

Jutta Heinz

Der ‚Hang zum Wunderbaren‘ und die ‚Liebe zur Wahrheit‘

Märchen und Aufklärung bei Wieland

Zusammenfassung: Der Beitrag behandelt das spannungsvolle Verhältnis von ‚Wahrem‘ und ‚Wunderbarem‘, das für Wieland tief in der menschlichen Psyche und Kulturgeschichte verwurzelt ist, als besonderes Kennzeichen seiner aufgeklärten Märchen. Er untersucht dazu sowohl die Märchen im Kontext von Wielands Romanen als auch seine märchenhaften Verserzählungen und seine Märchensammlung *Dschinnistan*. Auf formaler Ebene arbeitet Wieland vor allem mit Verfahren der Illusionsbrechung. Er führt außerdem verschiedene naturalistische Chiffren für übernatürliche Phänomene ein. Schließlich wird vor allem das philosophische Märchen als ‚Lehrart sokratischer Weisheit‘ erprobt.

Summary: The article deals with the relation of ‘truth’ and the ‘marvellous’ as a distinguishing characteristic of Wieland’s enlightened tale. It examines the fairy-tale in the context of Wieland’s novels as well as his verse tales and his tale collection *Dschinnistan*. In these different genres Wieland uses different methods to deal with the friction of ‘truth’ and the ‘marvellous’, which in his view is deeply rooted in the human psyche and history. On a formal level he works with techniques of illusion-breaking. He also introduces naturalistic ciphers for supernatural phenomena (e.g., the dream). Especially the philosophical tale is being tested as a ‘Socratic method of teaching wisdom’.

Résumé : D’après Christoph Martin Wieland, la relation entre le < vrai > et le < merveilleux > est profondément ancré dans l’histoire culturelle et dans l’âme humaine. Le présent article se propose d’étudier la façon dont cette tension se manifeste dans les contes de fées de Wieland. À cette fin, ses contes seront lus dans le contexte de ses romans, de ses poèmes en vers et de son recueil de contes *Dschinnistan*. Au niveau formel, Wieland multiplie les ruptures de l’illusion. Il introduit des chiffres naturalistes pour des phénomènes surnaturels (p. e. le rêve) et il explore dans quelle mesure le conte de fée peut servir comme < méthode sokratique d’enseigner la sagesse >.

„Es scheint seltsam, daß zwei so widersprechende Neigungen als der Hang zum Wunderbaren und die Liebe zum Wahren dem Menschen gleich natürlich, gleich wesentlich sein sollen und doch ist es nicht anders“¹ – mit diesem scheinbaren Paradox begründet Wieland in der *Vorrede* zu seiner Märchensammlung *Dschinnistan* die Vorliebe von Menschen aller Zeiten und Kulturkreise für das Märchen. In der Spannung zwischen der Phantastik der Märchen, in denen der poetischen Einbildungskraft freier Lauf gelassen werden darf (dem ‚Wunderbaren‘) auf der einen Seite, und dem Anspruch auf philosophische Dignität und Bedeutung (der ‚Wahrheit‘) auf der anderen hat sich bei dem Aufklärer Wieland das Märchen zu bewähren. Ich werde im Folgenden zu zeigen versuchen, was es mit diesem Widerspruch genauer auf sich hat. Dazu werde ich zunächst die Skizze einer Problemgeschichte des Märchens unter diesem speziellen Aspekt geben (1), bevor ich mich Wielands ‚Theorie‘ des Wunderbaren und des Märchens zuwende, wie sie in seinem Essay *Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben* und in seiner *Dschinnistan*-Vorrede enthalten ist (2). Daran anschließend werde ich die Märchen in seinem literarischen Werk (3) untersuchen und dabei als erstes (sehr kurz) auf die Märchen im Kontext der Romane, als zweites auf die märchenhaften Versepen und als drittes auf die Prosamärchen in *Dschinnistan* eingehen. Abschließend werde ich versuchen die Frage zu beantworten, wie Wunderbares und Wahrheit im Interesse der Aufklärung bei Wieland verbunden werden (4).

1. Vorwürfe gegen das Märchen: Lügenhaftigkeit, Formlosigkeit, emotionale Unverbindlichkeit

Schon die Etymologie des Wortes ‚Märchen‘ schwankt zwischen den Polen von Wahrheit und Unwahrheit². Nach Adelungs *Grammatisch-Kritischem Wörterbuch der deutschen Sprache* wurde das „sehr alte Wort“ ursprünglich für das ‚Gerücht‘ gebraucht; es konnte aber auch einfach eine „Nachricht von einer geschehenen Sache“ sein. Ebenfalls veraltet sei es in der Bedeutung ‚wahrhafte Geschichte‘; schon früh trete daneben die Variante „eine erdichtete Erzählung, eine unwahre Geschichte“, „wo es am häufigsten von unwahrscheinlichen Dichtungen, welche bloß in der Absicht zu belustigen erdichtet werden, gebraucht wird, um es von

¹ Wieland, Christoph Martin: *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen*. Berlin 1968, hier 6 (Vorrede).

