannstedt zu erwerben.⁸ Diese neuen Konsumprivilegien spiegelten die Außenwirksamkeit der sozialen Rolle freischaffender Autoren wider und konnten nun über ihre Darstellung in Porträtmedien von der Öffentlichkeit wahrgenommen und diskutiert werden. Im Laufe seines fast 80-jährigen Lebens erlebte und gestaltete Wieland also nicht nur eine schnelle Abfolge literaturhistorischer Neuentwicklungen, sondern war ebenso eingebettet in kleidungsgeschichtliche Umbrüche, die den bürgerlichen Luxuskonsum in Europa grundlegend veränderten und die Entwicklung der neuzeitlichen Modeindustrie initiierten. Dies forderte von öffentlich sichtbaren Autoren eine immerwährende

6 Vgl. Astrid Ackermann: »Im Zuge der Auflösung der ständischen Gesellschaft war ›Geschmack‹ zu einem Schlüsselbegriff des 18. Jahrhunderts geworden, bei dem Sittlichkeits- und Vervollkommnungsideale fast immer mitgedacht wurden.« Astrid Ackermann: *Mode und Nation im ›Journal des Luxus und der Moden‹ und in vergleichbaren europäischen Zeitschriften*. In: Angela Borchert, Ralf Dressel (Hg.): *Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800*. Heidelberg 2004, S. 179-193, hier S. 180.

7 Die letzte nachweisbare Kleiderordnung im deutschsprachigen Raum wurde im Jahr 1786 erlassen. Vgl. Barbara Steingießer: *Weimar und die Welt der Mode*. In: Dies. (Hg.): *Luxus & Lifestyle – Weimar und die weite Welt. Das ›Journal des Luxus und der Moden‹ (1786-1827)*. Düsseldorf 2022, S. 33-84, hier S. 34.

8 Wieland kaufte das Gut 1797 und lebte bis zu dessen Wiederverkauf 1803 mit seiner Familie dort ganzjährig. Vgl. Peter-Henning Haischer: *Christoph Martin Wieland. Ein Weltbürger in Weimar*. Weimar 2015, S. 109 f.

Auseinandersetzung mit der Außenwirksamkeit des eigenen Körpers sowie der physischen Erscheinung des Gegenübers.⁹

Wielands Werke und Bekanntheit boten wiederholt Angriffsflächen für nachfolgende deutsche Dichtergenerationen, die sein Œuvre zu wenig national sowie zu nah an den Idealen der Aufklärung und dem damit verbundenen kosmopolitischen Verständnis eines ›Weltbürgertums‹ empfanden. Wieland vertrat eine Literatur, die »nach Griechischen Mustern, oder nach den neuen Mustern derjenigen Europäischen Nationen, welche früher als wir beleuchtet und verfeinert worden sind«,¹⁰ gestaltet wurde. Ein ›Weltbürger‹ zu sein, bezog sich für ihn dabei nicht nur auf das geschriebene Wort, sondern auch auf einen vervollkommnenden materiellen Lebensstil, der sich nicht zuletzt in seinen Porträts abzeichnen sollte.

In der Analyse der materiellen Lebenswelt Wielands, die auch die Entwicklung seiner Werke entscheidend beeinflusste und sich wechselseitig in seiner literarischen Wahrnehmung und Aneignung des europäischen Geisteslebens widerspiegelt, nehmen englische Kulturpraktiken und Objekte einen besonderen geschmacksgeschichtlichen Platz ein. Seine Affinität zu einer ganzen Bandbreite englischer Kulturgüter fällt dabei zusammen mit einer sich im Verlauf der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im kontinentalen Europa entwickelnden Vorliebe für vielfältige Aspekte der englischen Lebensart, die als ›Anglomanie‹ Geschichte machte. Ein großer Teil der deutschen ›Anglomanie‹ gründete dabei auf der Bewunderung des virtuosen englischen Spracherbes, welches besonders durch Wielands Shakespeare-Übersetzungen der deutschen Leserschaft zugänglich gemacht wurde.¹¹ Wielands anglophile Interessen beschränkten sich jedoch nicht nur auf

9 Als bezeichnendes Selbstzeugnis ist hier Wielands Bericht über seine ungeplante Begegnung mit Napoleon Bonaparte 1808 in Weimar zu nennen, die letztendlich auf Wunsch der Herzogin kurzfristig stattfand und zu der Wieland, entgegen der Hofetikette, in Tageskleidung erschien: »[...] nun war kein anderer Rath als mich in den Hofwagen, der mir geschickt wurde zu setzen und – in meinem gewöhnlichen accoutrement, das ist eine Calotte auf dem Kopf, ungepudert ohne Degen, u in Tuchstiefeln (übrigens anständig costumiert) im Tanzsahl zu erscheinen. [...] Er [Bonaparte] sah, daß ich, meiner leidigen Celebrität zu Trotz, ein schlichter, anspruchsloser alter Mann war [...]«. Zitiert nach: Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 598.

10 Zitiert nach: Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma (Hg.): Wielandgut Oßmannstedt. Weimar 2008, S. 35.

11 Wieland hatte sich die englische Sprache während seiner Zeit in Zürich (1752–1759) autodidaktisch angeeignet und ab 1762 zahlreiche Dramen Shakespeares übersetzt, vgl. Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 203–212.

seine Leidenschaft für die englische Sprache und Literatur. Durch Werke wie Laurence Sternes Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy* von 1759, welchen er wiederholt als Lieblingslektüre bezeichnete, lernte er auch die Lebenskultur der Engländer zu schätzen.¹²

Die Entwicklung und Popularität der englischen Porträtkultur sowie der umfangreiche Kunstmarkt, auf dem diese stattfand, waren zu Wielands Lebzeiten in Europa einzigartig. Englische Porträtmedien hatten seit Beginn des 18. Jahrhunderts einen unübersehbaren Einfluss auf europäische Kleidermoden und ästhetische Ideen gewonnen, die den menschlichen Körper in neuen Bildkonzepten von Natürlichkeit, Empfindsamkeit und Individualismus inszenierten. Einflussreiche englische Porträtmaler wie William Hogarth oder Joshua Reynolds setzten sich in publizierten Schriften auch theoretisch mit der Wirkungsästhetik von Kleidung in der Wiedergabe ihrer Kunden auseinander.¹³ Besonders die aufmerksame Ausführung der individuellen Kleidung und deren Potential, den Wiedererkennungswert einer porträtierten Person über die Physiognomie hinaus bedeutend zu erweitern, wurde von ihnen wiederholt diskutiert. So schrieb Hogarth 1753 in seiner *Analysis of Beauty*: »We know the very minds of people by their dress«.¹⁴ Eine Vernachlässigung der Analyse vestimentärer Inszenierungen in Porträts kann daher heute zu einem Verlust wertvoller Informationen über die bildästhetisch ausgehandelte Ähnlichkeit einer Person führen und ignoriert die Besonderheiten zeitgenössischer Bildrezeption.

Um Wielands Porträts im Kontext körper- und kleideranalytischer Methoden zu untersuchen und diese in der zeitgenössischen Adaption anglophiler Kulturtechniken zu verorten, ist ein multidisziplinärer Ansatz notwendig. Dieser Beitrag bezieht sich daher methodologisch auf einen recht jungen Zweig einer von der englischen Kostümhistorikerin Serena Dyer geprägten Biographieforschung, die als »Material Life Writing« bezeichnet wird. Diese untersucht die Interaktion frühneuzeitlicher Personen mit ihrer materiellen Kultur als Teil ihrer (auto)biographischen Überlieferung. Dabei werden persönliche (Kleidungs-)Objekte, in physischer und visualisierter

12 Vgl. ebd., S. 107.

13 In seinen *Discourses on Art* begründete Joshua Reynolds in den 1770er Jahren seine Entscheidung, der Vergänglichkeit modischer Kleidung in Porträtdarstellungen zuvorzukommen, indem er Kunden in antikisierenden Gewändern inszenierte, um ein scheinbar »zeitloses« Ergebnis zu erzielen. Von Kollegen wie Thomas Gainsborough wurde er dafür wiederholt kritisiert, da diese Form der »Verkleidung« in ihren Augen den Wiedererkennungswert der Person mitunter deutlich einschränkte. Vgl. dazu: Kate Retford: *The Conversation Piece. Making Modern Art in Eighteenth-Century Britain*. New Haven 2017, S. 97 f.

14 William Hogarth: *The Analysis of Beauty*. London 1772, S. 128.



Abb. 1: Spazierstock aus Wielands Besitz, Malaccarohr (Südostasien), Elfenbein, Messing, Leder, Seide, letztes Viertel 18. Jahrhundert

Form, als Vehikel biographischer Informationen verstanden und analysiert.¹⁵ Die Kleiderwahl für ein Porträt kann dabei aber durchaus nicht immer stellvertretend für einen gelebten Kleideralltag angesehen werden – Realität und Inszenierungswunsch können hier nebeneinander, jedoch auch unabhängig voneinander stattfinden. Der Begriff der ›Material Literacy‹, den

15 Vgl. Serena Dyer: *Material Lives. Women Makers and Consumer Culture in the 18th Century*. London, New York 2021, S. 7 f.



Abb. 2: Georg Melchior Kraus: Englischer Herr von neuester Mode, handkolorierte Radierung, Journal der Moden, Dezember 1786

Dyer ebenfalls mitentwickelte, beschreibt zudem die materialkundliche ›Lesekompetenz‹ zeitgenössischer Akteure, die ihnen ermöglichte, vestimentäre Praktiken Anderer zu verstehen und zu bewerten.¹⁶ Das Wiedererlernen dieser soziokulturellen ›Lesbarkeit‹ der damaligen Kleidungssemiotik und das Rekonstruieren kognitiver und materieller Prägungen der Zeit stellen

¹⁶ Vgl. Serena Dyer, Chloe Wigston Smith: *Material Literacy in Eighteenth-Century Britain*. London 2020, S. 1 f.

dabei die Grundvoraussetzung für eine weiterführende kunsthistorische Erforschung frühneuzeitlicher Porträtmedien dar.¹⁷

Da in der kostümhistorischen Analyse von Porträtbildnissen historische Abweichungen und gestalterische Eingriffe in die vestimentäre Inszenierung von Personen nie auszuschließen sind, ist eine vergleichende Gegenüberstellung mit zeitgenössischen Modeillustrationen¹⁸ sowie mit erhaltenen Kleidungsstücken und Accessoires der Zeit methodologisch unerlässlich. So kann beispielsweise ein besonders beeindruckendes anglophiles Accessoire, das sich aus Wielands Besitz erhalten hat, weiteren Aufschluss über die geschmacklichen Vorlieben und das öffentliche Auftreten des Autors geben: Es handelt sich um einen äußerst modischen Spazierstock, der aus kostbaren importierten Materialien wie Malaccarohr und Elfenbein gefertigt wurde und Wielands Monogramm auf dem Knauf trägt (Abb. 1). Im Abgleich mit einem verblüffend ähnlichen Exemplar in Georg Melchior Kraus' Illustration eines *Englischen Herrn von neuester Mode* aus dem *Journal der Moden* von 1786 (Abb. 2) wird greifbar, wie Wieland englische Moden adaptierte, um sich in seine repräsentative Rolle als kosmopolitischer Autor sowie sozial und ästhetisch in die residenzstädtische Kleidungskultur Weimars zu integrieren.¹⁹

- 17 Das Konzept des sogenannten ›Period Eye‹, welches 1972 von dem britischen Kunsthistoriker Michael Baxandall vorgestellt wurde, versucht ebenfalls die zeitgenössische Art des Betrachtens materieller und räumlicher Spezifität in frühneuzeitlicher Malerei zu rekonstruieren. Vgl. dazu: Michael Baxandall: *The Period Eye*. In: *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford 1988, S. 29-103.
- 18 Modeillustrationen wurden im 18. Jahrhundert auch als ›Modekupfer‹ bezeichnet, obwohl diese, wie im Fall des *Journals des Luxus und der Moden*, oft Radierungen waren.
- 19 Dieser Umstand ist ebenfalls in Wielands Nachlass eindrücklich nachzuvollziehen. Dieter Martin schlussfolgert, dass Wielands hinterlassene Kleidung »mit ihrer großen Zahl an Jacketts und vor allem Westen zu erkennen [gibt], dass er gesteigerten Wert auf das äußerlich angemessene Erscheinen eines bürgerlichen Gelehrten in der höheren, geschmacklich und sozial maßgeblich vom Hof bestimmten, Weimarer Gesellschaft gelegt hat«. Dieter Martin: *Wielands Nachlass. Kapitalien, Hausrat, Bücher*. Heidelberg 2020, S. 99. Wie für den Großteil seiner Zeitgenossen dürfte Kleidung einer der kostspieligsten Posten in Wielands Ausgaben für den täglichen Gebrauch gewesen sein. Dies hatte nicht unbedingt immer etwas mit einem modischen Anspruch zu tun, sondern spiegelte den damaligen Wert der Materialien und der handwerklichen Arbeit im Allgemeinen wider. Aileen Ribeiro vermerkt: »It is safe to say that clothes were expensive compared to the other costs of existence (eighteenth-century newspapers were full of advertisements offering rewards for stolen clothes), and except at the very top reaches of society, they were meant to last and were often altered«.



Abb. 3: Georg Melchior Kraus: *Wieland mit seiner Frau Anna Dorothea und den Kindern*, (v. l. n. r.) Regina Dorothea (1), Maria Carolina Friederika (4), Carl Friedrich, Amalie Auguste (3) und Sophie Catharina Susanne (7), Öl auf Leinwand, 1774/75

II.

Zwei Porträts Wielands, die bezeichnend für den Einfluss zeitgenössischer Anglophilie auf die Porträtkultur und Kleidung im deutschsprachigen Raum des ausgehenden 18. Jahrhunderts sowie auf entscheidende Lebensstapen des Autors stehen, werden im Folgenden besprochen. Das erste wurde zwischen 1774 und 1775 von Georg Melchior Kraus gefertigt und zeigt als einziges überliefertes Bilddokument Wieland im Kreis seiner Familie (Abb. 3). Aufgrund des Erfolgs seiner *Comischen Erzählungen*, die 1765 erschienen waren, wurde Wieland in dieser Zeit wiederholt als frivoler Erotiker

und Vertreter veralteter Rokokostilistik kritisiert. Im Kontext dieser Lebensphase wird das idealisierende Familienidyll, das Kraus hier entwickelt, meist als ›imagerettende‹ Inszenierung des Autors gewertet.²⁰ Dennoch verrät dieses Bild anhand einer bekleidungsgeschichtlichen Analyse noch wesentlich mehr über diese besondere Lebensstation: Es visualisiert die materielle Konsolidierung seines gesellschaftlichen Aufstiegs und seiner internationalen Prominenz.

Das Gehalt und später die Pension, die Wieland als Prinzenerzieher Carl Augusts im Herzogtum Sachsen-Weimar und Eisenach erhielt, ermöglichte eine ökonomische Sicherheit, die ihm – und vor allem auch seiner rasch wachsenden Familie – einen gehobenen Lebensstandard garantierte.²¹ Diese außergewöhnliche finanzielle Freiheit gestattete es ihm, nun ausschließlich seiner schriftstellerischen Arbeit nachzugehen. Freischaffender Autor zu sein und damit die soziale Rolle des Familienversorgers zu erfüllen, war in den 1770er Jahren noch keine Selbstverständlichkeit; prekäre Lebenssituationen begleiteten beispielsweise selbst Schiller wiederholt.²² Mit Hilfe des gesicherten Einkommens gelang Wieland im Januar 1773 zudem die Gründung des *Teutschen Merkur*, der sich in den darauffolgenden vierzig Jahren zur ersten erfolgreichen Kulturzeitschrift in deutscher Sprache entwickelte. Etliche Ausgaben des *Merkur* sind auch in Kraus' Porträt auf der rechten Seite in blauen Einbänden zu sehen.

Kraus hatte sich während seiner Ausbildung in Paris unter dem Einfluss von Jean-Baptiste Greuze vor allem als Genremaler hervorgetan.²³ Seine frühen Werke zeigen sich dem zeitgenössischen Hollandismus, der die Bildprogramme der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts emulierte

20 Vgl. bspw.: Peter-Henning Haischer: Christoph Martin Wieland (Anm. 8), S. 88.

21 Bereits 1775, nur wenige Monate nach Fertigstellung des Familienbildes, wurden die Regierungsgeschäfte von Erbprinz Carl August übernommen, und Wielands offizielle Amtstätigkeit als Hofrat endete. Die großzügige Pension, die ihm von nun an lebenslänglich gewährt wurde, war mit einer Residenzpflicht in Weimar verbunden und betrug 1000 Taler. Dies entsprach dem ungefähren Gehalt eines Weimarer Regierungsrates oder Gymnasialdirektors. Daneben konnte Wieland, laut Martin, mit »schwankenden, [aber] insgesamt erheblichen Bezügen aus seiner dichterischen und publizistischen Arbeit« rechnen. Dieter Martin: Wielands Nachlass (Anm. 19), S. 54.

22 So schreibt Schiller am 24. Juli 1787 an Christian Gottfried Körner: »Unter allen Weimarerischen Gelehrten« sei Wieland »der einzige, der [von] seinem Geschmack und seiner Feder leben könnte«. Zitiert nach: Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (1737-1806). Maler – Pädagoge – Unternehmer. Biographie und Werkverzeichnis. (Dissertationsschrift). Jena 2003, S. 87.

