

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 entlanghangelnde 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: *Institutionis 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 ingeniosen 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 majestätisches 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’ou 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, erratisch 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 liberäre 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 mühevollere 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 Schattuliose, 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.