² Vgl. auch Grätz, Manfred: *Das Märchen in der Aufklärung: vom Feenmärchen zum Volksmärchen*. Stuttgart 1988, hier 16 ff.

der Fabel und andern Arten der Dichtung zu unterscheiden“³. Damit ist der Gattungsbegriff des Märchens erreicht; aber dessen Wortgeschichte spiegelt eindrucksvoll das grundsätzliche Problem, ob und wie es überhaupt möglich ist, genau zwischen ‚Dichtung und Wahrheit‘ zu unterscheiden⁴. Das letzte Kriterium, das Adeling dabei anführt, ist bezeichnenderweise ein poetologisches: Märchen sind Erfindungen um der Erfindung selbst willen – und damit sozusagen ein Archetyp literarischer Fiktion⁵.

Damit trägt das Märchen aber besonders schwer an den traditionellen Vorwürfen gegen literarische Fiktion. Einer von deren Ursprungstopoi ist bekanntlich Platons *Politeia*, in der vor allem die ‚Ammenmärchen‘ (*mýthoi*) in der Kinderziehung verworfen werden. Aber immerhin wird auch bei Platon den Märchen insgesamt zugestanden, diese seien „im ganzen genommen unwahr, doch ist auch Wahres dran“. Erzieherisch zu rechtfertigen seien jedoch letztlich nur

3 Adeling, Johann Christoph: Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart 3. Leipzig 1798, 34 (Art. ‚Die Mähre‘). Ein ähnlicher Bedeutungswandel wird auch im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm dokumentiert: „1) das wort schlieszt sich zunächst, wie seine in der schriftsprache ältere schwesterform *märlein* (s. d.) an *mär* in der bedeutung 2 an, als im gegensatz zur *wahren geschichte* stehend [...]. 2) *mährchen*, in allgemeinsten bedeutung, eine kunde, nachricht, die der genauen beglaubigung entbehrt, ein bloszes weiter getragenes gerücht [...]. 3) *mährchen* auch von einer person als gegenstand einer solchen erzählung [...]. 4) *mährchen*, in schärferem sinne, für etwas bewusst gelogenes, erfundenes [...]. 5) *mährchen* ferner für ein bloszes phantasiegebild, eine einbildung dessen was sein oder geschehen könnte [...]. 6) *mährchen*, für eine mit dichterischer phantasie entworfene erzählung: [...] besonders eine erzählung aus der zauberwelt [...]. 7) *mährchen* endlich auch von personen, zuständen und handlungen einer solchen erzählung [...]“ (Deutsches Wörterbuch der Brüder Grimm 12. Leipzig 1885, 1618–1620).

4 Vgl. auch Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universallexicon aller Wissenschaften und Künste 19. Halle/Leipzig 1739, 163: „Mähre, ist eine Erzählung beydes einer wahrhafften als erdichteten Geschichte. Anders: eine wahre oder falsche neue Zeitung, Post, oder Botschaft“.

5 Deshalb teilt das Märchen, auch von seinem Ursprung in der Antike her, eine Reihe gemeinsamer Merkmale mit dem Roman und der Fabel; vgl. Gelzer, Florian: „Die Quintessenz aller Abenteuer der Amadise und Feen-Mährchen“. Die Rehabilitierung des Romanesken in Wielands Verserzählungen. In: *Wieland-Studien* 5 (2005) 54–65, hier 64: „Anstatt Wielands Romane lediglich in der Geschichte des Romans und die Verserzählungen in der Geschichte des Epos zu verorten, müßte das Augenmerk vermehrt auf die Grenzen und die Wechselwirkungen zwischen den Genres gerichtet werden. So zeigt sich, daß Wieland in den Verserzählungen, und dies mit erstaunlicher Kontinuität, nicht einfach epische Konventionen *parodiert*, sondern *romaneske Stoffe rehabilitiert* hat.“

solche Märchen, die schön und passend ‚gelogen‘ seien und moralisch vorbildliches Verhalten schildern⁶. Eine andere Kritik klingt noch in Goethes Ausführungen zum *West-östlichen Divan* nach, wenn er Mohammeds Verdikt über die orientalischen Märchen erläutert: Sie seien nur „Spiele einer leichtfertigen Einbildungskraft“ und hätten „keinen sittlichen Zweck“; deshalb führten sie „den Menschen nicht auf sich selbst zurück, sondern außer sich hinaus ins unbedingt Freie“⁷.