23 Vgl. ebd., S. 34 f.

und weiterentwickelte, sowie dem französischen Sittenbild verwandt.²⁴ Seine Entscheidung, die Familie Wieland in der Bildtradition eines englischen ›Conversation Piece‹ zu inszenieren, stellt eine Ausnahme in seinem Werk dar und erlaubte ihm, das Genrehafte im Porträt beizubehalten.²⁵

Das ›Conversation Piece‹ bezeichnete eine besondere Form des Gruppenporträts, welches die dargestellten Personen in Aktivitäten und Umgebungen inszenierte, die an das tägliche Leben erinnern sollten. Kate Retford verweist besonders auf die kennzeichnende duale Charakterisierung des ›Conversation Piece‹ als zugleich informell und inszeniert, intim und künstlich.²⁶ Seit den 1730er Jahren durch die Arbeiten von Arthur Devis oder William Hogarth zu einer bevorzugten Porträtgattung geworden, hatte das ›Conversation Piece‹ durch das Œuvre des in London arbeitenden Johann Zoffany – eines fast gleichaltrigen Frankfurter Kollegen von Kraus – zu Beginn der 1770er Jahre seinen handwerklichen und bildkünstlerischen Zenit erreicht (Abb. 4).²⁷ In der Konzeption von ›Conversation Pieces‹ spielte das Herausarbeiten der physiognomischen Ähnlichkeit, wie auch im Familienbild Wielands zu beobachten ist, oft nur eine untergeordnete Rolle. Der Fokus lag auf den narrativen Qualitäten der Gesten zwischen den Figuren – den ›Conversations‹ – und auf der sorgfältigen Wiedergabe von Interieurs, Objekten und Kleidung, mit Hilfe derer die Porträtierten als geschmackssicher und ständisch integriert oder ambitioniert verortet werden konnten. Retford weist daher wiederholt auf die Auseinandersetzung dieser Werke mit distinktiven Konsumpraktiken des 18. Jahrhunderts hin.²⁸

Kraus gibt einen bühnenhaft inszenierten Einblick in den Schreib- und Arbeitsalltag Wielands, in dem das Interieur als fiktiv oder zumindest idealisiert gelesen werden kann.²⁹ Die ikonographische Dimension der

24 Vgl. ebd., S. 31 f.

25 Nur ein weiteres ›Conversation Piece‹ von Kraus – bezeichnenderweise aus höfischem Kontext – ist erhalten, welches die Familie des Grafen Johann Alexander von Callenberg aus Gotha zeigt und um 1773 entstand. Vgl. ebd., S. 56 f.

26 Vgl. Kate Retford: *The Conversation Piece* (Anm. 13), S. 63.

27 Zoffanys großer Erfolg war 1773 durch sein ›Conversation Piece‹, welches die Gründer der Royal Academy in London zeigte, begründet worden. Im kontinentalen Europa war dieses Werk schnell durch Drucke bekannt geworden, von denen auch Wieland selbst, laut seines Inventars, ein Mezzotinto besaß. Vgl.: Dieter Martin: *Wielands Nachlass* (Anm. 19), S. 126.

28 Vgl. dazu: Kate Retford: *The Conversation Piece* (Anm. 13), S. 209 f.

29 Knorr vermerkt dazu: »Schon der von Kraus an Bertuch schriftlich wiedergegebene Einwand Goethes, daß diesem bei der Betrachtung des noch nicht fertiggestellten Bildes im Atelier ›die darinnen angebrachte[n] Meubles zu reich und prächtig für einen Autor zu sein‹ scheinen, mag ein Hinweis auf die große



Abb. 4: Johann Zoffany: *The Bradshaw Family*, Öl auf Leinwand, 1769

sorgfältig platzierten Kunstgegenstände – wie zum Beispiel der Büste des von Wieland verehrten Sokrates, welche sich als ›Porträt im Porträt‹ fast als Teil der Familie in die Komposition integriert – sowie deren Bezüge zu Wielands Werken sind bereits mehrfach besprochen worden.³⁰ Im Folgenden soll die Beschaffenheit und semiotische Lesbarkeit der dargestellten Kleidung genauer betrachtet werden.

In seiner Darstellung trägt Wieland Hauskleidung, die zeitgenössisch auch als ›Déshabillés‹ bezeichnet wurde. Der hellblaue Hausmantel (im Englischen als ›Nightgown‹, ›Morning-gown‹ oder ›Indian gown‹ bekannt), in dem er abgebildet ist, war ein weites, kimonoartig geschnittenes Gewand, das Einflüsse verschiedener asiatischer Kleidungsformen in sich vereinte

ideelle Bedeutung der im Wohnraum dargestellten Kunst- und Einrichtungsgegenstände sein, die nicht unbedingt den realen Verhältnissen im Hause Wielands entsprechen mußten«. Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (Anm. 22), S. 87 f.

30 Vgl. z. B.: Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma (Hg.): *Wielandgut Oßmannstedt* (Anm. 10), S. 60f.

und seit Beginn des 17. Jahrhunderts in der europäischen Alltagskleidung sehr beliebt war (Abb. 5).³¹ Ein solcher Mantel wurde im Haus über dem Hemd und den Kniebundhosen (›Culottes‹) anstelle des ›Justaucorps‹, eines Herrenrockes, der den formellen Anzug nach französischem Vorbild (›habit à la française‹) komplettierte, getragen. Bevorzugte Materialien für den Hausmantel waren indische Seiden oder Baumwollstoffe, hergestellt wurden diese Kleidungsstücke aber meist erst in Europa. Die informelle Anmutung des Hausmantels erinnert heute vielleicht an Nachtwäsche, im 18. Jahrhundert handelte es sich jedoch um repräsentative Hauskleidung, in der Gäste empfangen und Geschäfte geführt wurden.³² Anstelle einer formellen Perücke trug man dazu eine weiche, turbanartige Kopfbedeckung, um den – meist für das Tragen der Perücke rasierten – Kopf vor Zugluft zu schützen. Dass das befreite Körpererleben, welches der Hausmantel und die gewickelte Kopfbedeckung boten, auch Auswirkungen auf kreative Arbeitsabläufe hatte, erklärt die Popularität dieses Kleidungsensembles unter Künstlern und Gelehrten. Diese Vorliebe führte ab den 1660er Jahren auch dazu, dass der Hausmantel in der vestimentären Inszenierung englischer Intellektueller in Porträtmedien besonders häufig Anwendung fand.³³

Wieland wurde hinsichtlich seiner Prominenz und der internationalen Popularität seiner Werke von Zeitgenossen stets mit berühmten englischen Autoren verglichen, wie beispielsweise Alexander Pope, der sich ebenfalls in dieser spezifischen Haus- und Arbeitskleidung porträtieren ließ (Abb. 6).³⁴

31 Ribeiro weist darauf hin, dass diese Kleiderform, deren Schnittführung sich im Verlauf des 17. und 18. Jahrhunderts kaum veränderte, durch den Luxuswarenhandel der englischen und niederländischen East India Companies nach Europa gelangte. Vgl. Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 26.

32 Ebd.

33 Ribeiro vermerkt dazu: »Such gowns were the usual working costume of writers and scholars [...]«. Ebd., S. 101. Jane Ashelford führt an, dass der berühmte Londoner Chronist Samuel Pepys 1666 in seinem Tagebuch erwähnt, ein ›Indian gown‹ gemietet zu haben, um darin gemalt zu werden. Sie argumentiert: »[Pepys] was always acutely aware of the connection between dress and social status, so it would not have escaped his attention that being shown wearing a silk gown when working in his study or receiving visitors signified that he was a gentleman with a cultivated and leisured lifestyle«. Jane Ashelford: *The Art of Dress. Clothes and Society 1500-1914*. London 2000, S. 102.

34 Bspw. schreibt Friedrich Justin Bertuch im November 1793 an Wielands Verleger Georg Joachim Göschen: »W.[ieland] ist nun ohnstreitig der erste klassische Dichter der Nation; man wird ihn immer kaufen, und jeder Teutsche, der nur ein paar Dutzend Bücher sammelt, und nur auf einen Schatten von Litteratur und Geschmack Anspruch macht, wird seinen Wieland so gut haben müssen, wie der



*Abb. 5: »Nightgown«, britischen oder niederländischen Ursprungs, Seiden-
damast (China, gewebt zwischen 1650 und 1700), ca.1720-50 (genäht)*

Die vestimentäre Inszenierung Wielands verortet sich hier demnach als Distinktionsmittel in einer bereits hundertjährigen Porträttradition gebildeter, geistig arbeitender Gentlemen. Eine bewusste Emulation dieser etablierten Kleidersemiotik kann demnach angenommen werden. Durch diese Kleiderwahl wurde Wieland für den kundigen zeitgenössischen Betrachter als Ideal kosmopolitischer Eleganz, als prominenter Literat erkennbar.

Diese Art der Garderobe gehörte laut Samuel Lütkemüller, der von 1793 bis 1802 als Sekretär für Wieland arbeitete, auch zu Wielands Kleideralltag und besaß individuellen Wiedererkennungswert. Er berichtet: Wielands

Franzoß seinen Voltaire und der Engländer seinen Milton und Pope hat«. Zitiert nach: Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma (Hg.): *Wielandgut Oßmannstedt* (Anm. 10), S. 39.



Abb. 6: Godfrey Kneller: Alexander Pope, Öl auf Leinwand,
1. Viertel 18. Jahrhundert

Hauskleidung »bestand in einem umgürteten Schlafrock und in einem Tuche, welches seinen Kopf bald mehr, bald weniger umwand. Zuweilen erschien er in dieser Haustracht auch bei Tische und da rückte sein Kopftuch bei heiterm Gespräch sehr ausdrucksvoll rückwärts, fast bis zum Abfallen. Je mißlauniger er war, desto tiefer sank das Kopftuch auf seine Stirn herab.«³⁵ Diese Anekdote vermittelt beispielhaft, wie Körper, Gemüt und Kleidung von Zeitgenossen als eine Einheit wahrgenommen wurden, und verweist dabei auch auf eine Porträtrezeption, in der Kleidung als Teil der Erkennbarkeit des Wesens einer Person wirken konnte.

Birgit Knorrs Einschätzung, dass »die Kleidung der Figuren [...] betont schlicht und häuslich«³⁶ gewählt sei, kann im Kontext der dargestellten

35 Zitiert nach: Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 275.

36 Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (Anm. 22), S. 87.



Abb. 7: ›Robe à l'Anglaise‹ (ohne Besätze erhalten),
England, Seidenjacquard, ca. 1776

Kleidungsmoden der Wieland-Töchter in Kraus' Familienbild neu erörtert werden, denn am aussagekräftigsten zeugt hier die hochwertige und modische Tageskleidung³⁷ der Kinder vom finanziellen Wohlstand und von der höfischen Anbindung der Familie. So trägt die siebenjährige Tochter Sophie eine zu Beginn der 1770er Jahre in Europa populär gewordene ›Robe à l'Anglaise‹ aus schwerer grüner und lachsfarbener Seide (Abb. 7). Die besonders elegante Schnittführung in der Rückenpartie, die diese – der Name verrät es – ursprünglich aus England stammende Kleiderform ausmachte, wurde durch die Wahl der Pose Sophies von Kraus aufmerksam herausgestellt (Abb. 8). Die kleine Schleppe der ›Anglaise‹ konnte auch, wie bei der dreijährigen Amalie daneben angedeutet, durch eine unterhalb des Rockes angebrachte Bänderkonstruktion ›à la retroussée‹ hochgerafft werden, so dass im Gesäßbereich ein zusätzliches Volumen entstand und ein ungehindertes Gehen ermöglicht wurde. Die Ärmel der ›Anglaise‹ konnten, wie im Porträt zu sehen ist, in einer Dreiviertellänge oder bis zum Handgelenk reichend gefertigt sein und

37 Tageskleidung wurde in dieser Zeit als ›Negligé‹ bezeichnet.



Abb. 8: Georg Melchior Kraus: *Wieland mit seiner Frau Anna Dorothea und den Kindern (Detail, Amalie Auguste und Sophie Catharina Susanne)*, Öl auf Leinwand, 1774/75

wurden mit schmalen Rüschenbesätzen (»Sabots«) am Saum versehen. Mädchen trugen etwa ab dem zweiten Lebensjahr die gleichen Kleiderformen wie erwachsene Frauen, und es wurde ihnen bereits eine fischbeinverstärkte Schnürbrust angelegt.³⁸ Die gepolsterte Kopfbedeckung der einjährigen Regina, die Kleinkindern beim Laufenlernen als Schutz diente, nannte man im Französischen »Bourrelet« oder im Englischen »Pudding«.³⁹ Zudem kann man in den hellblauen Bändern, die hinter ihren Schultern herabfallen, die zeitgenössische Kinderkleidungspraktik der sogenannten

38 Ashelford weist darauf hin, dass Rousseaus Ausführungen über die Bedeutung einer praktischen und bewegungsfreundlichen Kleidung in der Kindesentwicklung, die er 1762 in seinem didaktischen Roman *Émile* vorstellte, seit Beginn der 1770er Jahre vor allem in England zu einem Umdenken in der Kleiderpraxis führten. Jane Ashelford: *The Art of Dress* (Anm. 33), S. 279. In Zoffanys *Bradshaw Family* von 1769 (Abb. 4) ist die Umsetzung einer kindgerechten Kleidung bereits sichtbar, während die Töchter der Wielands in Kraus' Bildnis noch in Miniaturversionen aktueller Damenmoden zu sehen sind.

39 Vgl. Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 160.

Gängelbänder erkennen, die im Stadium des Laufenlernens die Bewegung des Kindes kontrollieren sollten. Die stützende Geste der vierjährigen Schwester Maria deutet an, dass ihr diese Aufgabe anvertraut worden war.

Die äußerst modischen Schnittformen der Kleider der Mädchen werden weiterhin durch feine Besätze und Accessoires aufgewertet, deren detailgetreue und individuelle Wiedergabe eine übergreifende fiktive Konzeption durch Kraus ausschließen lässt. Wielands Kinder sind hier, dem Anlass des Porträts entsprechend und im Kontrast zu Wielands ›Déshabillés‹, formell gekleidet und dürften im Alltag praktischere und weniger kostspielige Kleidung getragen haben. Diese junge Generation ›Wielands‹ profitierte bereits sichtlich von den sozialen und finanziellen Errungenschaften des Vaters und verkörpert dabei exemplarisch die Möglichkeiten des bürgerlichen Aufstiegs, den die geistige Arbeit und die Verdienste in höfischen oder staatlichen Institutionen prominenten Autoren nun ermöglichten.

Weimar entwickelte sich durch seine kaufkräftige höfische und intellektuelle bürgerliche Elite im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts zu einem wichtigen Standort für Kunsthandwerk und Luxuswarenhandel, zu dem auch Wieland und seine Familie Zugang hatten. Kraus wurde innerhalb dieser Entwicklungen – als aufmerksamer und genauer Beobachter der zeitgenössischen materiellen Kultur – als Illustrator für das *Journal des Luxus und der Moden* tätig, das er ab 1786 gemeinsam mit Friedrich Justin Bertuch in Weimar herausgab. Um an die im *Journal* vorgestellten Luxusartikel zu gelangen, wandten sich die Mitglieder der Weimarer und Jenaer Gelehrtenwelt regelmäßig an Bertuch, der im Rahmen seines Landes-Industrie-Comptoirs einen regen Warenhandel betrieb.⁴⁰ Die Außenwirkung, die Wielands Lebensstil in Kraus' ›Conversation Piece‹ entfaltet, lässt sich demnach innerhalb der bürgerlichen Konsumtendenzen während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts situieren, die sich zunehmend an Artikeln des gehobenen Luxus und neuesten Modeformen orientierten.⁴¹ Als gebürtiger Pastorensohn wird Wieland hier durch seine

40 Vgl. Reiner Flik: Kultur-Merkantilismus? Friedrich Justin Bertuchs ›Journal des Luxus und der Moden‹ (1786-1827). In: Angela Borchert, Ralf Dressel (Hg.): Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800. Heidelberg 2004, S. 21-56, hier S. 37.

41 Johann Gottfried Herder berichtet im Mai 1781 über Wielands Lebensstil an Johann Georg Hamann: »[...] die otia liberrima beruhen auf 1000 Thl. Pension [...] und sein Merkur bringt ihm auch in seinem Säckel noch was Ansehnliches – also. Er lebt, wie ein Prinz, vor der Stadt mit seinem Haus, Garten und seinem weiblichen Serail an Mutter, Frau, Kindern u. unzähligen Diensthöfen«. Zitiert nach: Dieter Martin: Wielands Nachlass (Anm. 19), S. 54. Aus dem Nachlass



Abb. 9: Johann Friedrich August Tischbein: Christoph Martin Wieland, Öl auf Leinwand, 1796

auserlesene materielle Inszenierung als sozialer Aufsteiger in seinen Rollen als höfischer Amtsträger und intellektueller Prominenter präsentiert.

III.

Johann Friedrich August Tischbein fertigte 1796 ein Porträt Wielands, das den Autor im Alter von 63 Jahren auf einem Gartenmöbel sitzend zeigt (Abb. 9). Tischbein scheint hier bereits Wielands bevorstehende Rolle als Gutsbesitzer in Oßmannstedt antizipiert zu haben, welche dieser ab dem

Wielands ergibt sich 1813, dreißig Jahre später, bereits ein bescheidenes Bild: »In biographischer, familiärer und lebensweltlicher Perspektive zeigt sich Wieland als bürgerlicher Hausvater [...] In diesem Rahmen führte Wieland ein wohlgesichertes, jedoch allenfalls mit bescheidenem Luxus ausgestattetes Gelehrtenleben [...] als sicherheitsorientierter Finanzverwalter lebte er niemals über seine Verhältnisse«. Ebd., S. 219.

darauffolgenden Jahr bekleidete. Dieter Martin zufolge erwirtschafteten die ab 1794 bei Göschen erschienenen *Sämtlichen Werke* Wieland »Honorare, die ihm einigen Spielraum für seine [...] wohl-situiert zu nennende Lebensweise gegeben« haben und entscheidend für den Erwerb des Gutes waren.⁴² Der Landsitz war von 1762 bis 1775 von Herzogin Anna Amalia und den Prinzen Carl August und Friedrich Ferdinand Constantin als Sommerresidenz genutzt worden. Diesen aristokratisch geprägten Lebensstil führte Wieland nun für sechs Jahre als bürgerlicher Prominenter fort. Oßmannstedt als ›Dichterresidenz‹ situierte ihn demnach als Repräsentanten des neuen ›Geistesadels‹ auf Augenhöhe mit den Mitgliedern des Weimarer Hofes. Reemtsma resümiert: »der Gedanke, bei aller Bürgerlichkeit, auf die er sonst so großen Wert legt, nun ein Rittergutsbesitzer mit feudalen Privilegien zu sein, reizt ihn, schmeichelt ihm«. ⁴³ Auch für das Autorenporträt Wielands werden von Tischbein nobilitierende Konzepte aus aristokratischen Bildprogrammen übernommen. So inszeniert er diesen mit Hilfe eines bis zu den Knien erweiterten Bildausschnitts, der sonst üblicherweise für adlige Porträtierte gewählt wurde, als integralen Akteur der Weimarer Hofkultur.⁴⁴

Das ›Osmantinum‹⁴⁵ wurde von 1797 bis 1803 für über einhundert nationale und internationale Gäste zu einem kosmopolitischen Treffpunkt, der sich auch in seiner materiellen Gestaltung des kultivierten Lebens eines ›Weltbürgers‹ als würdig erwies.⁴⁶ Wielands ländlicher Lebensstil und geschmackvoller Konsum bestimmten dort die Wirkung seiner repräsentativen sowie privaten Person, die auch in Tischbeins Darstellung ineinandergreifen. Während die fiktive Gartenkulisse im Hintergrund in Betrachtungen des Werkes meist als Spiegel der inneren Empfindsamkeit des Autors gewertet wird,⁴⁷ weist diese Szenerie jedoch auch Parallelen zu den ästhetischen Idealen des zeitgenössischen ›Country House Living‹ der britischen Eliten

42 Ebd., S. 55.

43 Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 468.