Mit dem Vorwurf der moralischen Unverbindlichkeit und der haltlosen Phantastik verbindet sich schon früh auch ein ästhetisches Bedenken, wie es beispielsweise die Figur des ‚Canonicus‘ im *Don Quijote* gegen die phantastischen Ritterbücher vorträgt: „Nach meinem Urteile steht diese Art von Büchern und Erfindungen noch unter jenen sogenannten Milesischen Märchen, welches unzusammenhängende Erzählungen sind, die bloß die Absicht haben zu vergnügen, ohne zu belehren, im Gegensatz der moralischen Fabeln, die zugleich vergnügen und auch belehren. Wenn es aber auch die vorzüglichste Absicht dieser Bücher ist, zu vergnügen, so finde ich doch nicht, daß sie diesen Zweck erreichen, da sie voll von unzusammenhängenden Tollheiten sind; denn das Vergnügen, welches die Seele empfängt, entspringt aus der Schönheit und Übereinkunft, [...] und alles, was an sich häßlich und ohne Verhältnis ist, kann uns keine Art des Wohlgefallens erregen“⁸. Märchen sind nach dieser Argumentation ästhetisch

6 Vgl. Platon, *Politeia* 2, 377 a–379 a.

7 Goethe, Johann Wolfgang: *West-östlicher Divan*. In: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. 11,1,2. Hgg. Karl Richter u. a. München 1998, 150. Die positive Formulierung des gleichen Sachverhaltes findet sich in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, und zwar direkt vor dem abschließenden *Märchen*: „Die Einbildungskraft ist ein schönes Vermögen, nur mag ich nicht gern, wenn sie das was wirklich geschehen ist, verarbeiten will; die luftigen Gestalten, die sie erschafft, sind uns als Wesen einer eigenen Gattung sehr willkommen, verbunden mit der Wahrheit bringt sie meist nur Ungeheuer hervor und scheint mir alsdann gewöhnlich mit dem Verstand und der Vernunft im Widerspruche zu stehen. Sie muß sich, deucht mich, an keinen Gegenstand hängen, sie muß uns keinen Gegenstand aufdringen wollen, sie soll, wenn sie Kunstwerke hervorbringt, nur wie eine Musik auf uns selbst spielen, uns in uns selbst bewegen und zwar so daß wir vergessen, daß etwas außer uns sei, das diese Bewegung hervorbringt“ (ebd., Bd. 4,1. Hg. Reiner Wild. München 1988, 517).

8 Cervantes Saavedra, Miguel de: *Don Quijote* 1. Übers. Ludwig Tieck. Berlin 1966, 411. Demgegenüber schätzt auch der ‚Canonicus‘ literarische Werke, die das Wunderbare mit der Wahrheit verbinden: „Man muß die Erdichtungen mit dem Verstande der Leser zu vermählen suchen und so schreiben, daß das Unmögliche näher gerückt, das Hohe vertrauter gemacht ist, so daß die Gemüter in Spannung bleiben, wodurch denn zu gleicher Zeit Bewunderung, Spannung, Erschütterung und Unterhaltung so entsteht, daß Erstaunen und Ergötzen immer ineinander sind“ (ebd.).

mangelhaft, weil sie nicht dem klassizistischen Werkideal entsprechen⁹. Sie rei- hen wahllos phantastische Episoden aneinander, stellen keine Verbindung zwi- schen den Teilen her und bilden dadurch kein harmonisches ‚Ganzes‘ – das als solches auch das äußere Gepräge der ‚Wahrheit‘ trüge, während Regellosigkeit eben ein äußeres Zeichen von Unwahrheit ist.

Dazu kommt schließlich noch ein dritter Vorwurf, der sich ebenso aus dem wunderbaren Charakter des Märchens selbst ergibt: Wenn schlechthin alles mög- lich und trotzdem das Happy End von vornherein garantiert ist, besteht ebenso- wenig Anlaß zur Identifikation mit einem Helden wie zur Spannung auf einen ungewissen Ausgang. So erinnert sich beispielsweise Rilkes fiktiver Romanheld Malte Laurids Brigge an die Märchenlektüre in seiner Kindheit: „Denn wir waren einig darüber, daß wir Märchen nicht liebten. Wir hatten einen anderen Begriff vom Wunderbaren. Wir fanden, wenn alles mit natürlichen Dingen zugehe, so wäre das immer am wunderbarsten. Wir gaben nicht viel darauf, durch die Luft zu fliegen, die Feen enttäuschten uns, und von den Verwandlungen in etwas an- deres erwarteten wir uns nur eine sehr oberflächliche Abwechslung“¹⁰. Im Mär- chen herrscht die Einbildungskraft, das wird immer wieder hervorgehoben, unbeschränkt; damit verbunden ist jedoch ein Verlust an realistischer Bodenhaf- tung, der vom Leser auch als emotionale Unverbindlichkeit und Beliebigkeit – und damit wiederum als Schwächung des Wahrheitsaspekts – empfunden wer- den kann.