44 Kurz zuvor arbeitete Tischbein auch an ähnlich konzipierten Kniestücken der Herzogin Louise und Herzog Carl Augusts von Sachsen-Weimar-Eisenach (beide 1795 vollendet), die sich bis heute in der Sammlung der Klassik Stiftung Weimar befinden.

45 Diesen Begriff wählte Wieland zuweilen in Anlehnung an das ›Sabinum‹, den Landsitz des Horaz nahe Tivoli. Vgl. Peter-Henning Haischer: Christoph Martin Wieland (Anm. 8), S. 110 f.

46 Vgl. dazu: Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma (Hg.): Wielandgut Oßmannstedt (Anm. 10), S. 65 f.

47 Vgl. bspw.: URL: <https://10oschaetze.klassik-stiftung.de/objekt/johann-friedrich-august-tischbein-portraet-christoph-martin-wieland-1795/> (25. Juli 2023).

auf.⁴⁸ Ab der Jahrhundertmitte visualisierte sich deren naturnaher Lebensentwurf – der fernab der Metropole London meist über die Sommermonate gelebt wurde – in der englischen Porträttradition durch eine Vorliebe für die Inszenierung von Porträtierten im dokumentarisch oder fiktiv konzipierten Freien (Abb. 4). Von Biographen wird immer wieder betont, dass auch Wieland das ›Gartenleben‹ dem urbanen Alltag vorzog. So kann eine Einbeziehung dieses Charakteristikums in Tischbeins Konzeption des Porträtintergrunds durchaus in Betracht gezogen werden.⁴⁹ Mit dieser Neigung schrieb Wieland auch eine zeitgeistige Phase in der lokalen Wohnkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts autobiographisch mit, die sich bevorzugt an englischen Vorbildern orientierte.⁵⁰ Die anglophile Geschmacksbildung im Weimarer Raum manifestierte sich in dieser Zeit besonders durch landschaftsarchitektonische Maßnahmen, wie etwa Herzog Carl Augusts Umgestaltung des Parks an der Ilm und Wohnsituationen wie Goethes Gartenhaus.⁵¹

Neben Tischbeins sorgfältiger Wiedergabe der Physiognomie Wielands fällt vor allem die kundige Darstellung seiner hochmodernen Kleidung nach englischem Vorbild auf. Neue Diskurse zur Wahrnehmung des eigenen Körperempfindens und individuellen Konsums, die eine Auseinandersetzung mit der eigenen Kleidung proklamierten, waren – wie bereits angedeutet – seit den 1760er Jahren besonders von Rousseau ausgegangen. Dieser argumentierte, dass der Mensch das wahre Glück nur in engem Kontakt mit der Natur entdecken könne und indem er eine Einfachheit und Bescheidenheit in seiner Kleidung annehme, die eine Antithese zur ständischen Bedeutung von Exklusivität und Luxus in den Hofmoden des ›Ancien Régime‹ ent-

48 Ashelford verweist auf das Konzept des ›English Arcadia‹, (» [...] the desire of the ›Cit‹ (London citizen) to have a country home of his own«), welches in der Mitte des 18. Jahrhunderts in zahlreichen Gedichten von Robert Lloyd, William Cowper oder Alexander Pope imaginiert worden war. Sie merkt weiter dazu an: »Nostalgia for a life of pastoral simplicity and felicity far away from the cares of court and city has existed in English literature from before the sixteenth century«. Jane Ashelford: *The Art of Dress* (Anm. 33), S. 123.

49 Das *Journal des Luxus und der Moden* berichtete ausführlich über englische Gartenkunst und eigens dafür konzipierte Produkte wie Gartenmöbel und Zierobjekte. Vgl. dazu: Susanne Müller-Wolff: Über Englische Gärten, französische Landsitze und den ›Park bey Weimar‹. Die Gartenkunst im ›Journal des Luxus und der Moden‹. In: Angela Borchert, Ralf Dressel (Hg.): *Das Journal des Luxus und der Moden: Kultur um 1800*. Heidelberg 2004, S. 227-242.

50 Vgl. bspw.: Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 123.

51 Vgl. Susanne Müller-Wolff: Über Englische Gärten, französische Landsitze und den ›Park bey Weimar‹ (Anm. 49), S. 234 f.



*Abb. 10: Frack (Weste original, Krawatte rekonstruiert),
England, Wolle, seidenbezogene Knöpfe, ca. 1790*

wickelte.⁵² Die Ungezwungenheit der englischen Herrenkleidung, welche die ›Einfachheit‹ des Landlebens zu unterstützen schien, fiel für viele Akteure der Zeit in diese Kategorien.

Die konstitutionelle Verfassung des Königreichs Großbritannien wurde in Wielands Zeit als eine besondere Form des Liberalismus empfunden, die – im Vergleich zu französisch geprägten absolutistischen Herrschaftssystemen in deutschen Staaten – modern und fortschrittlich erschien. Besonders die Adaption englischer Kleidermoden wurde im kontinentalen Europa als materialisiertes Zeichen der ›ideas of liberty‹ häufig in einen

52 Vgl. Jane Ashelford: *The Art of Dress* (Anm. 33), S. 173.

Zusammenhang mit den englischen Verfassungsstrukturen gebracht.⁵³ So berichtete ein Korrespondent im *Journal des Luxus und der Moden* 1787, man ahme in Mecklenburg – aufgrund seiner Unabhängigkeit von der kaiserlichen Jurisdiktion seit dem Frieden von Teschen 1779 – »auch lieber in der Tracht und den anderen der Modebestimmung unterworfenen Dingen den freyen Britten als den Franzmann« nach.⁵⁴ Kleidung und staatliche Ordnung wurden von Zeitgenossen demnach durchaus als kongruent wahrgenommen. Aileen Ribeiro weist zudem darauf hin, dass die Praktikabilität und Materialität der modischen englischen Herrengarderobe auf die Adaption von Kleidungspraktiken körperlich arbeitender Bediensteter und Landarbeiter zurückzuführen sind.⁵⁵

Diese Idee einer vermeintlich ›demokratischen‹ Herrenkleidung, die sich in den 1780er Jahren von England aus in einer Welle von ›Anglomanie‹ über Europa verbreitete, zeichnete sich durch das Tragen eines gut geschnittenen Fracks aus wollenen Oberstoffen in vorwiegend dunklen Braun-, Grün- und Grautönen aus (Abb. 10). Dazu wurden Westen und Hosen aus Leder, Kord oder anderen strapazierfähigen Materialien sowie Reitstiefel und ungepudertes, natürlich fallendes Haar bevorzugt. Seiden und Stickereien waren nur noch für besondere Westen in der Abendgarderobe vorgesehen. Halstücher wurden nun nicht mehr aus Spitze, sondern aus feinem, weißem Leinen gefertigt (Abb. 9, die Rüschen sind hier Teil des Hemdes), oder es wurde eine ›cravate à l'anglaise‹ – ein langer, vorn kunstvoll geknoteter Musselinschal – gewählt (Abb. 11, auch hier ist der Rüschenbesatz Teil des Hemdes).

Als ein Anstoß für die Einführung des englischen Fracks in die deutsche Herrenmode wird stets die Popularität von Goethes 1774 erschienenem Briefroman *Die Leiden des jungen Werther* angeführt.⁵⁶ Der tragische Protagonist Werther, der, mit der Unmöglichkeit seiner Liebe konfrontiert, letztendlich den Freitod wählt, wurde zum Ideal moderner, empfindsamer

53 Vgl. Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 173.

54 Friedrich Justin Bertuch, Georg Melchior Kraus (Hg.): *Journal des Luxus und der Moden*. Teilnachdruck. Hg. v. Werner Schmidt. 4 Bde. Hanau 1967-1970, S. 301 f.

55 Ribeiro verweist auf: »[The fashion] of some younger members of the nobility to adopt the clothes of the working classes. Lord Chesterfield, arbiter of English elegance, wrote to his son in 1748 that ›some of our young fellows affect the tremendous, and [...] go in brown frocks, leather breeches, [...] their hat uncocked and their hair unpowdered, and imitate grooms, stage-coachmen and country bumpkins«. Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 17.

56 Vgl. dazu: Barbara Steingießer: *Weimar und die Welt der Mode* (Anm. 7), S. 74 f.



*Abb. 11: Nach Kunigunde Sophie Ludovike Simanowiz:
Friedrich Schiller, Pastellkreide und Gouache auf Papier, ca. 1793-1799*

Männlichkeit, die sich auch in seinem befreiten Kleidungsstil widerspiegelte.⁵⁷ Eine ›bürgerliche‹ Romanfigur führte demnach englische Modekonzepte für eine junge und aktive Generation deutscher Männer aller Gesellschaftsschichten ein. In Johann Georg Ziesenis' Porträt von Herzog Ernst II. Ludwig von Sachsen-Gotha-Altenburg ist allerdings schon sechs Jahre vor der Veröffentlichung des Romans zu beobachten, wie sorgfältig sich auch die höfische Elite durch anglophile Kleidung als nahbar und informell zu inszenieren verstand (Abb. 12).

In der Gegenüberstellung mit einem Porträt des 6. Baron Craven von Francis Cotes wird anhand der entspannten Pose Herzog Ludwigs II. sichtbar, wie

57 Diskurse der angloamerikanischen Kostümgeschichte stellen meist eine direkte Verbindung zwischen den ständischen Motiven des Romans und Werthers ›antiaristokratisch‹ gelesener englischer Herrenkleidung her. So resümiert Ribeiro: »The impetus which made many fashionable men on the Continent adopt English styles was the publication in Leipzig in 1774 of Goethe's [...] The Sorrows of Young Werther. Werther, the hero, was depicted in a romanticized version of English Country clothing, dark blue coat, yellow waistcoat and buff breeches with boots; he was deliberately shown as a contrast to the aristocrats who spurned him [...]«. Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 189.



Abb. 12: Johann Georg Ziesenis: Herzog Ernst II. Ludwig von Sachsen-Gotha-Altenburg, Öl auf Papier auf Leinwand, 1768

Abb. 13: Francis Cotes: William, 6th Baron Craven, Öl auf Leinwand, 1768

deutlich die Emulierung der englischen Bildästhetik von naturverbundener Maskulinität in der Praxis deutscher Maler am Ende der 1760er Jahre bereits etabliert war (Abb. 13).⁵⁸ Die Inszenierung des elegant gekleideten Gentleman in freier Natur – im Habitus, sich spontan zur Rast von einem Ritt oder Spaziergang niedergelassen zu haben – ist eine häufig angewandte Schablone der englischen Porträtmalerei dieser Zeit, welche auch in Tischbeins Porträt Anwendung fand. Die Intimität, die Wielands Darstellung hierbei ausstrahlt, wird durch die entspannte Körperhaltung, die seine anglophile Kleidung vorgibt, generiert. Das neue Körperbewusstsein, das sich demnach in Tischbeins Porträt visualisiert, wurde besonders durch die Praktikabilität der Materialien und den Bewegungsfreiheit bietenden

58 Tischbein selbst war während seines Rom-Aufenthaltes in den 1780er Jahren in Kontakt mit Joshua Reynolds, dem Gründungspräsidenten der Royal Academy of Arts in London und einem der einflussreichsten Porträtmaler Englands, gekommen. Vgl. Marianne Heinz: Die Malerfamilie Tischbein. In: Michael Eisenhauer, Hans-Werner Schmidt (Hg.): 3 × Tischbein und die europäische Malerei um 1800. Kassel, Leipzig 2005, S. 24.

Schnitt der Kleidungsstücke ermöglicht. So bemerkte ein Modekorrespondent des *Journals des Luxus und der Moden* 1786:

Den Frack haben wir, wie gedacht, den Engländern zu danken. Er ist vermöge seiner Simplizität, knappen Ärmel, Kragen, vielen Taschen, bequemen Zuknöpfens und Anschließens an den Leib, der schicklichste und bequemste Rock zum männlichen Alltags-Leben, Geschäften und Reisen. Indessen haben die Franzosen, denen immer die Englische sehr vernünftige und zweckmäßige Simplizität zu simple ist, auf mancherley Art daran gekünstelt, und ihn meistens verdorben.⁵⁹

Bertuchs *Journal des Luxus und der Moden*, das Wieland selbst subskribiert hatte,⁶⁰ war seit der ersten Ausgabe 1786 angefüllt mit positiven Bemerkungen über die ästhetischen Vorteile der englischen Herrenausrüstung und die hohe Qualität ihrer Güter. Wielands Orientierung an den vorgestellten englischen Moden im *Journal* seines Verlegers und Freundes ist daher durchaus anzunehmen.

Die Auswirkungen der technischen Entwicklungen des englischen Herrenschneiderhandwerks (›Tailoring‹) – das bis heute weltweites Renommee genießt – auf die Bewegung und Haltung deutscher Männer wird auch von Wielands literarischen Zeitgenossen kommentiert. So beschrieb Friedrich Schiller im Februar 1793 seinem Freund Christian Gottfried Körner einige ästhetische und praktische Beobachtungen zur zeitgenössischen anglophilen Mode, welche er selbst wiederholt für sein Erscheinungsbild im Porträt wählte (Abb. 11):

Wann sagt man wohl, daß eine Person schön gekleidet sei? Wenn weder das Kleid durch den Körper, noch der Körper durch das Kleid an seiner Freiheit etwas leidet; wenn dieses aussieht, als wenn es mit dem Körper nichts zu verkehren hätte und doch aufs vollkommenste seinen Zweck erfüllt. [...] In dieser ästhetischen Welt [...], fordert auch der Rock, den ich auf dem Leibe trage, Respekt von mir für seine Freiheit, und er verlangt von mir, gleich einem verschämten Bedienten, daß ich niemanden merken lasse, daß er mir dient. Dafür aber verspricht er mir auch reciproce, seine Freiheit so bescheiden zu gebrauchen, daß die meinige nichts dabei leidet; und wenn beide Wort halten, so wird die ganze Welt sagen, daß ich schön angezogen sei. Spannt hingegen der Rock, so verlieren wir beide, der Rock und ich, von unsrer Freiheit.

59 Friedrich Justin Bertuch, Georg Melchior Kraus (Hg.): *Journal des Luxus und der Moden* (Anm. 54), S. 138.

60 Vgl. Dieter Martin: *Wielands Nachlass* (Anm. 19), S. 97.

Deswegen sind alle ganz enge [...] Kleidungsarten gleich wenig schön, denn nicht zu rechnen, daß [diese] die Freiheit der Bewegungen einschränken.⁶¹

Wielands vestimentäre Inszenierung als englischer Gentleman und liberaler Intellektueller in Tischbeins Porträt verbindet ihn mit der anglophilen Geschmackswelt dieser jungen Autorengeneration (Abb. 14 und 15). Tischbein ›modernisiert‹ Wieland demnach durch das sorgfältige ›Porträtieren‹ seiner distinktiven Kleidung und dessen, was sie für den zeitgenössischen Betrachter transportierte: neue maskuline Konzepte von Praktikabilität und Natürlichkeit – dem englischen Modeideal entsprechend ist er hier auch ohne Perücke dargestellt –, die sich von der nun als weiblich unpassend empfundenen, farbenfrohen und oberflächengestalteten Herrenkleidung der Rokokozeit unterscheiden.

Ein Bild aus dem realen Kleideralltag des 60-jährigen Wieland überliefert der 21-jährige Mediziner David Veit am 20. März 1793 nach einer Begegnung im Theater:

Kleidung, braungestreifter tuchener [Oberstoff aus Wolle] Rock mit durchbrochenen Stahlknöpfen [deren Oberfläche dadurch meist einen glitzernden Effekt hatte], samtmene moderne Weste, graugestreifte manchesterne [Samtcordstoff] Beinkleider, Escarpins [meist schwarze Lederschuhe mit Absatz], keine üblen Schnallen [Schuhschnallen], schrecklich weiß gepudert, die Locken hoch und gebrannt [mit einer heißen Frisierschere onduliert], Haarbeutel.⁶²

Im Gegensatz zur Inszenierung in Tischbeins Porträt findet sich in Veits Wiedergabe ein vestimentäres Amalgam aus zeitgemäßer anglophiler Herrenmode, die hier als ›modern‹ bezeichnet wird (Rock, Weste, Hose), und Elementen der Rokokomode aus Wielands Jugendzeit (die Art der Knöpfe und vor allem die Beschaffenheit der Frisur beziehungsweise Perücke mit schwarzem seidenen Haarbeutel im Nacken, auch ›Perruque à bourse‹ genannt). Hier waren anlässlich des Theaterbesuchs eventuell veraltete höfische Kleidercodes erforderlich, oder Wieland hielt aus Gewohnheit an bestimmten Kleidungsstücken fest.⁶³ Seine vestimentären Praktiken

61 Friedrich von Schiller, Christian Gottfried Körner: Schillers Briefwechsel mit Körner. Von 1784 bis zum Tode Schillers. Teil 3: 1793-1796. Berlin, Boston 2019, S. 64f.

62 Zitiert nach: Dieter Martin: Wielands Nachlass (Anm. 19), S. 86.

63 Vgl. zur zeitgenössischen Kleidungsetikette bei Hofe, welche erforderte, dass die Haare kunstvoll frisiert und gepudert werden bzw. eine dementsprechend



Abb. 14: Mantel im englischen Stil, genannt ›Carrick‹, Deutschland, Baumwolle (Piqué), ca. 1800

variieren also den Anlässen im Alltag und seinem Alter entsprechend. Die vorgestellten Porträts können dabei nur einen ausgewählten Einblick, der von oder im Verbund mit dem beauftragten Porträtmaler entwickelt wurde, in Ideen- und Geschmackskonzepte seines persönlichen Kleideraufwands gewähren.