2. Wielands Theorie des Märchens: anthropologische, kultur- geschichtliche, metaphysische und formale Aspekte

Wieland geht in seinen theoretischen Überlegungen zum Wunderbaren und zum Märchen auch auf diese immanenten Probleme des Märchens ein. Sein erster und vielfach wiederholter Grundsatz allerdings ist, daß die Liebe zum Wunderbaren ein anthropologisches Apriori schlechthin sei; es gebe geradezu eine „*instinktar- tige* Neigung zum *Wunderbaren*“¹¹, die bei allen Völkern verbreitet sei und auch

⁹ Die Anspielung kombiniert sozusagen Horaz' *Ars poetica* und die *Poetik* des Aristoteles: „Ich habe noch kein Ritterbuch gesehen, dessen Fabel ein zusammenhängender Körper mit allen sei- nen Gliedern wäre, so daß die Mitte zum Anfange und das Ende zum Anfange und die Mitte stimmte“ (Cervantes [wie Anm. 8]).

¹⁰ Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Sämtliche Werke 6. Hg. vom Rilke-Archiv. Frankfurt am Main 1966, 799.

¹¹ Wieland, Christoph Martin: Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinun- gen zu glauben. In: Sämtliche Werke 1–14. Reprint der Ausgabe 1796 (in 39 Bänden und 6

alle sonstigen Unterschiede der Menschen zunichte mache: „Unter allen Schriftstellern hat der Fabeln- und Märendichter den weitesten Kreis. Alle Alter, Geschlechter und Stände, junge und alte, hohe und niedrige, gelehrte und ungelehrte, beschäftigte und müßige Personen versammeln sich um den Erzähler wunderbarer Begebenheiten“¹². Dieses ‚anthropologische Argument‘ ist das erste in einer Reihe verschiedener Argumentationsfiguren, die in allen Texten Wielands zu diesem Thema wiederkehren. Es verbindet sich eng mit einem genetischen und ‚kulturgeschichtlichen‘ Argument. Märchen werden nicht nur den Kindern erzählt, sie bilden auch in der Phylogenese die Kindheit der Völker ab: „jede [Nation] hat ihre Mythologie, ihren Vorrat uralter Märchen, die mit ihrer eigenen Vorstellungs- und Lebensweise, mit ihrer Geschichte, Religion, klimatischen, sittlichen und bürgerlichen Verfassung so stark verwebt ist, daß keine Zeitfolge sie ganz daraus vertilgen kann“¹³.

Die Märchen treten damit in eine genealogische Verwandtschaft zu weiteren Gattungen des Wunderbaren (wie dem Mythos und der Fabel). Im Lauf der Geschichte entsteht so eine breite historische Palette an märchenartigen Formen und Genres, die gleichzeitig den jeweiligen zivilisatorischen Entwicklungsstand

Supplementen). Hg. von der Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur u. a. Hamburg 1984, Bd. 8 (24), 71–92, hier 74.

12 Wieland (wie Anm. 1) 5.

13 Ebd. Solche Vorstellungen waren verbreitet; exemplarisch lassen sie sich beispielsweise in Herders Kulturmorphologie nachweisen: „Die ruhigen Morgenländer ließen und lassen sich *gern* erzählen; ihr Klima, ihre Lebensweise, ihre Neigung fürs Wunderbare, ihre unbequeme Schrift und andre Ursachen begünstigten das *lebendige Erzählen*; die Geschichte selbst, zuweilen eine unlängst geschehene Geschichte ward daher im Geist und Munde der Morgenländer selbst Märchen. Denn muß es nicht jede mündlich fortgepflanzte, oft erzählte Sage bald werden? [...] Auch sind die morgenländischen größtenteils die *wahren, genialischen* Märchen, aus der lebendigen Welt, wie ein Traum der Phantasie genommen, dem Ohr des Hörenden angemessen, frei vom Bücherstaube sowohl als von zu feinen Spekulationen. Sie gehen ihren großen Schritt zwischen Himmel und Erde“ (Herder, Johann Gottfried: *Adrastea*. In: *Werke in zehn Bänden* 10. Hg. Günter Arnold. Frankfurt am Main 2000, 258 f.). Eine moderne Kritik der Position findet sich bei Grätz (wie Anm. 2, 12): „Allgemeiner Konsensus von Germanistik und volkskundlich ausgerichteter Erzählforschung ist bis auf wenige Ausnahmen in jüngster Vergangenheit: (1) Das Märchen ist uralt. (2) Es wird seit Urzeiten vornehmlich mündlich tradiert, daher finden sich auch keine vollständig aufgezeichneten Märchen in der älteren mitteleuropäischen Literatur. (3) Besonders stark ist seine Unterdrückung während des Zeitalters der Aufklärung, in dem man eigentlich vermehrt solche Aufzeichnungen erwarten sollte; denn (4) die Sammlung der Brüder Grimm beweise, daß ein verhältnismäßig reicher Märchenbestand ‚im Volke‘ noch zum Ausgang des 18. Jahrhunderts bestanden habe. Diese Kette von Hypothesen ist durchaus in sich schlüssig, aber in keiner Weise durch historische Zeugnisse gesichert“.