IV.

Die lokale Porträtkultur des ausgehenden 18. Jahrhunderts versuchte, eigene Bildtraditionen zu entwickeln und distinktive Darstellungsformen für prominente Autoren zu finden. Wieland war der erste deutsche Schriftsteller, dessen Erscheinung durch Porträtmedien weitreichend bekannt wurde. In der heutigen medial gesättigten Welt stellt dieser Umstand nichts Außergewöhnliches mehr dar – für ihn war die öffentliche Sichtbarkeit

frisierte Perücke getragen wurde: Aileen Ribeiro: *Dress in Eighteenth-Century Europe* (Anm. 19), S. 148.



Abb. 15: Johann Christian Reinhart: Schiller auf einem Esel von hinten gesehen, Federzeichnung und Tusche auf Papier, 1787

seiner Person jedoch eine neue Erfahrung. Die nachfolgende Autorengeneration um Goethe und Schiller profitierte bereits von diesen Entwicklungen. Besonders Goethe nutzte das Porträt als einen selbstverständlichen Teil seiner autobiographischen Kuration und konsolidierte seine Prominenz über die visuelle und materielle Inszenierung seiner Person. Reemtsma resümiert, dass »die Art und Weise, wie sich ein junger Dichter öffentlich gab, und die Art, wie man seine Werke las, [nun] ein neues Gemeinsames [ergaben], eine [...] Performance«, und merkt noch pointiert an: »Das Getue um die Werther-Kostümierung ist dabei mehr als eine Kuriosität am Rande«. ⁶⁴ Folglich stellte diese intellektuelle Elite auch eine neue Instanz in der kleidungsspezifischen Geschmacksbildung ihrer Mitmenschen dar.

64 Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 16.

Der Ruhm, der Wieland bereits zu Lebzeiten zuteilwurde, machte ihn zu einem besonderen Akteur in der Entwicklung neuer Konsumprivilegien, infolge derer eine adelsständische Position in der Gesellschaft nun mit Hilfe ertragreicher schriftstellerischer Arbeit durchaus substituiert werden konnte. Die daraus entstehenden repräsentativen Möglichkeiten, die Wieland zeitweise – wie zum Beispiel in Oßmannstedt – zur Verfügung standen, zeigen, dass die ständischen Übergänge am Ende des 18. Jahrhunderts mitunter fließend konstituiert waren. In seiner umfassenden Analyse von Wielands privatem Nachlass weist Dieter Martin darauf hin, dass besonders die umfänglichen Bestände an Wäsche und Bekleidung dessen öffentliches Repräsentations- und Distinktionsbedürfnis zeigen.⁶⁵ Er schlussfolgert, dass Wieland als statusbewusster Gelehrter besonderen Wert auf eine angemessene äußere Erscheinung in der vom Hof bestimmten Weimarer Gesellschaft legte.⁶⁶ Zudem gibt Wielands Kleidernachlass »zu erkennen, wie deutlich sich die Garderobe eines gut situierten, bei Hofe verkehrenden gelehrten Bürgers von der [...] eines (mutmaßlich durchschnittlich ausgestatteten, ähnliche, aber wesentlich weniger Kleidung als Wieland besitzenden Stadtbürgers) [...] aus dem Umland unterschieden hat«.⁶⁷

Das Bestreben deutscher Schriftsteller, ihren individuellen Konsum an den Ideen der Aufklärung sowie ihren verstärkten Erkundungen auf den Gebieten der Kulturgeschichte zu orientieren, kann als ein Bestandteil ihrer Selbstreflexion und gesellschaftlichen Verortung verstanden werden. Dabei können die physischen Qualitäten distinktiver Interieurs, Kleider und Objekte ihres öffentlichen und privaten Lebens auch Bestandteil der Auseinandersetzung mit ihren Werken sein und dazu beitragen, die semiotische Dimension ihrer Porträts neu zu diskutieren. Eine Rekonstruktion des zeitgenössischen kognitiven und materialkundlichen Erlebens der sinnlichen Lebenswelt Wielands, die ebenfalls Teil des biographischen Vermächtnisses des Autors ist und mit seinen Werken in oszillierender Verbindung steht,

65 Laut Dieter Martin nehmen Kleidungsstücke und Leibwäsche in Wielands Nachlass von 1813 einen »wertvollen Platz« ein, und die »Fülle von Wielands Ober- und Unterbekleidung fällt ins Auge«. Er verzeichnet unter anderem »nicht weniger« als 15 Jackets in unterschiedlichen Ausführungen, dazu 14 Hosen und ganze 25(!) Westen. Daneben wurden im Inventar 1 Pelzmantel mit passendem Muff, um die 30 Teile an Leibwäsche – die zu Wielands Zeiten äußerst wertvoll sein konnte, wenn diese aus hochwertigem Leinen gefertigt war – und über 20 Halstücher bzw. Krawatten verzeichnet. Dieter Martin: *Wielands Nachlass* (Anm. 19), S. 84 f.

66 Ebd., S. 99.

67 Ebd., S. 86.

kann einen weiterführenden Aufschluss über seine Inszenierung in Bildnissen ermöglichen. So konnte die bekleidungshistorische Analyse seiner anglophilen Garderobe, die eine neue Form von Maskulinität, Simplität und körperlicher Entfaltung versprach, zeigen, dass diese Art der Herrenkleidung in Porträtmedien eine idealisierende Außenwirkung, zugleich aber auch einen Eindruck von Informalität und Intimität zu erzeugen vermochte.

Inwieweit Wieland in die Visualisierung seiner Außenwirkung, der Übersetzung seiner ›Celebrität‹⁶⁸ in Bildnisse, involviert war, ist heute nur noch fragmentarisch zu rekonstruieren.⁶⁹ Wielands eigene kritische Körperwahrnehmung, die er in seiner Korrespondenz wiederholt thematisierte, zeigt jedoch, dass es ihn durchaus interessierte, wie seine äußere Erscheinung in der Öffentlichkeit wirkte und kommentiert wurde.⁷⁰

Das Verschenken von Porträtbildnissen stellte in der Frühen Neuzeit eine beliebte materielle Praxis in der persönlichen Verbundenheit und Identifikation mit anderen dar. Auch Wieland sandte gern Abgüsse und Drucke seiner Abbilder an Freunde und Verwandte.⁷¹ Porträtbildnisse aus seinem privaten Nachlass visualisieren persönliche Beziehungen zu Herzogin Anna Amalia, Johann Gottfried Seume, Herzog August von Sachsen-Gotha-Altenburg (dessen Bruder sich bereits 1768 als englischer Gentleman inszenierte, Abb. 12), Friedrich Maximilian Klinger und anderen.⁷² Über das Porträt der Prinzessin Caroline Louise von Mecklenburg-Schwerin von Carl August Schwerdgeburth, dass er 1810 zum Geburtstag erhalten hatte, schrieb er:

68 Nach einem Kutschenunfall im September 1811, bei dem Wieland sich ein Schlüsselbein brach, wurde in der Presse mehrfach über den Vorfall berichtet. Wieland schreibt dazu: »Verwünschte Celebrität!, die übrigens auch hinwieder ihr nicht zu verachtendes Gutes hat«. Man könne sich »nicht einmal den kleinen Finger, denn ein Schlüsselbein brechen, ohne in die Zeitung zu kommen«. Zitiert nach: Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 614.

69 Vgl. z. B. zum Entstehungsprozess von Kraus' ›Conversation Piece‹ der Familie Wieland (Abb. 3): Birgit Knorr: Georg Melchior Kraus (Anm. 22), S. 86 f.

70 Über Gerhard von Kügelgens Porträt von 1808/09, welches im Rahmen einer Kügelgen-Ausstellung im Haus Johanna Schopenhauers ausgestellt wurde, schreibt Wieland ironisch: »Über das meinige [Porträt] war nur Eine allgemeine Stimme des Beifalls und Jubels – und beinahe hätte ich mich selbst in meine alte Larve verliebt, wie Weiland Narcissus in seine junge«. Zitiert nach: Jan Philipp Reemtsma: Christoph Martin Wieland (Anm. 4), S. 661.

71 Vgl. Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma (Hg.): Wielandgut Oßmannstedt (Anm. 10), S. 62.

72 Vgl. Dieter Martin: Wielands Nachlass (Anm. 19), S. 123.

Was diesem Bilde zur Vollkommenheit auch fehlen mag, gewiß ist, daß – für mich wenigstens – etwas darüber verbreitet ist, was ich einen Widerschein der schönen Seele des Urbildes nennen möchte, und daß es, so oft ich es betrachte, mein Innerstes so warm und lieblich anspricht, daß es mir auf einmal alle Tage und Stunden jener glücklichen Zeiten vergegenwärtigt, welche nicht wiederkommen können, aber meinem Gemüthe mit unvergänglichen Zügen und Farben eingedrückt bleiben werden.⁷³

Diese Überlieferung Wielands' eigener Interaktion mit Porträtmedien belegt seinen »Wunsch, sich nahe und ferne Freunde und Förderer im Porträt zu vergegenwärtigen«. ⁷⁴ Seine emotional und kognitiv geprägte Bildrezeption verdeutlicht dabei eindrücklich, dass die ›Vollkommenheit‹, die treffende veristische Wiedergabe, nicht unbedingt als ausschlaggebend für eine erfüllende Wahrnehmung des Bildes empfunden wurde. Das erfolgreiche Übertragen des Gesamteindrucks – der ›Seele des Urbilds‹ – beschreibt hier treffend die zeitgenössischen Erwartungen an eine generierte Ähnlichkeit der Person im Porträt, welche besonders durch die sorgfältige Inszenierung der individuellen Kleidung sowie deren Einfluss auf eine distinktive Körperhaltung erreicht werden konnte.

73 Zitiert nach: Ebd., S. 124.

74 Ebd., S. 132.

Wieland weiterdenken. Weltbürgertum multimedial

Auf dem Biberacher Marktplatz, an der Treppe zur Kirche St. Martin, ist seit August 2022 ein Graffiti-Kunstwerk angebracht (Abb. 1). Zu sehen ist ein Gesichtsausschnitt Christoph Martin Wielands, seine Hand, die eine Feder hält, und ein Wieland-Zitat. Der Streetartkünstler Daschu¹ hat es dort im Auftrag der Wieland-Stiftung gesprüht. Wer eine – trotz Stufen – ungebrochene Sicht auf das Porträt haben will, muss einen ganz bestimmten Standpunkt einnehmen. Wechselt man die Position, so ändert sich die Ansicht bis hin zur Verzerrung oder Entstellung des Porträtausschnitts. Der Text, ein Zitat aus dem *Geheimnis des Kosmopolitenorden* von 1788, bleibt lesbar. Das Graffiti ist Teil des Projekts »Wieland weiterdenken – Wer sind WIR?« der Christoph Martin Wieland-Stiftung, das sich sowohl mit Wielands aufklärerischen Ideen und hier insbesondere dem Kosmopolitismus und seinem Erbe auseinandersetzt als auch zur Reflexion des eigenen Standpunkts und der eigenen Perspektive einladen soll.

Die folgenden Ausführungen greifen Wielands kosmopolitische Idee auf und ergänzen sie um zeitgenössische Überlegungen zum Kosmopolitismus. Im Anschluss wird das Projekt der Wieland-Stiftung vorgestellt, das in Kooperation mit Studierenden aus dem Fachbereich Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften der Universität Konstanz entstanden ist.

I. Wielands kosmopolitische Vision

Die Idee des Kosmopolitismus reicht zurück bis in die Antike und wird von Wieland in die aufklärerischen Debatten eingespielt.² Für Wieland, wie für den aufklärerischen Diskurs überhaupt, liegen die »Voraussetzung des bürgerlichen Kosmopolitismus«³ im naturrechtlichen Universalismus begründet, »demzufolge die Menschen überall und zu allen Zeiten gleich

1 Vgl. URL: <https://www.daschuart.com/about> (28. Juli 2023).

2 Vgl. Axel Horstmann: [Art.] Kosmopolit, Kosmopolitismus. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. v. Joachim Ritter. Darmstadt 1971-2007. Bd. 4. Darmstadt 1976, Sp. 1155-1167, hier Sp. 1160.

3 Gonthier-Louis Fink: Kosmopolitismus. In: Werner Schneiders (Hg.): Lexikon der Aufklärung. München 2001, S. 221f., hier S. 221.

sind«. ⁴ Das Zitat am Biberacher Marktplatz bringt die Idee der Gleichheit der Menschen deutlich zum Ausdruck, hebt aber zugleich die Vernunftbegabung als Voraussetzung dafür hervor:

Die Kosmopoliten (Weltbürger) [...] betrachten alle Völker des Erdbodens als eben so viele Zweige einer einzigen Familie, und das Universum als einen Staat, worin sie mit unzähligen andern vernünftigen Wesen Bürger sind, um unter allgemeinen Naturgesetzen die Vollkommenheit des Ganzen zu befördern, indem jedes nach seiner besondern Art und Weise für seinen eigenen Wohlstand geschäftig ist. ⁵



Abb. 1: Graffiti am Biberacher Marktplatz

Vernunft wird so zur Voraussetzung und zum Ausschlusskriterium: Nur wer fähig ist, sich seiner Vernunft zu bedienen, kann Teil der weltumspannenden, kosmopolitischen Gemeinschaft sein, sich für sein eigenes Wohl einsetzen und sich so in den Dienst der Gesellschaft stellen. Selbstsorge wird hier zum Kriterium für das Gemeinwohl. Weiter bestimmt Wieland in seinem Essay

4 Ebd.

5 Christoph Martin Wieland: Das Geheimniß des Kosmopolitenordens. In: Sämtliche Werke [im Folgenden: SW]. Leipzig 1794-1811. Reprintausgabe. Hg. v. der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur in Zusammenarbeit mit dem Wieland-Archiv, Biberach a. d. Riß, und Dr. Hans Radspieler. 45 Bde. in 14 Bdn. Neu-Ulm, Hamburg 1984. Hier: SW 30, S. 155-203, hier S. 167f.

zum Kosmopolitenorden Wahrheit als das oberste Interesse der Kosmopoliten und Pressefreiheit als das einzige Mittel, diese zu befördern.⁶ Die Verbindung von Wahrheit und Pressefreiheit, Aufklärung und Vernunft thematisiert er auch in seinem Essay *Über die Rechte und Pflichten der Schriftsteller*. Dort weist er nicht nur den Schriftstellern eine besondere Pflicht zur Verbreitung der Wahrheit und somit zur Mitwirkung am Projekt der Aufklärung zu, sondern »jede[m], der die Sache besser zu wissen glaubt«.⁷ Wahrheit und Aufklärung sind nur durch öffentlichkeitswirksame Mitteilung zu erreichen; nur durch vollkommene Transparenz und nicht im Geheimen zu erlangen. »[E]in jeder, der die Sache besser zu wissen glaubt, oder die Irrthümer eines Schriftstellers aufzudecken und zu berichtigen im Stande ist, [hat] nicht nur die volle Befugnis, sondern sogar eine Art von Pflicht auf sich [...], der Welt damit zu dienen.«⁸ Wieland begründet damit nicht nur eine emphatische Wahrheitspflicht, sondern er stellt sich auch gegen das Geheimbundwesen, das er schon in der Einleitung zum *Kosmopolitenorden* kritisiert. Dort positioniert er sich gegen die Praxis anderer Orden oder Geheimbünde, wie die der Freimaurer oder Illuminaten, indem er für die »Bekanntmachung ihres Geheimnisses«⁹ des Geheimnisses des Kosmopolitismus, wirbt.

Als zentrale Prinzipien der Weltbürger benennt er Freiheit und Gleichheit. So werde man nicht durch Aufnahme oder Prüfung zum Kosmopoliten, sondern qua Geburt.¹⁰ Wieland geht davon aus, dass sich alle Wesen des Universums ähneln und eine natürliche Sympathie und Verwandtschaft füreinander empfinden. Kosmopoliten sind für ihn diejenigen, die sich für das Wohl der gesamten Menschheit interessieren. Sie wollen das Gute in der Welt befördern und das Schlechte vermindern. Deshalb gebe es Kosmopoliten in allen Teilen dieser Welt; Hautfarbe oder Herkunft spielen keine Rolle.

Allerdings sind nicht alle Weltbewohner auch Weltbürger. Wielands Auffassung vom Weltbürger impliziert die bereits benannte Fähigkeit und Bereitschaft, sich in den Dienst der Gesellschaft zu stellen,¹¹ eine Aufgabe, mit der die genannten Pflichten einhergehen.

6 Vgl. ebd., S. 201 f.

7 Christoph Martin Wieland: *Über die Rechte und Pflichten der Schriftsteller*. In: SW 30, S. 137-154, hier S. 154.

8 Ebd.

9 Christoph Martin Wieland: *Das Geheimniß des Kosmopolitenordens* (Anm. 5), S. 161.

10 Vgl. ebd., S. 163.

11 Vgl. ebd., S. 171.

Zur Durchsetzung eines Weltbürgertums soll die Vernunft als einzige Waffe dienen. Dem radikalen gesellschaftlichen Umsturz, wie er sich ein Jahr nach Erscheinen seines Essays in Frankreich vollzieht, steht Wieland skeptisch gegenüber. Er fordert stattdessen die organische Entwicklung eines Weltbürgertums (»Zweige einer einzigen Familie«). Die Geschichte wird ihm Recht geben: Wird doch das Brüderlichkeitsversprechen der Revolution in Frankreich schnell durch einen »Bonapartismus mit Hegemonialanspruch«¹² abgelöst.