markieren: „Fabeln waren die erste Lehrart, Allegorie die älteste Hülle der Philosophie, Märchen der Stoff der ältesten und größten Dichter. [...] Die Literatur der rohesten Völker geht von Märchen aus, und ein großer, vielleicht der angenehmste und beliebteste Teil der Literatur der kultiviertesten besteht aus Märchen.“¹⁴

Dem ‚anthropologischen‘ und dem ‚kulturgeschichtlichen‘ Argument tritt ein ‚metaphysisches‘ zur Seite. Die Geschichte des menschlichen Wissens zeigt für Wieland, daß sich das, was jeweils als wunderbar und nicht-erklärlich betrachtet wird, sehr stark ändert. Der Fortschritt der Naturwissenschaften führe jedoch nicht dazu, daß das Wunderbare entzaubert wird, sondern bewirke gerade das Gegenteil: „Je weiter die *Grenzen* unsrer Kenntnisse *hinaus gerückt* werden, je mehr wir die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Natur im Detail ihrer Werke kennen lernen; desto weiter dehnt sich auch *der Kreis des Möglichen* vor unsern Augen aus; und vielleicht ist es gerade der größte Naturforscher, der sich am wenigsten untersteht, irgend etwas, das nicht augenscheinlich in die Klasse der viereckigen Dreyecke gehört, für *unmöglich* zu erklären.“¹⁵ Das Argument klingt geradezu aktuell vor dem Hintergrund moderner und gleichzeitig wunderbar anmutender naturwissenschaftlicher Erkenntnisse beispielsweise in der Quanten- und Teilchenphysik. Wieland zeigt sich damit als eine Art früher ‚Konstruktivist‘: Letztlich gibt es nur verschiedene Vorstellungsarten von Phänomenen, die uns auf der rein rationalen Ebene zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt (noch) nicht zugänglich sind.

Deshalb hat die Dichtkunst eine Art Chiffren übernatürlicher Erscheinungen entwickelt¹⁶; zwei davon nennt Wieland exemplarisch in der *Dschinnistan*-Vorrede: „Es scheint einer der feinsten Kunstgriffe in dieser Gattung von Dichterei zu sein, daß man die Genien und Feen als Wesen einer höhern Ordnung und Bürger einer andern Welt einführt, deren Natur, Wirkungsart und Geschichte für uns immer etwas Rätselhaftes, Geheimes und Unerklärbares hat, auch alsdann, wenn unsre Begebenheiten durch eine noch höhere und geheimere Ordnung der Dinge (das, was man Schicksal nennt) in die ihrige eingeflochten und wir, ohne zu wissen wie und warum, Werkzeuge abgeben, wodurch das Schicksal ihnen Gutes

¹⁴ Wieland (wie Anm. 1) 5.

¹⁵ Ders. (wie Anm. 11) 82.

¹⁶ Ebd., 81: „Und wenn wir auch das ganze Uhrwerk der *Körperwelt* bis auf seine ersten Bestandtheile aus einander legen könnten; so nöthigt uns doch am Ende ein Gefühl, dem die Vernunft selbst nachgeben muß, *geistige Kräfte* anzunehmen, welche der *Materie* Zusammenhang, Bewegung, Leben, Empfindung und Gedanken geben, die nicht ihr eigen sind.“

erweist.“¹⁷ Sowohl ‚Mittelwesen‘ – wie Genien und Feen¹⁸ – als auch das ‚Schicksal‘ vertreten in den Märchen gleichzeitig das Wunderbare und das Wahre: Sie wirken zwar auf eine nicht rational erklärbare Art und Weise, aber trotzdem sind wir geneigt, ihnen zu vertrauen. Ihr besonderer Vorteil liegt für Wieland überdies darin, daß sie „in der *Einbildungskraft* und selbst in dem *Herzen* der Menschen immer einen Fürsprecher finden“¹⁹; sie sind also eine Antwort auf das Problem der mangelhaften emotionalen Verbindlichkeit²⁰.