Wieland verstand sich nicht nur selbst als ›Weltbürger‹, der den nationalistischen Bestrebungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts nur wenig abgewinnen konnte, und formuliert dies in philosophischen und essayistischen Abhandlungen; auch seine literarischen Texte setzen sich mit der Idee des Kosmopolitismus und der Freundschaft unter den Menschen auseinander: Insbesondere sein philosophischer Roman *Nachlass des Diogenes von Sinope* widmet sich der Verschränkung von Weltbürgertum und Philanthropie.¹³ Dass Wieland den Philosophen Diogenes von seinen Lebensweisheiten und Erlebnissen erzählen lässt, ohne eine kohärente Handlung zu gestalten,¹⁴ zeigt, dass es ihm mehr um die Ideen als um Handlungsführung geht. Es ist sicher auch dem Umstand geschuldet, dass er zur Zeit der Entstehung des Textes (1769/70) selbst bereits Philosophieprofessor in Erfurt war. Mit der Wahl der Figur Diogenes präsentiert Wieland einen mittel- und bedürfnislosen Philosophen der Antike, einen Weltbürger, der seine Philosophie lebt und im Gespräch mit dem reichen Filomedon konstatiert:

Aber die Geburt macht mich zu keinem Bürger eines besondern Staats, wenn ich es nicht seyn will. Frey, unabhängig, gleich an Rechten und Pflichten, setzt die Natur ihre Kinder auf die Welt, ohne irgend eine andre Verbindung als das natürliche Band mit denen, durch die sie uns das Leben gab, und das sympathetische, wodurch sie Menschen zu Menschen zieht. Die bürgerlichen Verhältnisse meiner Ältern können mich meines Naturrechts nicht berauben. Niemand ist befugt, mich zu zwingen daß ich mich desselben begeben soll, so lange ich keine Ansprüche an die Vortheile einer besondern Gesellschaft mache. Kurz,

12 Sigrid Thielking: Weltbürgertum. Kosmopolitische Ideen in Literatur und politischer Publizistik seit dem achtzehnten Jahrhundert. München 2000, S. 274.

13 Vgl. Jutta Heinz, Andrea Heinz: Nachlaß des Diogenes von Sinope. In: Jutta Heinz (Hg.): Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar 2008, S. 274-284, hier S. 280.

14 Vgl. ebd., S. 276.

es hängt von meiner Wahl ab, ob ich als Bürger irgend eines einzelnen Staates, oder als ein Weltbürger leben will.¹⁵

Gleichheit von Geburt, das Zusammenspiel von Rechten und Pflichten und die natürliche, sympathetische Verbindung der Menschen sind die wesentlichen Kennzeichen des Menschseins, dessen Grundlage im Universalismus des Naturrechts liegt. Da Staatsbürgerschaft erst im »Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts [...] explizit reguliert«¹⁶ wird und im 18. Jahrhundert noch kein Rechtsbegriff ist, kann Diogenes hier eine Wahlfreiheit zwischen zwei weltanschaulichen Konzepten formulieren: der Staats- und der Weltbürgerschaft.¹⁷ Auf Filomedons Frage, wie er einen Weltbürger definiere, entgegnet Diogenes in ähnlichen Worten, wie es Wieland später im *Geheimnis des Kosmopolitenordens* definiert:

Einen Menschen wie ich bin, – der, ohne mit irgend einer besondern Gesellschaft in Verbindung zu stehen, den Erdboden für sein Vaterland, und alle Geschöpfe seiner Gattung – gleichgültig gegen den zufälligen Unterschied, welchen Lage, Luft, Lebensart, Sprache, Sitten, Polizey und Privatinteresse unter ihnen machen – als seine Mitbürger oder vielmehr als seine Brüder ansieht, die ein angeborenes Recht an seine Hülfe haben wenn sie leiden, an sein Mitleiden wenn er ihnen nicht helfen kann, an seine Zurechtweisung wenn er sie irren sieht, an seine Mitfreude wenn sie sich ihres Daseyns freuen.¹⁸

Das Recht auf Hilfe, das hier formuliert wird, ist in Kants Schrift *Zum ewigen Frieden* als Recht auf Hospitalität ausformuliert und lässt sich auch in gegenwärtigen Überlegungen zum Kosmopolitismus, beispielsweise bei Martha Nussbaum, wiederfinden.

Wieland integriert in sein Werk außerdem die wohl bekannteste Diogenes-Anekdote der Philosophiegeschichte. Diogenes – der Philosoph aus der Tonne – begegnet Alexander dem Großen. Das Gespräch wird eingeleitet mit Diogenes' Gleichmut gegenüber dem König, indem er ihn bittet,

15 Christoph Martin Wieland: Nachlaß des Diogenes von Sinope. In: SW 13, S. 111f.

16 Andreas Fahrmeir: Staatsbürgerschaft in Deutschland. In: Doris Blume, Dieter Goseinkel, Raphael Gross (Hg.): Staatsbürgerschaften. Frankreich, Polen, Deutschland seit 1798. München 2022, S. 54-65, hier S. 54.

17 Vgl. zur Unterscheidung von Rechts- und Gesinnungsbegriff Susanne Lüdemann: Weltbürger. In: Thomas Erthel, Robert Stockhammer (Hg.): Welt-Komposita. Ein Lexikon. Paderborn 2020, S. 34-40, hier S. 36.

18 SW 13, S. 112.

»daß du mir aus der Sonne gehen möchtest«. ¹⁹ Doch Alexander besteht auf ein Gespräch, da er »einen ehrlichen Kerl, der mir die Wahrheit sagt« ²⁰, brauche. Es entwickelt sich ein Dialog über Weltbürgertum, Machtansprüche und Moral. Zunächst teilen beide im Ansatz ähnliche Weltanschauungen, leiten aus diesen jedoch unterschiedliche Schlussfolgerungen ab. Alexander sieht zwar ähnlich wie Diogenes die Menschheit als eine Einheit, definiert sich auch selbst als Weltbürger, doch glaubt er, dass diese Weltgemeinschaft ein einziges Weltoberhaupt benötige. Und genau in dieser Rolle sieht er sich selbst: »Kurz, ich sehe den Erdboden für ein Ding an, das aus Einem Stücke gemacht ist; die Menschen darauf haben alle zusammen nicht mehr als Einen Anführer nöthig, und – ich fühle, daß ich gemacht bin dieser Anführer zu seyn.« ²¹

Alexander der Große wünscht sich eine weltweite Kultur und will »dem ganzen Erdboden einerley Sprache, und mit unsrer schönen Sprache unsre Wissenschaft und Künste geben«. ²² Dafür ist er bereit, auch über Leichen zu gehen. Er sieht sich als Welteroberer. Und genau darin kann ihm Diogenes nicht folgen. Er weist ihn auf das Leid hin, das daraus folgen würde, kann ihn jedoch nicht von seinem Machtanspruch abbringen. Das Kapitel endet mit der Einsicht: »[D]as ist gewiß, daß sie [die Welt] unter zwey Alexandern zu Trümmern gehen würde.« ²³

Wieland problematisiert hier nicht nur Weltherrschaftsansprüche, sondern stellt eine Dystopie – eine in Trümmern liegende Welt – in Aussicht, die aus Alexanders Anspruch folgt. Dabei geht es ihm nicht darum, Machtansprüche als solche in Zweifel zu ziehen, sondern Machtstrukturen in eine vernünftige Regierungsform zu überführen. Gleichzeitig lässt sich die Stelle auch als Kritik am Kulturimperialismus lesen: Das, was man für die eigene ›Kultur‹ hält, darf nicht dazu missbraucht werden, andere Kulturen zu unterwerfen.

Ein anderes Beispiel, in dem Wieland seine Idee des Weltbürgertums zum Ausdruck bringt, ist *Die Geschichte der Abderiten* (1774-1780). In der fünf Bücher umfassenden Gesellschaftssatire sehen wir einem kleinen Volk im antiken Griechenland dabei zu, wie es sich in Nichtigkeiten und (gesellschafts)politischem Gerangel verliert – Wieland zeichnet hier eine Polis der Narren. Die Abderiten schotten sich ab, sind xenophob, halten sich für besonders klug in ihrem politischen Handeln, obwohl sie nur auf die Er-

19 Ebd., S. 151.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 151 f.

22 Ebd., S. 153.

23 Ebd., S. 158.

fahrungswerte ihrer eigenen Polis zurückgreifen. Mit Demokrit, Hippokrates und Euripides stehen den Abderiten »Kontrastfiguren«²⁴ gegenüber, die als Kosmopoliten mit ihrer »Welterfahrung« die Verkümmern der Abderiten zu Traditions-Sklaven, zur Erstarrung und Verkehrung aller vernünftigen Normen, diagnostizieren«.²⁵ Alle drei Kosmopoliten üben einen Beruf aus, der sie nicht an einen besonderen Ort bindet und sie deshalb zu Weltreisenden macht. Demokrit ist Philosoph und Naturforscher, Hippokrates Arzt und Euripides Tragödiendichter. Auf ihren Reisen haben sie die Möglichkeit, sich weiterzubilden und weise zu werden. In Wielands kurz vor der Französischen Revolution veröffentlichtem Essay *Das Geheimnis des Kosmopolitenordens* sind es dann auch genau diese antiabderitischen Figuren – Demokrit und Hippokrates –, die als Gründungsfiguren einer »unsichtbaren Gesellschaft [...], welche bereits einige Jahrtausende unter dem Nahmen der Kosmopoliten existieren«²⁶, eingeführt werden. Da nun in der *Geschichte der Abderiten* der Fokus auf den kleinbürgerlichen Streichen und nicht auf der weltoffenen Gesinnung der beiden Kosmopoliten liegt, habe sich um die Kosmopoliten eine Art geheimnisvoller Schleier gelegt, der durch den »räthselhaften Tone«²⁷ des Verfassers die Rezipient:innen neugierig machte. In dieser Hinsicht kann das *Geheimnis des Kosmopolitenordens* als essayistischer Epilog zu den *Abderiten* gelesen werden, wenn es im Roman lakonisch heißt:

Zwey Kosmopoliten kommen, der eine von Osten, der andere von Westen, sehen einander zum ersten Mahle, und sind Freunde; – nicht vermöge einer geheimen Sympathie, die vielleicht nur in Romanen zu finden ist; – nicht, weil beschworne Pflichten sie dazu verbinden; – sondern, weil sie Kosmopoliten sind.²⁸

Wieland thematisiert die Geisteshaltung der Abderiten im Kontrast zum Weltbürgertum; erstere ist von »Provinzialität, intellektueller Beschränktheit, Aberglauben, Oberflächlichkeit sowie Korruption und Willkür

24 Gerhard Sauder: Der Duft der Abderitheit im Prozess um des Esels Schatten in Wielands ›Geschichte der Abderiten‹. In: Heike Jung (Hg.): Das Recht und die schönen Künste. Heinz Müller-Dietz zum 65. Geburtstag. Baden-Baden 1997, S. 279-290, hier S. 281.

25 Ebd.

26 Christoph Martin Wieland: Das Geheimniß des Kosmopolitenordens. In: SW 30, S. 155.

27 Ebd., S. 158.

28 Christoph Martin Wieland: Geschichte der Abderiten. In: SW 19, S. 217.

geprägt«. ²⁹ Und ebendiese Haltung findet sich nicht nur im antiken Abdera, sondern auch in Wielands Gegenwart wieder. Das unvernünftige und engstirnige Verhalten steht stellvertretend für viele Kleinstädter in Wielands Zeit. Provinzialismus und ein beschränkter Standpunkt gehen vielfach miteinander einher und wirken einer kosmopolitischen Gesinnung entgegen. ³⁰ Auch deshalb kann Wieland in einer Stellungnahme zu seiner *Geschichte der Abderiten* betonen: »Abdera ist allenthalben und – wir sind gewissermaßen alle darin zu Hause«. ³¹

II. Abdera ist allenthalben – auch heute noch?

In ihrer umfassenden Studie hat sich Sigrid Thielking mit der »virulente[n] und vielfach dimensionierte[n] Idealkonstruktion« ³² des Weltbürgertums auseinandergesetzt und die historischen Bedingungen und politischen Entwicklungen des 19. und 20. Jahrhunderts mit literarischen und publizistischen Texten konfrontiert. Wie aber steht es um den Weltbürgergedanken im 21. Jahrhundert? Leben wir in einer weitsichtigeren, gerechteren Weltgesellschaft? Oder hat uns die Globalisierung zu digitalen Abderiten gemacht, die sich dank neuer Technologien und medialer Möglichkeiten auf der ganzen Welt zuhause fühlen? Noch immer gibt die Idee des Kosmopolitismus Anlass zur kulturwissenschaftlichen, gesellschaftswissenschaftlichen und philosophischen Auseinandersetzung. Seyla Benhabib geht in ihrem Buch *Kosmopolitismus ohne Illusionen. Menschenrechte in unruhigen Zeiten* aus dem Jahr 2016 der Frage nach, inwiefern die kosmopolitische Idee als ein elitäres Projekt zu begreifen ist:

Ist der Kosmopolitismus die bevorzugte Einstellung der Eliten, die als Weltenbummler und Weltverliebte den Sorgen gewöhnlicher Bürger enthoben sind? Ich behaupte, dass der Kosmopolitismus keine solche privilegierte Einstellung bezeichnet, sondern vielmehr ein Feld aufgelöster Gegensätze [...]. Kosmopoliten werden nur dann zu toten Seelen, wenn sie diese Spannungen und Gegensätze vergessen und

29 Ulrike Böhmel Fichera: Der Blick in den Spiegel. Abdera als vertraute Fremde. In: Wieland-Studien 4 (2005), S. 86-97, hier S. 91.

30 Vgl. Susanne Lüdemann: Weltbürger (Anm. 17), S. 36.

31 Christoph Martin Wieland: Über falsche Auslegung der Abderiten. Auszug aus einem Schreiben an einen Freund in D***. Über die Abderiten im 7ten St. des TM d.J. In: Der Teutsche Merkur 3 (1778), S. 241-259, hier S. 243.

32 Sigrid Thielking: Weltbürgertum (Anm. 12), S. 274.

sich stattdessen zu übertriebenem Optimismus und unaufhörlicher Beteuerung der globalen Einheit und Einigkeit hinreißen lassen.³³

Kosmopolit:innen sind bei Benhabib nicht die Weltreisenden; kosmopolitisch zu sein ist eine Geisteshaltung. Darin schließt Benhabib an Wieland an. Sie betont den kritischen Blick und Zugriff auf die Welt, den eine kosmopolitische Haltung ausmacht. In ihren Überlegungen geht sie noch einen Schritt weiter und fordert »die Anerkennung, dass Menschen moralische Personen sind, die in gleicher Weise Anspruch auf rechtlichen Schutz haben, und zwar auf Grund von Rechten, die ihnen nicht als Staatsangehörige oder Mitglieder einer ethnischen Gruppe zukommen, sondern als Menschen als solche[n]«. ³⁴ Mit ihrer Forderung, das Menschsein zur *Conditio sine qua non* zu machen, schließt sie an Hannah Arendts Idee vom ›Recht, Rechte zu haben‹, an, woraus sich eine »kosmopolitische Staatsbürgerschaft« ableiten ließe, die »vor allem die Schaffung einer neuen Weltrechtsordnung und einer Öffentlichkeit [zum Ziel hätte], in der die Menschen allein auf Grund ihres Menschseins Anspruch auf Rechte hätten«. ³⁵ In der Überführung der kosmopolitischen Geisteshaltung in eine tatsächliche Rechtsordnung sieht Susanne Lüdemann allerdings die Gefahr einer Ideologisierung, die nicht mehr nur zur Herbeiführung des ewigen Friedens, sondern zugleich zur Begründung eines souveränen Weltstaates führen würde, der durch seine »unüberbietbare Potenz« ³⁶ schnell auch zur Bedrohung werden könne.

Die amerikanische Philosophin Martha Nussbaum greift in ihrer Abhandlung über die Revision des kosmopolitischen Ideals vier historische Positionen auf: die Ciceros, die der Stoa, die von Hugo Grotius und diejenige von Adam Smith. Sie unterzieht diese einer kritischen Betrachtung und entwickelt ihren ›Fähigkeitenansatz‹. Als erstes Problem definiert sie die Moralpsychologie. »Wenn wir Gesellschaften aufbauen wollen, die auf eine realistische Weise nach globaler Gerechtigkeit und universeller Achtung streben«, schreibt Nussbaum, »benötigen wir ein realistisches Verständnis der menschlichen Schwächen und Grenzen, der Kräfte im menschlichen Leben, die es so schwierig machen, Gerechtigkeit zu

33 Seyla Benhabib: Kosmopolitismus ohne Illusion. Menschenrechte in unruhigen Zeiten. Berlin 2016, S. 20.

34 Ebd., S. 33.

35 Ebd., S. 30.

36 Susanne Lüdemann: Weltbürger (Anm. 17), S. 40 (mit Verweis auf Giorgio Agamben).

erreichen«.37 Um diese Grenzen auszuloten, schlägt sie eine vom Kind ausgehende anthropologische Psychoanalyse vor,38 die Bindungen und Interaktionen im frühen Kindheitsalter in den Blick nimmt und nach den »Wurzeln von Vorurteilen, Stigmatisierung und Hass zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten«39 fragt.

Als zweites Problem identifiziert Nussbaum den Pluralismus. Die kosmopolitische Ethik ersetze demnach »die traditionelle Religion, statt mit den vielen Religionen der Welt zu koexistieren«.40 Für die Koexistenz sei es nötig, »nach Prinzipien zu suchen«,41 die auf der Grundlage von Respekt beruhen und von allen Menschen angenommen werden könnten. Anstelle einer umfassenden kosmopolitischen Lehre sollte nach gemeinsamen Prinzipien, wie beispielsweise die Menschenwürde eines sei, gesucht werden.42

Als drittes Problem werden die Grenzen der internationalen Menschenrechte benannt. Wie Lüdemann warnt auch Nussbaum davor, nationale Souveränität zu schwächen oder in nationale Souveränität einzugreifen.43 Sie plädiert in diesem Sinne für die Ergreifung innerstaatlicher – legislativer und judikativer – Maßnahmen, anstatt eine ›Weltverfassung‹ durchsetzen zu wollen.44

Die »Unwirksamkeit und die moralischen Schwierigkeiten der Entwicklungshilfe« werden als weiteres Problemfeld beschrieben. Diese fördern das Demokratieproblem, indem die Souveränität von Staaten untergraben werde.45 Genau das ist der Punkt, an dem Nussbaum ihren Fähigkeitenansatz ins Spiel bringt. Vor dem Hintergrund durchaus drängender Problemlagen wie der globalen ›Gesundheitsvorsorge‹ oder des »Klimawandel[s] und andere[r] Umweltfragen«46 plädiert sie dafür, Wissen zu bündeln und zu teilen, um globale Herausforderungen gemeinsam zu bewältigen.