Der Schlüssel zum Reiz des Märchens speziell für den aufgeklärten, gebildeten Geist liegt für Wieland jedoch schlußendlich darin, daß die Märchen ‚gut erzählt‘ sind; es folgt nun als letztes das ‚formale Argument‘: „Ich sage, wenn sie gut erzählt werden, und verstehe darunter vornehmlich die Gabe, teils das Wunderbare mit dem Natürlichen so zu verweben, daß beide für die Imagination ein täuschendes Ganze werden, teils das Herz und die Leidenschaften der Leser so unvermerkt zu gewinnen und in das Spiel zu ziehen, daß sie, des Unglaublichen und sogar des Ungereimten der Begebenheiten und der Maschinen ungeachtet, an den handelnden oder leidenden Personen des Stückes Anteil nehmen.“²¹ Hier kann man Punkt für Punkt die oben erläuterten Probleme des Märchens wiederfinden: Ein gutes Märchen muß als ästhetisches ‚Ganzes‘ wirken, nicht als unverbundene Aneinanderreihung phantastischer Unwahrscheinlichkeiten; es muß die Emotion des Lesers ansprechen, und zwar unter den erschwerten Bedingungen der mangelnden Identifikationsmöglichkeiten; und es muß, natürlich, gleichzeitig wunderbar und natürlich sein. Ein solches Märchen kann sogar zur

17 Wieland (wie Anm. 1) 9.

18 „Gespenster, Elementargeister, Mittelwesen zwischen Engeln und Menschen, Feuer- und Luftgeister, Kobolde, Bergmännchen und Wassernixen, Schutzgeister oder Plagegeister einzelner Menschen, – mit Einem Worte, alle Arten von *angeblichen Erscheinungen* und wunderbaren *Einwirkungen unsichtbarer Wesen*, werden – aller Einwendung einer gesunden Philosophie und aller durch sie bewirkten Aufklärung zu Trotz – in der *Einbildungskraft* und selbst in dem *Herzen* der Menschen immer einen Fürsprecher finden, der ihre gänzliche Verbannung unmöglich machen wird“ (Wieland [wie Anm. 11] 73).

19 Ebd.

20 Eine zusätzliche anthropologische Basis für unseren Glauben an Mittelwesen liegt Wieland zufolge außerdem in der Hoffnung auf ein persönliches Weiterleben nach dem Tod (ebd., 86).

21 Wieland (wie Anm. 1) 6.

„Lehrart sokratischer Weisheit“²² werden und damit auch platonischen erzieherischen Ansprüchen gerecht werden²³: „Man fand, daß Witz und Laune, ja sogar Philosophie und selbst Philosophie von der esoterischen Art sich mit dieser populären, von aller Prätension so weit entfernten Dichtart sehr wohl vertrage und daß sie eine sehr gute Art sei, gewisse Wahrheiten, die sich nicht gerne ohne Schleier zeigen, in die Gesellschaft einzuführen oder solche, die in einem ernsthaften Gewande etwas Abschreckendes haben, gefällig und beliebt zu machen.“²⁴

22 Ebd., 7. Vgl. dazu auch Wielands Verserzählung *Musarion*; in der Vorrede an „Herrn Kreissteuereinnahmer Weisse in Leipzig“ fügt Wieland ein kleines Gedicht ein, das genau das gleiche Programm enthält: „Man weiß, daß Pilpai, Trismegist,/ Und Plato selbst sich oft herabgelassen,/ Was von der Geisterwelt zu sagen rätlich ist,/ In eine Art von Märchen zu verfassen,/ Wobei, so blau sie auch beim ersten Anblick sind,/ Der beste Kopf genug zu denken findet.// Die Mode war in jenen alten Tagen/ Die tiefe Weisheit gern in Bildern vorzutragen;/ Und klüglich wie uns deucht; denn ungebrochtes Licht/ Taugt ganz gewiß für blöde Augen nicht“ (in: Wieland, Christoph Martin: Werke 4. Hgg. Fritz Martini/Reinhard Döhl. München 1967, 322).

23 Der didaktische Charakter der Märchen insgesamt und der französischen Feenmärchen im Besonderen werden von der Forschung immer wieder hervorgehoben, vgl. Grätz (wie Anm. 2) 60: „Denn die Lust am Phantastischen, wie sie sich im Feenmärchen ausdrückt, war vom Entstehen dieser Gattung an mit dem Bemühen um das Didaktische verbunden, und es gab kaum ein Märchen, das lediglich unterhalten wollte, sondern alle weisen, wenn auch in verschiedenem Grade, zugleich einen lehrhaften, nützliche Zweck auf.“ Zur Entwicklung dieser didaktischen Tendenzen vgl. bündig Klaus Hammer (Französische Feenmärchen des 18. Jahrhunderts. Berlin 1974, 535): „Als ein Mittel belehrender Unterhaltung und vergnüglicher Zerstreuung der Hofgesellschaft im ausgehenden Zeitalter Ludwigs XIV. entstanden, war das Feenmärchen im Jahrhundert der Aufklärung einem vielfältigen Gestaltwandel unterworfen. In dem Maße, wie die Freude an der Zauberwelt der Feerie ihre Verfasser zu maßlosen Übertreibungen verführte, setzte jedoch der Verfallsprozeß des Feenmärchens ein. Das ursprüngliche Anliegen des Volksmärchens war längst in Vergessenheit geraten: Didaktik und Satire gewannen die Oberhand. Einerseits suchte man die alte Form mit den neuen pädagogischen und zeitkritischen Inhalten der Aufklärungsepoche zu füllen; andererseits wurde das konventionelle Kostüm des Feenmärchens zu dessen raffiniertester Parodie und Karikatur verwandt. Damit wurde dem anachronistisch gewordenen Feenmärchen endgültig der Todesstoß versetzt.“

24 Wieland (wie Anm. 1) 9. Den dialektischen Zusammenhang von Märchen und Aufklärung hebt Wieland (wie Anm. 11, 89 f.) auch in *Über den Hang der Menschen* hervor: „Diese Erwägungen wären allein schon hinreichend, uns gewisse auffallende Thatsachen begrifflich zu machen, wodurch seit einigen Jahren unsre Zeit, aller ihrer gerühmten Aufklärung zu Trotz, auf einmahl in die dickste Verfinsterung der barbarischen Jahrhunderte zurück zu stürzen scheint. Ein Rückfall, der vielen nicht so unbegreiflich vorkommen würde, wenn sie bedächten, daß, aus immer fortdauernden, in der schwachen Seite des Menschen gegründeten Ursachen, nicht nur Aberglaube und Schwärmerey unter dem größten Theile der Menschen mit der Aufklärung unter dem kleinsten Theile immer gleichen Schritt hält; sondern daß die Zeiten der größten Verfeinerung,

Die höchste Form des Märchens wäre demnach das ‚philosophische Märchen‘, bei dem es aber unter allen Umständen darauf ankommt, seine ‚Wahrheit‘ in eine jeweils angemessene poetische Form zu kleiden. Welche verschiedenen Formen das im Einzelnen sein können, demonstriert Wielands eigenes Märchenschaffen.

3. Wielands Märchen: Variationen über das Verhältnis von Wahrem und Wunderbarem

a) Märchen im Romanwerk: Vom *Don Sylvio* zum *Hexameron von Rosenhain*

Märchen finden sich in Wielands Gesamtwerk bekanntlich durchgehend vom Früh- bis zum Spätwerk; der Schwerpunkt liegt in der mittleren Phase, den 70er und 80er Jahren des 18. Jahrhunderts, und das wahrscheinlich vor allem aus praktischen Erwägungen: Wieland wußte, daß die Leser seines *Teutschen Merkur* Märchen goutierten; gleichzeitig fand die Hochkonjunktur der französischen Feenmärchen in Deutschland statt²⁵. Anfangs- und Endpunkt von Wielands breitem Märchenschaffen werden exemplarisch durch zwei Romane markiert, in denen Märchen eine gewichtige Rolle spielen. *Don Sylvio von Rosalva. Eine Geschichte, worinn alles Wunderbare natürlich zugeht* erscheint 1764 und trägt die Spannung von Wunderbarem und Natürlichem/Wahrem schon im Titel. Das *Hexameron von Rosenhain*, eine Novellensammlung, folgt gute vierzig Jahre später und enthält Wielands programmatischen Abschied von der Gattung zu Beginn des neuen, dann entschieden ‚realistischen‘ Jahrhunderts: Die ersten drei Erzähltexte sind Märchen, die letzten drei haben die zukunftsweisende Erzählform der Novelle.

Das *Biribinker*-Märchen im *Don Sylvio*, eine Parodie auf die beliebten französischen Feenmärchen, gilt als das erste deutsche Kunstmärchen überhaupt²⁶. Es

des größten Luxus, und der ungezähmtesten Liederlichkeit, von je her immer diejenigen gewesen sind, wo die schelmischen *Schlaupköpfe*, die von allem diesem zu Erreichung ihrer geheimen Absichten Vortheil zu ziehen wissen, das beste Spiel haben.“

²⁵ Vgl. zur Einführung in die Thematik insgesamt Nowitzki, Hans-Peter: Märchen. In: Wieland-Handbuch. Hg. Jutta Heinz. Stuttgart/Weimar 2008, 210–227. Zur Übersetzung und Rezeption der französischen Märchen in Deutschland vgl. ausführlich Grätz (wie Anm. 2).

²⁶ Vgl. zu einer genaueren Analyse des Märchens Klotz, Volker: Das europäische Kunstmärchen. München ³2002, 95–103, hier 99 f.: „Es ist die Parodie einer Travestie – beides wörtlich