Schlussendlich benennt Nussbaum Asyl und Migration als Problembereich und fordert, diese zu begrenzen. Sie postuliert im Rückgriff auf Hugo Grotius eine grundlegende Einsicht, und zwar, »dass es die Achtung vor der

37 Martha Nussbaum: *Kosmopolitismus. Revision eines Ideals*. Darmstadt 2020, S. 269.

38 Vgl. ebd., S. 270.

39 Ebd.

40 Ebd., S. 272.

41 Ebd., S. 274.

42 Vgl. ebd., S. 276.

43 Vgl. ebd., S. 277 f.

44 Vgl. ebd., S. 281.

45 Ebd., S. 282.

46 Ebd., S. 289.

Menschheit gebietet, für diejenigen Menschen, die es dringend brauchen, auf irgendeine Weise die grundlegenden Voraussetzungen für ein menschliches Leben bereitzustellen.«⁴⁷ Ihr schwebt eine Welt vor, die »durch eine sich entwickelnde internationale Moral und einige internationale Gesetze, die vor allem innerhalb jeder Nation durchgesetzt werden, miteinander verbunden sind.«⁴⁸

Für ihren Fähigkeitenansatz hebt sie »*grundlegende Fähigkeiten*, die angeborenen Anlagen«, hervor, auf denen die *internen Fähigkeiten*, »die durch Fürsorge und Erziehung entwickelt«⁴⁹ werden, fußen. Erst die »äußeren Bedingungen«⁵⁰ ermöglichen, sich zu entscheiden, sich seiner Fähigkeiten auch zu bedienen und sich für eine bessere Welt einzusetzen. Nussbaum wirbt für menschenwürdige Bedingungen überall auf der Welt, gleiche Chancen für alle Weltbewohner:innen. Ihr Ziel ist eine gerechtere Welt. Als Grundproblem beschreibt sie »materielle Not«, was sie zu der Feststellung führt, dass »Rechte einen wirtschaftlichen und einen sozialen Aspekt«⁵¹ haben. Dementsprechend kann es »keinen widerspruchsfreien Weg« geben, »die Pflichten der Gerechtigkeit von denen der materiellen Hilfe zu trennen.«⁵² Nussbaum stellt ihren »Fähigkeitenansatz« in Opposition zur kosmopolitischen Tradition, will deren »wertvolle Erkenntnisse« zwar unterstreichen, aber auch ihre »Unzulänglichkeiten [...] veranschaulichen.«⁵³ Die Tradition sei ihrer Meinung nach »unerbittlich anthropozentrisch« und schließe beispielsweise Menschen mit Behinderung aus.⁵⁴ Ihr Vorschlag dagegen geht weit darüber hinaus, wenn sie »empfindungsfähige[n] Wesen anderer Arten Rechte zugestehen« will.⁵⁵

Sowohl Benhabib als auch Nussbaum knüpfen in ihren Überlegungen an Hannah Arendt an, die sich in ihrem Essay *Die Freiheit frei zu sein* mit einem kosmopolitischen Ideal auseinandersetzt. Ihren Freiheitsbegriff leitet sie über die Revolution (in Abgrenzung zum Krieg) her. Sie konstatiert in diesem Zusammenhang, das Revolutionäre an der Inthronisierung der Bürgerrechte sei nicht ihre Bestimmung, also Leben, Freiheit und Eigentum gewesen, sondern die Idee und Behauptung, dass sie »unveräußerliche Rechte aller

47 Ebd., S. 290.

48 Ebd., S. 296.

49 Ebd., S. 303.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 299.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 316.

54 Ebd., S. 299.

55 Ebd., S. 300.

menschlichen Geschöpfe«⁵⁶ seien und damit Geltungsanspruch für die gesamte Menschheit behaupteten. Die Bedingung für diese Freiheit liegt in der Anerkennung der Gleichheit aller Menschen⁵⁷ und sei nur möglich in einer Staatsform ohne Untertanen und ohne Herrscher. Arendt legt offen, dass es sich bei der »Leidenschaft für die Freiheit« um eine Idee der Schriftsteller (Hommes de Lettres) handle, die ohnehin privilegiert waren.⁵⁸ Wenn Arendt von der ›Freiheit frei zu sein‹ spricht, dann meint sie die Abwesenheit von Furcht und von Not.⁵⁹ Freiheit bei Arendt ist nicht nur ein ›Ich-will‹, sondern ebenso ein ›Ich-kann‹. Dieses ›Ich kann‹ ist nicht nur im Sinne eines wollenden Selbst zu verstehen, sondern zugleich auch Ausdruck einer weltlichen Realität, die auf der Anwesenheit anderer handelnder Menschen beruht.⁶⁰ Freisein ist für sie eng mit Handeln verbunden. Nicht-Freisein ist zugleich Nicht-Handeln-Können, obwohl Willensfreiheit besteht. Freiheit ist für Hannah Arendt ein politisches Phänomen und zielt auf gemeinschaftliches ›Zusammenhandeln‹ ab. Insofern sind Menschen nicht im Singular, sondern immer nur im Plural denkbar und in Beziehung und in Abhängigkeit zueinander – »Zweige einer einzigen Familie«, wie Wieland es nennt.

III. Weltbürgertum multimedial

Ausgehend von Wielands Überlegungen und aktuellen gesellschaftlichen Debatten haben sich Studierende im Seminar ›Kosmopolitismus‹ an der Universität Konstanz gefragt, welche Rolle die Idee des Weltbürgertums in literarischen Texten vom 18. bis ins 21. Jahrhundert spielt und inwiefern das Konzept heute noch trägt. In insgesamt acht Videos erzählen sie von ihrer Perspektive auf den Kosmopolitismus und wollen damit zum Nachdenken anregen und zur Diskussion einladen. Die Skripte für die Videos entstanden im Rahmen des Seminars in Kleingruppen. Bei der Umsetzung hatten die Studierenden die Möglichkeit, die Texte entweder selbst zu sprechen oder sie von Schauspielschüler:innen der Akademie der Künste in Ulm aufnehmen zu lassen. Das oben beschriebene Graffiti kann als manifester Ausgangspunkt des Projekts betrachtet werden, es ist mit einem QR-Code versehen, der zur

56 Hannah Arendt: Die Freiheit frei zu sein. München 2018, S. 15.

57 Vgl. ebd., S. 22.

58 Ebd.

59 Vgl. ebd., S. 24.

60 Vgl. Linda M.G. Zerilli: Freiheit. In: Wolfgang Heuer, Bernd Heiter, Stefanie Rosenmüller (Hg.): Arendt Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2022, S. 278 f.

Webseite mit den Videos führt: www.wieland-goes-creative.de. Auf diese Weise werden analoge Kunst und digitale Inhalte in einem hybriden Konzept der Literaturvermittlung zusammengeführt.

Im Seminar selbst haben sich die Studierenden im Anschluss an Wieland unter anderem mit Kants Schrift *Zum ewigen Frieden*, den *Fragmenten* von Novalis, Franz Dingelstedts *Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters* oder Essays von Thomas Mann und Stefan Zweig befasst. Es wurden mit den Kolumnen von Andreas Maier und *Nomadland* von Jessica Bruder auch Gegenwartstexte gelesen, die sich zum Thema Kosmopolitismus ins Verhältnis setzen lassen. Bei der Auseinandersetzung mit Bruders Reportage stand die Frage im Zentrum, inwieweit Arbeitsnomad:innen als Kosmopolit:innen betrachtet werden können und in welchem Verhältnis Globalisierung und Kosmopolitismus stehen. Chloé Zhao, die in der Geschichte der Oscar-Verleihungen mit der Verfilmung von *Nomadland* als zweite Frau überhaupt für die beste Regie ausgezeichnet wurde, schließt in einem Interview auf die Frage nach dem politischen Impetus ihres Films fast nahtlos an Wieland an, wenn sie sagt: »Meine Hoffnung ist, dass meine Filme den Menschen helfen sich zu erinnern, wie viel sie gemeinsam haben. Wir sind alle miteinander verbunden, wir sind eine Menschheitsfamilie. Das ist viel wichtiger als die Kleinigkeiten, die uns trennen.«⁶¹

Die folgenden Ausführungen stellen drei der insgesamt acht Projektarbeiten der Studierenden als exemplarische Fallbeispiele vor. Sie zeigen, wo sich Wielands Überlegungen zum Weltbürgertum in literarischen Texten und philosophischen Essays anschließen lassen, welche Ideen man heute mit dem Konzept in Verbindung bringen kann und wo Wielands Ideen anschlussfähig bleiben.

Fallbeispiel 1 – WIR: Hier und dort – Irmgard Keun

Irmgard Keuns Exilroman *Kind aller Länder* aus dem Jahr 1938 erzählt die Geschichte der zehnjährigen Kully, die sich mit ihren Eltern auf der Flucht vor dem nationalsozialistischen Regime und der Zensur befindet. Erzählt wird aus der Perspektive eines Kindes, wodurch die Logik der Erwachsenenwelt als konstruktivistische Zusammenstellung aus willkürlichen Regeln, Verboten und Glaubenssätzen entlarvt wird und die daraus abgeleiteten,

61 Chloé Zhao, im Interview mit Mariam Schaghghi: Was wollen die Nomaden Amerikas. In: FAZ.net 2021. URL: https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/regisseurin-chloe-zhao-was-wollen-die-nomad-amerikas-17112708.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (1. August 2023).

als unverrückbar geglaubten Gewissheiten hinterfragt werden können. Der Naziterror hat zudem dazu geführt, dass »selbst die normalen zivilisierten Verhaltensstandards außer Kraft gesetzt sein«⁶² könnten, und dieser Konjunktiv wird durch die kindliche Perspektive als nicht ungewöhnliche Möglichkeit ausgestellt. Der Vater hat sich mit system- und ideologiekritischen Texten zur Persona non grata in Deutschland gemacht. Gleichzeitig pflegt er einen verschwenderischen Lebensstil, der ihn immer wieder zum Aufbruch und an neue Orte zwingt. Er befindet sich mit seiner Familie nicht nur im Exil, sondern auch auf dauernder Wanderschaft, wobei transitorischen Räumen eine besondere Bedeutung zugewiesen wird,⁶³ auch mit Blick auf die Selbstwahrnehmung der Figuren: »Glücklich sind wir eigentlich nur, wenn wir im Zug sitzen«,⁶⁴ heißt es etwa. Das unstete Leben wird variationsreich zum Thema gemacht: »Vater will immer fort«,⁶⁵ heißt es an einer anderen Stelle, oder: »es ist uns ganz egal, wohin wir fahren, wir müssen in einem Land sein«. ⁶⁶ Nomadisierung gerät hier einerseits zum Ausdruck der modernen Existenz,⁶⁷ gleichzeitig führt sie die Familie auch in paradoxe Situationen: »Wir können in kein anderes Land, aber wir dürfen auch nicht hier sein«. ⁶⁸ Hinter dem Titel *Kind aller Länder* verbirgt sich die Geschichte eines staatenlosen Kindes, das in keinem Land zuhause ist.⁶⁹ Und diese Heimatlosigkeit wird auch reflektiert. So heißt es an einer Stelle: »Mein Vater sah schließlich auch ein, dass wir mit Sparsamkeit sorglos ein halbes Jahr leben könnten, während sonst in vier Wochen wieder unsere ganze Not da sein würde. Und wir wollten sesshaft werden und sparsam und weniger Sorgen haben«. ⁷⁰ Heimatlosigkeit, die das Mädchen als Konzept nicht kennt, führt zu Geldnot und Sorgen. Doch am Ende des Romans

62 Walter Delabar: Überleben in der kleinsten Größe, Einüben ins Weltbürgertum. Zur Perpetuierung des Exils in Irmgard Keuns Roman ›Kind aller Länder‹. In: Irmgard Keun 1905/2005. Bielefeld 2005, S. 205-216, hier S. 210.

63 Vgl. Han Tianxue: Kind ›keines‹ Landes: Identitätskrise im Transitraum in Irmgard Keuns *Kind aller Länder*. In: *Literaturstraße* (2022), S. 103-118, hier S. 106.

64 Irmgard Keun: *Kind aller Länder*. Köln 2016 [zuerst 1938 bei Querido in Amsterdam], S. 126.

65 Ebd., S. 82.

66 Ebd., S. 73.

67 Vgl. Walter Delabar: Überleben in der kleinsten Größe (Anm. 62), S. 209.

68 Irmgard Keun: *Kind aller Länder* (Anm. 64), S. 102.

69 So ähnlich, unter besonderer Berücksichtigung des Zusammenhangs zwischen Raum (Hotel) und Identität, auch: Han Tianxue: *Kind ›keines‹ Landes* (Anm. 63), S. 117.

70 Irmgard Keun: *Kind aller Länder* (Anm. 64), S. 162.

wird die Heimatlosigkeit ins Positive gewendet. Durch das viele Reisen hat die Erzählerin eine ganz eigene Perspektive entwickelt:

›Hast du nie Heimweh?‹, fragte mich ein alter Mann, und ich wusste zuerst nicht, was er meinte. | Er hat es mir erklärt. | Manchmal habe ich Heimweh, aber immer nach einem anderen Land, das mir gerade einfällt. [...] Ich möchte aber nirgends hin, wenn meine Mutter nicht dabei ist. | Richtiges Heimweh habe ich eigentlich nie. Und wenn mein Vater bei uns ist, schon gar nicht.⁷¹



Abb. 2: Screenshot von Oliver Orend im Video »WIR: Hier und dort«

Im Anschluss an Irmgard Keun fragt der Lehramtsstudent Oliver Orend (Abb. 2), ob es auch möglich ist, unfreiwillig zur Kosmopolitin zu werden, oder ob man als solche geboren wird? Ob Kinder mit ihrem unvoreingenommenen Blick auf die Welt die besseren Weltbürger:innen sind? Schließlich müssen sie erst lernen, was das Konzept der Staatsgrenze bedeutet und was es für Implikationen mit sich bringt. Oliver Orend zieht den Schluss: »Kullys kindlich-naive Art, neue Dinge zu erklären, lässt die Lesenden bisher bestehende Strukturen und Sachverhalte hinterfragen und regt an, die Welt aus einer kosmopolitischen Perspektive neu zu denken«.⁷²

⁷¹ Ebd., S. 213 f.

⁷² Oliver Orend: Wir: hier und dort. In: Weltbürgertum weiterdenken. Wer sind wir? Wieland Stiftung Biberach. URL: <https://www.wieland-goes-creative.de/weltbuergertum-weiterdenken-wer-sind-wir/> (1. August 2023).

Fallbeispiel 2 – WIR: in der Krise – Martha Nussbaum

Ausgehend von Martha Nussbaums Revision des kosmopolitischen Ideals, haben sich Studierende in einem anderen Video gefragt, wie aus einer kosmopolitischen Perspektive mit den globalen Krisen der Gegenwart umzugehen ist (Abb. 3). Ausgangspunkt der Überlegungen ist folgendes Zitat:

Die Tatsache, dass wir mithilfe von Sprache und Vernunft interagieren können, und dass wir in einem tiefgreifenden Sinne wechselseitig voneinander abhängige und interaktive Wesen sind, bedeutet, dass wir in moralischer Hinsicht Mitbürger sind. Und zwar insofern, als die Verletzung eines Weltbürgers von jedem anderen begriffen werden und ihn zu angemessenem Handeln motivieren kann. Unwissenheit, räumliche Distanz, Stumpfheit und verschiedene künstliche Unterscheidungen trennen uns. Aber unsere menschlichen Fähigkeiten sind so beschaffen, dass sie uns im Prinzip zu Mitgliedern einer globalen moralischen Gemeinschaft machen. Jedes Kind könnte in einem beliebigen Land geboren worden sein und eine beliebige Sprache sprechen. Ereignisse in anderen Nationen sind für uns als Ereignisse verständlich, die Mitglieder unserer Art betreffen. Unser moralisches Interesse, unsere Begeisterung und unser Mitgefühl werden häufig, wenn auch unregelmäßig, durch Ereignisse in anderen Weltregionen geweckt. Jedes Kind, das geboren wird, ist daher, wie Kant sagt, nicht nur ein kleines Weltwesen, sondern auch ein kleiner Weltbürger.⁷³

Nussbaum hebt hier nicht nur die Gleichwertigkeit der Menschen hervor, sondern auch die Verbundenheit als Wesen, die denselben Planeten bevölkern. Sie betont die Empathie als Schlüssel zu einem gegenseitigen Verständnis. Die Studierenden leiten aus Nussbaums Überlegungen eine klare Forderung ab:

Wer die Zukunft in eine andere Richtung bewegen möchte, muss sich selbst bewegen und andere zum Handeln motivieren. Denn wie Martha Nussbaum sagt: Wir sind wechselseitig voneinander abhängige und interaktive Wesen – das bedeutet aber auch, dass der Mensch anfangen muss, sich als wichtigen Teil einer Welt zu sehen, in der er verantwortlicher Weltbürger ist. Nur eine kosmopolitisch angelegte Umwelt- und

73 Martha Nussbaum: Kosmopolitismus (Anm. 37), S. 263.

Ressourcenpolitik wird die Existenz der Menschen sichern und sollte endlich über den eigenen Wohlstand gestellt werden.⁷⁴



Abb. 3: Screenshot von Ayla Laengerer im Video »WIR: in der Krise«

Fallbeispiel 3 – WIR: und die anderen – Kwame Anthony Appiah

Was prägt unser Selbstbild? Wie nehmen wir uns wahr? Sind wir als Weltbewohner:innen nicht immer auch schon Weltbürger:innen? Kwame Anthony Appiah will mit seinem Buch *Identitäten. Die Fiktionen der Zugehörigkeit* »Gespräche beginnen und nicht beenden.«⁷⁵ Es geht ihm darum, die im 19. Jahrhundert entstandenen »Denkweisen« mit den Möglichkeiten des 21. Jahrhunderts zu reflektieren.⁷⁶ In der deutschen Übersetzung von *The Lies That Bind: Rethinking Identity – Creed, Country, Color, Class, Culture* wird Identität in den Plural gesetzt, um so die Komplexität und die Intersektionalität des Konzepts zu betonen. Appiah zufolge ist unser Selbstgefühl, unsere Identität von Herkunft, Familie, Nationalität, Geschlecht,

74 Ylenia Calzetta, Miriam Grünewald, Elisabeth Isenko, Laura Zimmer, Melina Zimmermann: WIR: in der Krise. In: Weltbürgertum weiterdenken. Wer sind wir? Wieland Stiftung Biberach. URL: <https://www.wieland-goes-creative.de/weltbuergertum-weiterdenken-wer-sind-wir/> (1. August 2023).

75 Kwame Anthony Appiah: *Identitäten. Die Fiktionen der Zugehörigkeit*. Aus dem Englischen von Michael Bischoff. München 2020 (englische Originalausgabe 2018), S. 13.

76 Ebd., S. 15.

Klasse, Sexualität, ›race‹ und Religion determiniert.⁷⁷ Selbst- und Fremdwahrnehmung gehen aber mit Kategorisierungen einher, und diese Kategorisierungen sind ausschlaggebend dafür, ob wir das Gefühl haben, in eine »soziale Welt hinein[zu]passen«⁷⁸ oder nicht.

Aus dem Gefühl, zu einem bestimmten ›Wir‹ zu gehören, lässt sich, so Appiah, ein entsprechendes Verhalten ableiten. Das bedeutet, aus einem bestimmten Gefühl resultiert ein bestimmtes Handeln. Da wir von unterschiedlichen Identifikationsnormen geprägt sind, können hier unauflösbare Widersprüche entstehen, weil unser Selbst eben kein homogenes Gefüge ist, sondern Identitäten komplex und multipel sind und miteinander interagieren.⁷⁹ Um Komplexität zu reduzieren, neigt der Mensch allerdings dazu, anderen Menschen bestimmte Eigenschaften wegen ihres Geschlechts, ihrer Nationalität oder Sexualität zu unterstellen, die angeblich ›typisch‹ sind. So entstehen Klischees und daraus folgend auch Essenzialismen.⁸⁰ Lea Schmalfluss und Tom Fohler studieren ebenfalls Lehramt, sie haben in ihrem Video einen Dialog entworfen, in dem sie die allgemeinen Überlegungen Appiahs mit fiktiven, aber exemplarischen, unbedachten Aussagen junger Menschen konfrontieren und uns so die blinden Flecken unserer eigenen Selbst- und Fremdwahrnehmungen aufzeigen (Abb. 4).⁸¹



Abb. 4: Screenshot von Tom Fohler im Video »WIR: und die anderen«

77 Vgl. ebd., S. 13.

78 Ebd., S. 28.

79 Vgl. ebd., S. 43.

80 Vgl. ebd., S. 32.

81 Lea Schmalfluss und Tom Fohler: Wir: und die anderen. In: Weltbürgertum weiterdenken. Wer sind wir? Wieland Stiftung Biberach. URL: <https://www.>

Die von Appiah aufgeworfenen Fragen sind deshalb interessant, weil der Aufstieg der Identität oder die ›Fiktionen der Zugehörigkeit‹, wie sie in Appiahs Übersetzung heißen, die Frage provozieren, ob eine kosmopolitische Identität neben anderen Identitätsgrößen bestehen kann. Appiah schließt an Cicero und Nussbaum an, wenn er schreibt: »Wir sind Gruppenwesen. Wir gehören nicht einfach zur Menschheit, sondern geben unseren eigenen Leuten den Vorzug und lassen uns leicht dazu überreden, uns gegen Außenstehende zu wenden.«⁸² Wer sind aber diese Außenstehenden? Wer sind die anderen? Wer sind wir? Und was macht unsere (kosmopolitische) Identität aus?

Die im Rahmen des Seminars entstandenen Videos sind als die Ergebnisse dieser auch im Seminar diskutierten Fragen zu sehen; sie sind aber nicht als abschließende Antworten zu betrachten. Das multimediale Projekt verbindet vielmehr die aufklärerischen, philosophischen Ideen zum Weltbürgertum mit literarischen Texten und den Überlegungen der Studierenden. Es erprobt die Möglichkeiten der Literatur für den gesellschaftspolitischen Diskurs; es ist eine Einladung, über unsere Weltordnung und Weltanschauung ins Gespräch zu kommen, aber auch unseren eigenen Standpunkt zu reflektieren; es ist nichts weniger als der Versuch, das ›Geheimnis der Kosmopoliten‹ zu lüften und im Lichte des 21. Jahrhunderts zu betrachten.

wieland-goes-creative.de/weltbuergertum-weiterdenken-wer-sind-wir/ (1. August 2023).

82 Kwame Anthony Appiah: Identitäten (Anm. 75), S. 58.

Abbildungsverzeichnis

Beitrag von Julia Catrin Eberhardt:

S. 208, Abb. 1: Spazierstock aus Wielands Besitz, letztes Viertel 18. Jahrhundert, Malaccarohr (Südostasien), Elfenbein, Messing, Leder, Seide, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: WKg/00525. © Klassik Stiftung Weimar, Museen. Fotograf: Alexander Burzik.

<https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/digitalisat/100-2022-0829/>
<https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/digitalisat/100-2022-0826/>

S. 209, Abb. 2: Georg Melchior Kraus: Englischer Herr von neuester Mode, Journal der Moden, Dezember 1786, handkolorierte Radierung, Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek. © Klassik Stiftung Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

https://zs.thulb.uni-jena.de/rsc/viewer/jportal_derivate_00107688/JLM_1786_Ho12_0030.tif

S. 211, Abb. 3: Georg Melchior Kraus: Wieland mit seiner Frau Anna Dorothea und den Kindern, 1774/75, Öl auf Leinwand, 1030 × 820 mm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: KGe/00995. © Klassik Stiftung Weimar, Museen. Fotograf: Roland Wehking.

<https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/digitalisat/100-2014-1631/>

S. 214, Abb. 4: Johann Zoffany: The Bradshaw Family, 1769, Öl auf Leinwand, 1339 × 1763 mm, Tate Britain, Inv.-Nr.: N06261. © Tate Britain.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/zoffany-the-bradshaw-family-no6261>

S. 216, Abb. 5: ›Nightgown‹, britischen oder niederländischen Ursprungs, ca. 1720-50 (gefertigt), Seidendamast (China, gewebt zwischen 1650 und 1700), Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr.: T.31-2012. © Victoria & Albert Museum.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O1244844/night-gown-unknown/?-carousel-image=2014HC9324>

S. 217, Abb. 6: Godfrey Kneller: Alexander Pope, 1. Viertel 18. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 736 × 610 mm, St. John's College, University of Cambridge, Inv.-Nr.: 163. © St. John's College, University of Cambridge.

By permission of the Master and Fellows of St. John's College, Cambridge.
<https://artuk.org/discover/artworks/alexander-pope-16881744-poet-139434>

S. 218, Abb. 7: ›Robe à l'Anglaise‹ (ohne Besätze erhalten), Großbritannien, ca. 1776, Seidenjacquard, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr.: 2009.300.952. © Metropolitan Museum of Art.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159540>

S. 219, Abb. 8: Georg Melchior Kraus: Wieland mit seiner Frau Anna Dorothea und den Kindern, Detail, 1774/75, Öl auf Leinwand, 1030 × 820 mm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: KGe/00995. © Klassik Stiftung Weimar, Museen. Fotograf: Roland Wehking.

<https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/digitalisat/100-2014-1631/>

S. 221, Abb. 9: Johann Friedrich August Tischbein: Christoph Martin Wieland, 1796, Öl auf Leinwand, 708 × 930 mm, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: Ge-2017/4. © Klassik Stiftung Weimar, Museen. Fotograf: Alexander Burzik.

<https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/digitalisat/100-2021-0940/>

S. 224, Abb. 10: Frack (Weste original, Krawatte rekonstruiert), England, ca. 1790, Wolle, seidenbezogene Knöpfe Victoria & Albert Museum, Inv.-Nr.: T.281-1991. © Victoria & Albert Museum.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O363063/coat-unknown/>

S. 226, Abb. 11: Nach Kunigunde Sophie Ludovike Simanowiz: Friedrich Schiller, ca. 1793-1799, Pastellkreide und Gouache auf Papier, 280 × 203 mm, Deutsches Literaturarchiv Marbach, Inv.-Nr.: 1972. © Deutsches Literaturarchiv Marbach.

https://www.dla-marbach.de/find/opac/id/BI00007669/?tx_find_find%5Baction%5D=detail&tx_find_find%5Bcontroller%5D=Search&cHash=4810db24291d7f6b21f8ea6bee1f7ca3#tx_find

S. 227, Abb. 12: Johann Georg Ziesenis: Herzog Ernst II. Ludwig von Sachsen-Gotha-Altenburg, 1768, Öl auf Papier auf Leinwand, 649 × 456 mm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr.: 1879. © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Fotograf: Christoph Schmidt.

<https://recherche.smb.museum/detail/870873>

S. 227, Abb. 13: Francis Cotes: William, 6th Baron Craven, 1768, Öl auf Leinwand, 1264 × 1010 mm, Worcester Art Museum, Inv.-Nr.: 1962.29. © Worcester Art Museum.

<https://worchester.emuseum.com/objects/21486/william-6th-baron-craven?ctx=d273545f4f2df3674eff3235a47e2c6f5bf00d77&idx=0>

S. 230, Abb. 14: Mantel im englischen Stil, genannt ›Carrick‹, Deutschland, ca. 1800, Baumwolle (Piqué), Landesmuseum Württemberg, Inv.-Nr.: 1623. © Landesmuseum Württemberg.

<https://bawue.museum-digital.de/object/1623>

S. 231, Abb. 15: Johann Christian Reinhart: Schiller auf einem Esel von hinten gesehen, 1787, Federzeichnung und Tusche auf Papier, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv.-Nr.: KHZ1984/00122. © Klassik Stiftung Weimar, Museen. Fotografin: Sigrid Geske.

<https://www.klassik-stiftung.de/digital/fotothek/digitalisat/70-2012-0670/>

Beitrag von Sarah Seidel und Kerstin Bönsch:

S. 236, Abb. 1: Daschu: Treppenbemalung am Rathaus, C. M. Wieland »Das Geheimnis des Kosmopolitenordens« – Biberach a. d. Riß 2021. © Wieland-Stiftung Biberach.

S. 249, Abb. 2: Oliver Orend im Video »WIR: Hier und dort« 2021, Wieland-Stiftung Biberach und Universität Konstanz, © @wieland-goes-creative2879. <https://www.youtube.com/watch?v=jre2HBbx9N4>

S. 251, Abb. 3: Ayla Laengerer im Video »WIR: in der Krise« 2021, Wieland-Stiftung Biberach und Universität Konstanz, © @wieland-goes-creative2879. <https://www.youtube.com/watch?v=OLsKhAZ4ueU&t=6s>

S. 252, Abb. 4: Tom Fohler im Video »WIR: und die anderen« 2021, Wieland-Stiftung Biberach und Universität Konstanz, © @wieland-goes-creative2879.

<https://www.youtube.com/watch?v=j-5rmqHMFuY>

Personenregister

- Achermann, Eric 120
Ackermann, Astrid 205
Adam, Wolfgang 91
Agamben, Giorgio 243
Alamanni, Luigi 192
Albertsen, Ludwig Leif 27 f.
Albrecht, Michael von 168
Alembert, Jean Baptiste le Rond d'
166
Alexander der Große 239 f.
Al-Taie, Yvonne 114
Alzheimer, Heidrun 142
Apelt, Otto 119
Appiah, Kwame Anthony 251-253
Archytas von Tarent 44 f.
Arendt, Hannah 20, 243, 245 f.
Ariosto, Ludovico 116, 135, 141,
143, 183, 190-192
Aristophanes 18, 164
Aristoteles 56, 73, 116
Ashelford, Jane 215, 219, 223 f.
Assmann, Aleida 88
Assmann, Jan 88
Augustinus von Hippo 161
Aulnoy, Marie-Catherine d' 92, 95,
99, 101, 104
Aurnhammer, Achim 137, 199
Auteri, Laura 95

Baggesen, Bagge 182
Baggesen, Jens Peter (Immanuel) 18 f.,
181-183, 186-189, 195-202
Bahmer, Lonni 134
Barck, Karlheinz 125, 204
Bartenschlager, Klaus 69
Barthes, Roland 133
Bässler, Andreas 111
Bausinger, Hermann 142
Baxandall, Michael 210
Bayle, Pierre 143
Beck, Andreas 128-131
Becker, Claudia 175
Beetz, Manfred 120, 145
Beitelrock, Johann Michael 121 f.

Benhabib, Seyla 20, 242 f., 245
Benjamin, Walter 9
Bergerac, Cyrano de 139
Berger, Andreas 181
Bernays, Edward Louis 111
Bertuch, Friedrich Justin 213, 215,
220, 225, 228
Best, Otto 99, 123
Biedermann, Flodoard von 11
Biermann, Kurt-Reinhard 80
Birke, Brigitte 124
Birke, Joachim 53, 124
Bischoff, Michael 251
Blasig, Uwe 25
Blinn, Hansjürgen 51
Blume, Doris 239
Blumenberg, Hans 13
Boccaccio, Giovanni 183
Böckmann, Paul 123 f.
Bodmer, Johann Jakob 28, 58 f., 77,
121 f., 124 f., 133, 138, 141
Böhmel Fichera, Ulrike 242
Bohnen, Klaus 182
Boiardo, Matteo Maria 191 f.
Bondeli, Julie 79
Bönsch, Kerstin 20
Borchert, Angela 203, 205, 220, 223
Borcks, Caspar Wilhelm von 84
Borges, Jorge Luis 133
Böttger, Ulrike 7
Böttiger, Karl August 26, 35, 82 f.
Boyer, Abel 80, 82
Braunschweig-Wolfenbüttel, Karl I.
von 203
Brednich, Wilhelm 142
Breitinger, Johann Jakob 58, 121 f.,
124
Brown, Hilary 53
Bruchhäuser, Elisa 7
Bruder, Jessica 247
Brunel, Pierre 17
Brun, Friederike 201 f.
Buchenau, Artur 28
Bühler, Benjamin 164

- Burmeister, Brigitte 204
 Büsching, Anton Friedrich 170
 Butzer, Günter 116, 118
- Calder, Ruth 117
 Callenberg, Johann Alexander von 213
 Calvino, Italo 135
 Calzetta, Ylenia 251
 Cassirer, Ernst 28
 Caylus, Anne-Claude-Philippe Comte de 103
 Céard, Jean 116
 Cervantes, Miguel de 107, 127, 143
 Ceva, Tommaso 121 f., 138
 Chaucers, Geoffrey 193
 Cicero, Marcus Tullius 243, 253
 Ciupke, Markus 7
 Cohen, Gustav 116
 Colli, Giorgio 21, 24
 Colln, Jan 148
 Corneille, Pierre 57 f.
 Cotes, Francis 226 f.
 Cowper, William 223
 Cramer, Carl Friedrich 198 f., 201
 Craven, William 6. Baron von 226 f.
 Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de 14, 36, 99, 127, 143, 183, 189
- Damm, Sigrid 25
 Daubenton, Louis Jean-Marie 166
 Dauvois, Nathalie 117
 Dehrmann, Mark-Georg 25
 Delabar, Walter 248
 Delabastita, Dirk 52
 Dell'Anno, Sina 114
 Demokrit von Abdera 164, 166-168, 241
 Detering, Heinrich 202
 Devis, Arthur 213
 D'hulst, Lieven 52
 Diderot, Denis 166
 Dingelstedt, Franz 247
 Diogenes Laertius 119
 Diogenes von Sinope 117, 119, 126, 139, 140-142, 238-240
 Dion von Syrakus 160
 Ditters von Dittersdorf, Johann Carl 168
- Dodd, William 82 f.
 Döhl, Reinhard 26
 Donat, M. Samuel Gottlob 169 f.
 Dressel, Ralf 203, 205, 220, 223
 Dronke, Peter 115
 Dryden, John 56, 82
 Ducis, Jean-François 72
 Dünker, Heinrich 113
 Düntzer, Heinrich 42
 Dyer, Serena 207-209
 Dylan, Bob 82
- Eberhardt, Julia Catrin 19
 Efimova, Svetlana 116
 Eglinger, Hannah 202
 Ehlers, Martin 81
 Eibl, Karl 24, 57, 79
 Eichhorn, Kirstin 125
 Eiding, Tino 7
 Einsiedel, Friedrich Hildebrand von 100
 Eisenhauer, Michael 227
 Elschenbroich, Adalbert 29
 Erhart, Walter 186
 Erthel, Thomas 239
 Eschenburg, Johann Joachim 70, 73
 Espagne, Michel 91
 Esterházy, Fanny 12
 Euripides 241
 Ewald, Johannes 189
- Fahrmeir, Andreas 239
 Famula, Marta 114
 Federhofer, Marie-Theres 137
 Feldbæk, Ole 182
 Fielding, Henry 143
 Fielitz, Sonja 84
 Fink, Gonthier-Louis 43, 92, 99, 235
 Fischer, Otto 141
 Flik, Reiner 220
 Florack, Ruth 91
 Fohler, Tom 252
 Fontius, Martin 125, 204
 Foucault, Michel 115, 173
 Frank, Armin Paul 51
 Frey, Christiane 113
 Freyer, Stefanie 7

- Friedrich, Hugo 119
 Friis, Børge 195
 Fuchs, Albert 102-104
 Fuchs, Anne 7
 Fuchs, Dieter 111
 Fuhrmann, Manfred 109

 Gainsborough, Thomas 207
 Galland, Antoine 91, 101
 Gamper, Michael 116
 Garavini, Fausta 118
 Garber, Jörn 145
 Garnier, Charles Georges Thomas
 101
 Gauß, Carl Friedrich 80
 Gelzer, Florian 193
 Gerlach, Klaus 26, 83
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm von
 140 f.
 Godwins, Francis 141
 Goethe, Cornelia 81
 Goethe, Johann Wolfgang von 11, 24,
 73 f., 81 f., 85, 203, 213, 223,
 225 f., 231
 Goldberg, Christine 142
 Göpfert, Herbert Georg 24, 57, 79
 Göschen, Georg Joachim 215
 Goseinkel, Dieter 239
 Gottsched, Johann Christoph 37,
 52 f., 55 f., 58 f., 61, 123
 Gottsched, Luise Adelgunde Victorie
 52 f., 82
 Graff, Anton 19
 Greiner, Norbert 7, 14 f., 51-55, 58,
 63, 65 f., 68 f., 73, 75
 Greuze, Jean-Baptiste 212
 Gries, Johann Diederich 32
 Grimm, Jacob 92
 Grimm, Reinhold 63
 Grimm, Wilhelm 92
 Gross, Raphael 239
 Grotius, Hugo 243 f.
 Gruber, Johann Gottfried 35 f.
 Grünewald, Miriam 251
 Grynäus, Simon 84
 Gundolf, Friedrich 59, 62
 Guthke, Karl S. 24, 57, 79

 Hacker, Margit 27
 Haefs, Gisbert 133
 Hain, Christian 7
 Haischer, Peter-Henning 126, 193,
 205, 212, 222
 Haller, Albrecht von 27, 29, 30 f.,
 174 f.
 Haller, Andreas 7
 Hamann, Johann Georg 82, 120,
 220
 Hamilton, Antoine d' 91, 95, 99, 103,
 127, 143
 Händel, Paul 112
 Hardenberg, Georg Philipp Friedrich
 von (Novalis) 247
 Hardion, Jacques 148
 Hartmann, Tina 164
 Heintze, Edith 191
 Heintze, Horst 191
 Heinz, Andrea 238
 Heinz, Jutta 9, 23, 26, 94, 100,
 127 f., 193, 238
 Heinz, Marianne 227
 Heiter, Bernd 246
 Heit, Helmut 7
 Heitmann, Annegret 202
 Helmensdorfer, Urs 63, 68
 Helvétius, Claude Adrien 148
 Hempfer, Klaus 55, 111, 116, 120
 Henckmann, Wolfhart 124
 Herder, Johann Gottfried von 81,
 113, 203, 220
 Herwig, Wolfgang 11
 Heuer, Wolfgang 246
 Heylen, Romy 72
 Hippokrates 166, 241
 Hirte, Chris 133
 Hobbes, Thomas 18, 155, 179
 Hogarth, William 207, 213
 Holberg, Ludvig 189
 Holm, Bent 198
 Holtermann, Martin 164
 Homer 14, 37 f., 62, 87, 147, 157 f.
 Horaz 16 f., 93, 107-114, 116-118,
 125, 143, 183 f., 222
 Horst, Karl August 133
 Horstmann, Axel 235
 Hübner, Johann 138

- Humboldt, Alexander von 80
 Hüppauf, Bernd 164
- Immer, Nikolas 94, 97 f., 126 f., 184
 Innocenti, Clara 91, 126
 Isenko, Elisabeth 251
 Itkonen, Kyöti 70
 Iunianus Iustinus 171
- Jacobi, Friedrich Heinrich 17
 Jäggi, Willy 63
 Jahn, Angela 7
 Jahn, Ilse 174
 Jaumann, Herbert 42
 Jean Paul *siehe* Richter, Friedrich
 Johann Paul
 Jekutsch, Ulrike 53
 Johnson, Samuel 80, 83
 Jørgensen, Sven-Aage 127 f., 130 f.,
 182
 Julius Cäsar 62
 Jung, Heike 241
 Jung-Kaiser, Ute 168
- Kant, Immanuel 17, 153, 155 f.,
 158 f., 239, 247, 250
 Kästner, Ingrid 195
 Keil, Heinrich 115
 Keitschs, Christine 182
 Kemper, Hans-Georg 33
 Kerényi, Karl 40
 Keun, Irmgard 247-249
 Kick, Marie 32
 Kiefer, Jürgen 195
 Kittel, Harald 51
 Klauer, Gottlieb Martin 203
 Klinger, Friedrich Maximilian 233
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 182
 Klotz, Volker 178
 Kneller, Godfrey 217
 Knoche, Ulrich 110 f., 115
 Knorr, Birgit 212-214, 217, 233
 Kob, Sabine 70
 Kofler, Peter Erwin 81, 84, 89, 142, 193
 Kondylis, Panajotis 38
 König, Traugott 133
 Koppenfels, Werner von 108, 115,
 120, 137, 141
 Korax 173 f., 176 f.
 Körner, Christian Gottfried 212, 228 f.
 Korngiebel, Johannes 7, 12
 Korngold, Erich Wolfgang 61
 Košenina, Alexander 165, 171, 176
 Kott, Jan 64
 Krämer, Olav 28, 30
 Kraus, Georg Melchior 19 f., 209-
 213, 218-220, 225, 228, 233
 Kraus, Johann 177
 Krauß, Erika 174
 Kraus, Wolfgang 32
 Krebs, Roland 149
 Kugelgen, Gerhard von 233
 Künstler, Kira Louisa 16 f.
 Kunzen, Friedrich Ludwig Aemilius
 197 f., 200-202
 Kytzler, Berhard 111
- Laak, Lothar van 186
 Lachmann, Peter 64
 La Fontaine, Jean de 183, 189
 Lagny, Anne 96
 La Mettrie, Julien Offray de 175 f.
 Laengerer, Ayla 251
 Laplace, Marcelle 151
 Largier, Niklaus 117
 La Roche, Georg Michael Franck von
 92
 La Roche, Sophie von 92, 107, 133
 Larson, Kenneth Ernest 55
 Larsson, Lars Olof 168
 Lautwein, Thomas 35
 Leibniz, Gottfried Wilhelm 27 f.
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 24 f.,
 73 f., 82
 Lesage, Alain-René 130
 Lessing, Gotthold Ephraim 14, 24,
 55-58, 70 f., 73, 79, 124, 141
 Lessing, Johann Gottfried 55
 Le Tourneur, Pierre Prime Félicien 72
 Leuschner, Eckhard 168
 Leuschner, Pia-Elisabeth 55
 Liebeskind, Johann August Jakob 100
 Linné, Carl von 177
 Lintot, Catherine de 91, 104
 Lloyd, Robert 223
 Locke, John 123

- Longos 151
 Lounsbury, Thomas Raynesford 72
 Lüdemann, Susanne 239, 242-244
 Lukian von Samosata 41, 49, 107,
 115, 125-129, 131, 133, 139, 141,
 143, 184
 Lukrez 29, 87
 Lüpke, Johannes von 120
 Lütkemüller, Samuel 216
- Machiavelli, Niccolò 160 f.
 Maier, Andreas 247
 Mandeville, Bernard 18, 179
 Manent, Pierre 161
 Manger, Klaus 10 f., 45, 62, 92, 107,
 113, 125, 145, 147, 160, 164, 184,
 194 f., 203, 206, 214, 216, 222,
 233
 Manguel, Alberto 133
 Mann, Thomas 247
 Martin, Dieter 91, 137, 210, 212 f.,
 220, 222, 228 f., 232 f.
 Martini, Fritz 26, 163
 Mayer, Charles-Joseph 101
 Mayer, Hans 52
 McLeod, Catriona 203
 Mecklenburg-Schwerin, Caroline
 Louise Prinzessin von 233
 Meer, Rudolf 121
 Meier, Georg Friedrich 29, 122
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 61
 Mendelssohn, Moses 55-58
 Menippos von Gadara 111, 115, 139
 Meyer-Clason, Curt 133
 Meyer-Sickendiek, Burkhard 114
 Michelsen, Knud 186, 189
 Micocci, Claudia 191
 Miller, Arnold 55
 Miller, Norbert 24, 73
 Milton, John 58, 216
 Mitchell, Phillip Marshall 56
 Moeninghoff, Burkhard 136-138
 Mondot, Jean 91
 Montaigne, Michel de 16, 114, 116-
 121, 132
 Montandon, Alain 94, 98
 Montfaucon de Villars, Henri de 92,
 104
- Montinari, Mazzino 21, 24
 Motta, Giuseppe 121
 Mouchon, Pierre 166
 Mras, Karl 129
 Müller-Dietz, Heinz 241
 Müller-Solger, Hermann 25, 126
 Müller-Wolff, Susanne 223
 Müller, Wolfgang Erich 33
 Murat, Henriette Julie de 101
- Napoleon I. 206
 Nero 117
 Nicolai, Friedrich 55-58
 Nicolai, Ludwig Heinrich von 190
 Niekerk, Carl 172
 Nietzsche, Friedrich 21, 24
 Novalis *siehe* Hardenberg, Georg
 Philipp Friedrich von
 Nowitzki, Hans-Peter 100, 107, 121,
 123, 126, 135
 Numonius Vala 113
 Nussbaum, Martha 20, 239, 243-
 245, 250, 253
- Oesch, Hans 63
 Oettinger, Klaus 25
 Oluf, König von Westerfold 198
 Orend, Oliver 249
 Orff, Carl 61
 Ottenbacher, Viia 80
 Ovid 168
- Parker, L. John 59
 Paul, Fritz 53
 Paulin, Roger 51
 Pedersen, Christiern 198
 Pedersen, Vibeke A. 186
 Penke, Niels 181
 Pepys, Samuel 215
 Peregrinus Proteus 49
 Perrault, Charles 101
 Petrikowski, Nicki Peter 95
 Philistos von Syrakus 160
 Picasso, Pablo 168
 Piso, Lucius Calpurnius 110
 Platon 17, 147-154, 158-161
 Plattard, Jean 141
 Plotin 17

- Plutarch 160
 Pompeius Trogus 171
 Pope, Alexander 53, 59, 62 f., 82-84,
 123, 189, 193, 215-217, 223
 Porphyrios 17, 157 f.
 Poser, Michael von 114
 Pram, Christen Henriksen 182, 186
 Preisendanz, Wolfgang 137
 Presley, Elvis 82
 Preußen, Friedrich II. von 51 f.
 Proks, Robin 91
 Promies, Wolfgang 51
 Pulci, Luigi 191

 Quintilianus, Marcus Fabius 110, 116

 Rabelais, François 133, 140-142
 Racine, Jean 58
 Radspieler, Hans 9, 27, 86, 192, 236
 Radspieler, Johanna 86
 Rahbek, Knud Lyne 182, 186, 198
 Rat, Maurice 117
 Reemtsma, Jan Philipp 10 f., 45, 62,
 92, 107, 156, 160, 164, 184, 203 f.,
 206, 214, 216 f., 222 f., 231, 233
 Regn, Gerhard 190
 Reich, Klaus 119
 Reinhart, Johann Christian 231
 Reinhold, Karl Leonhard 181
 Retford, Kate 207, 213
 Reynolds, Joshua 207, 227
 Ribeiro, Aileen 210 f., 215, 219,
 225 f., 230
 Richardson, Samuel 130
 Richter, Friedrich Johann Paul (Jean
 Paul) 124, 137
 Richter, Karl 24, 73
 Rieger, Stefan 164
 Ritter, Joachim 235
 Robanus, Adrian 18
 Roe, Shirley A. 174
 Roettig, Katharina 156, 161
 Roloff, Hans-Gert 56
 Ronsard, Pierre de 116
 Rosenmüller, Stefanie 246
 Rosing, Michael 198
 Rousseau, Jean-Jacques 204, 219,
 223

 Rowe, Nicholas 83

 Sachsen-Gotha-Altenburg, August
 Herzog von 233
 Sachsen-Gotha-Altenburg, Ernst II.
 Ludwig Herzog von 226 f.
 Sachsen-Weimar-Eisenach, Anna
 Amalia Herzogin von 203, 222,
 233
 Sachsen-Weimar-Eisenach, Carl
 August Herzog von 212, 222 f.
 Sachsen-Weimar-Eisenach, Friedrich
 Ferdinand Constantin von 222
 Sachsen-Weimar-Eisenach, Louise
 Herzogin von 206, 222
 Sachsen-Weimar-Eisenach, Sophie
 Großherzogin von 82
 Sander, Christian Levin 183
 Sandstrøm, Bjarne 186
 Sauder, Gerhard 24, 73, 241
 Schabert, Ina 55
 Schade, Johann Peter 81 f.
 Schaefer, Klaus 93, 97
 Schäfer, Eckart 109 f.
 Schaghghi, Mariam 247
 Schelle, Hansjörg 43
 Scheuchzers, Johann Jacob 169-171
 Schiedermaier, Joachim 202
 Schiller, Friedrich von 74 f., 212, 226,
 228 f., 231
 Schimma, Sabine 12
 Schimmelmann, Ernst Heinrich von
 182
 Schings, Hans-Jürgen 25, 27
 Schlegel, August Wilhelm 69 f., 143
 Schlenstedt, Dieter 125
 Schleswig-Holstein-Sonderburg-
 Augustenburg, Friedrich Christian II.
 von 182
 Schlosser, Johann Georg 17, 156,
 158 f.
 Schmalfluss, Lea 252
 Schmeisser, Martin 135
 Schmidt, Arno 23, 49
 Schmidt-Biggemann, Wilhelm 25
 Schmidt, Hans-Werner 227
 Schmidtke, Sören 18 f., 190
 Schmidt, Werner 225

- Schneider, Werner 235
 Schnitzler, Günter 199
 Schönert, Jörg 24, 57, 114, 127
 Schopenhauer, Johanna 233
 Schreiner, Kurt 137
 Schröder, Stephan Michael 202
 Schuenke, Christa 7, 15, 80
 Schulze, Brigitte 69
 Schulz, Johann Abraham Peter 195 f.
 Schuster, Daniel 235
 Schwab, Heinrich Wilhelm 195, 198, 200, 202
 Schweikle, Günther 92
 Schweppenhäuser, Hermann 9
 Schwerdgeburth, Carl August 233
 Schwindt, Jürgen-Paul 109
 Seeck, Gustav Adolf 109 f.
 Seidel, Robert 137
 Seidel, Sarah 20
 Seidler, Andreas 98, 128
 Seidler, Miriam 125, 128
 Seifert, Rita 81
 Seiffert, Hans Werner 26
 Selosse, Claire 15 f.
 Seneca 127
 Sengle, Friedrich 25, 27 f.
 Sermain, Jean-Paul 99
 Seuffert, Bernhard 36
 Seume, Johann Gottfried 233
 Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper 3. Earl von 99, 127
 Shakespeare, William 12, 14 f., 51 f., 54-65, 67, 69, 70-75, 77-79, 82-87, 89, 142 f., 194, 206
 Siegrist, Christoph 27
 Simanowiz, Kunigunde Sophie Ludovike 226
 Simonis, Annette 168
 Simon, Ralf 34
 Sittenberger, Hans 36
 Smith, Adam 243
 Smith, Chloe Wigston 209
 Sokrates 107, 127, 147 f., 150, 154, 214
 Spalding, Johann Joachim 33
 Spencer, Mark G. 123
 Sprang, Felix 51 f., 54, 58, 73
 Stackelberg, Jürgen von 53, 72
 Stadion, Anton Heinrich Friedrich Graf von 92
 Stadler, Ernst 65
 Stahl, Ernst Leopold 51
 Stein, Charlotte von 82
 Steingießer, Barbara 205, 225
 Sterne, Laurence 16, 107, 114, 125, 133, 143, 207
 Sterneke, René 26, 83
 Stiening, Gideon 121
 Stierle, Karlheinz 120
 Stilett, Hans 117
 Stockhammer, Robert 239
 Stolberg, Christian Graf von 182
 Stolberg, Louise Gräfin von 182
 Strosetzki, Christoph 55
 Struensee, Johann Friedrich 182
 Sulzer, Johann Georg 196 f.
 Swift, Jonathan 133
 Tasso, Torquato 14, 32, 37, 190, 192
 Theobald, Lewis 83
 Thibaudet, Albert 117
 Thielking, Sigrid 238, 242
 Thiel, Udo 121
 Thoma, Heinz 145
 Thomé, Horst 25, 27 f.
 Thraede, Klaus 111
 Tianxue, Han 248
 Tiedemann, Rolf 9
 Tischbein, Johann Friedrich August 19, 221-223, 227, 229
 Titzmann, Michael 190
 Tressan, Louis Élisabeth de La Vergne de 193
 Turk, Horst 53, 69
 Ueding, Gert 134
 Unger, Thorsten 69
 Veit, David 229
 Voltaire 14, 54 f., 57, 70-72, 143, 183, 189, 216
 Volz, Johann Christian 78
 Warburton, William 59 f., 63-68, 83 f., 88
 Weber, Falk Peter 191

- Weidl, Erhard 56
 Weinreich, Otto 111, 114 f.
 Wells, Volkhard 149
 Werner, Jürgen 115
 Wessel, Johan Herman 189
 Westerwelle, Karin 117 f.
 Wieland, Amalie Auguste 211, 218 f.
 Wieland, Anna Dorothea 211, 219
 Wieland, Carl Friedrich 211
 Wieland, Maria Carolina Friederika
 211, 220
 Wieland, Regina Dorothea 211
 Wieland, Sophie Catharina Susanne
 211, 218 f.
 Wieland, Thomas Adam d. J. 80
 Wiese, Benno von 163
 Willenberg, Jennifer 81 f.
 Wilpert, Gero von 92
 Wilson, Daniel 186
 Wölfel, Kurt 125, 133
 Wolff, Caspar Friedrich 175
 Wolff, Christian 122 f.
 Woywode, Felix 13 f.
 Xenophon 161
 Zedler, Johann Heinrich 164 f., 167
 Zekl, Hans Günter 119
 Zerilli, Linda Marie-Gelsomina 246
 Zeuch, Ulrike 145
 Zhao, Chloé 247
 Ziesenis, Johann Georg 226 f.
 Zimmer, Laura 251
 Zimmermann, Harro 42
 Zimmermann, Johann Georg 35 f.,
 125 f.
 Zimmermann, Melina 251
 Zoffany, Johann 213 f., 219
 Zöllner, Frank 126
 Zweig, Stefan 247

Im Wallstein Verlag erscheint:

CHRISTOPH MARTIN WIELAND
Studienausgabe in Einzelbänden
Kritische Ausgabe

Herausgegeben von Hans-Peter Nowitzki
und Jan Philipp Reemtsma

Aristipp und einige seiner Zeitgenossen. Roman
984 S.; gebunden mit Schutzumschlag und Lesebändchen

Comische Erzählungen
220 S.; gebunden mit Schutzumschlag und Lesebändchen

Don Sylvio von Rosalva. Roman
472 S.; gebunden mit Schutzumschlag und Lesebändchen

Idris. Ein Heroisch-comisches Gedicht
229 S.; gebunden mit Schutzumschlag und Lesebändchen

In Vorbereitung:

Geschichte des Agathon. Roman (Herbst 2024)

Die Abderiten.
Eine sehr wahrscheinliche Geschichte (Frühjahr 2025)

Geschichte des Weisen Danischmend
und der drey Kalender (Herbst 2025)

Oberon. Ein Gedicht in vierzehn Gesängen (2026)

Außerdem erschienen:

Christoph Martin Wieland
Ein paar Goldkörner oder Was ist Aufklärung?
Ein Lesebuch

Herausgegeben von Hans-Peter Nowitzki
und Jan Philipp Reemtsma
228 S.; gebunden mit Schutzumschlag und Lesebändchen

Erhältlich in Ihrer Buchhandlung