steht hier im Dienst der Heilung des Schwärmers Don Sylvio, der sich – wie sein literarisches Vorbild Don Quijote – durch die übermäßige Lektüre von Feenmärchen der Realität entfremdet hat²⁷. Das *Biribinker*-Märchen mit seinen grotesken phantastischen Auswüchsen erzählt Don Eugenio; in der anschließenden Diskussion mit Don Sylvio wird jedoch deutlich, daß die Parodie ihren Zweck nicht erreicht hat. In Adaptation des ‚metaphysischen Arguments‘ macht Don Sylvio nämlich deutlich, daß für ihn „unzählige Dinge möglich sind, die wir aus keinem bessern Grunde für unmöglich halten, als weil sie unserer Unwissenheit unbegreiflich vorkommen“. Deshalb könne man sich allein auf die „*Glaubwürdigkeit der Zeugen*“²⁸ berufen, die die wunderbaren Dinge überliefern. Dieser Punkt läßt sich leicht klären: Don Eugenio hat das *Biribinker*-Märchen frei erfunden, ist also ganz offenbar kein glaubwürdiger Zeuge. Aber was ist mit Erzählern, deren Glaubwürdigkeit nicht mehr überprüft werden kann? Hier, so Don Eugenio nun in schönster aufklärerischer Manier, helfe nur noch die Berufung auf die allgemeine Menschenerfahrung, die lehre, „daß alles und jedes, was keine Übereinstimmung mit dem ordentlichen Laufe der Natur, in so fern sie unter unsern Sinnen liegt, oder mit demjenigen hat, was der größte Theil des menschlichen Geschlechts alle Tage erfährt, eben deßwegen die allerstärkste und gewisser Maßen die unendliche *Präsumzion der Unwahrheit* wider sich habe“²⁹. Damit jedoch sei nichts gegen die Feenmärchen an sich gesagt, und noch nicht einmal gegen ihren Nutzen: Vielmehr gesteht Don Eugenio, „selbst ein größerer Liebhaber von Märchen als von metafysischen Systemen“ zu sein³⁰ – es komme nur darauf an, sich ständig bewußt zu halten, daß man sich im Reich der Phantasie bewegt³¹.

verstanden. Parodierend schreibt Wieland einen Gegengesang wider das Conte de Fées, das seinerseits das Volksmärchen travestierend verkleidet hat.“

27 Eine ähnliche Figur ist auch der Schach Baham im *Goldnen Spiegel*: „Alle Umstände mußten sich vereinigen, diesen Prinzen zum unmäßigsten Liebhaber von Märchen, den man je gekannt hat, zu machen. Nicht genug, daß ihm der Geschmack daran mit der ersten Nahrung eingefloßt, und der Grund seiner Erziehung mit den weltberühmten Märchen seiner Großmutter gelegt wurde: das Schicksal sorgte auch dafür, ihm einen Hofmeister zu geben, der sich in den Kopf gesetzt hatte, daß die ganze Weisheit der Ägypter, Chaldäer und Griechen in Märchen eingewickelt liege“ (in: Wieland [wie Anm. 11] Bd. 2 [6], 5).

28 Ders.: Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva. Ebd., Bd. 4 (12), 286 f.

29 Ebd., 292.

30 Ebd., 289.

31 Das betont auch Grätz (wie Anm. 2) 162: „Sein Hauptanliegen ist es, jedes mit Wundern arbeitende und mit dem Anspruch auf alleinige Gültigkeit auftretende philosophische System zu treffen. So greift Wieland zwar [...] vordergründig die überschwängliche Phantastik der Feenmärchen an, gemeint sind aber alle spekulativen, irrationalen philosophischen oder religiösen Systeme überhaupt. Wunder sind bei ihm im Grunde nur zum Zwecke der Allegorie oder der Satire zugelassen, niemals aber als konstitutiver Bestandteil einer Ideologie.“

Das Märchen muß seine Fiktionalität ausstellen; dafür, mit welchen Mitteln es das prinzipiell tun kann, liefert Wieland verschiedene Beispiele.

Im *Hexameron von Rosenhain* wird die dritte von insgesamt sechs Erzählungen direkt als Feenmärchen benannt; sie trägt einen ebenfalls programmatischen Titel: *Die Entzauberung*. Ganz ähnlich wie Don Sylvio wird die Protagonistin Rosalie auf dem Lande vor allem durch die Lektüre von Ritterbüchern und Feenmärchen erzogen. Eine Fee setzt die Handlung dadurch in Gang, daß Rosalie ihrer Schönheit und ihres Reichtums beraubt wird. Nachdem sich einer der beiden Bewerber um ihre Hand nicht davon abschrecken läßt, bekommt sie beides von eben derselben Fee wieder zurück. Die Magie ist aber eigentlich nur nötig, um allen Beteiligten das klarzumachen, was sie sowieso schon wissen, und die Fee spricht nur das laut aus, was alle sowieso denken und nicht zu sagen wagen. Und wie im *Don Sylvio* wird die ‚Entzauberung‘ dadurch vollständig gemacht, daß sie auch auf die Erzählebene übertragen wird. Die Erzählerin gibt nämlich zu: „Aber Alles, was in dieser *Feerey* ist, schöpfte ich aus meinem Traume, und setzte das Übrige bloß hinzu, um ihm die Gestalt einer Sache zu geben, die sich auch außerhalb der Feenwelt hätte zutragen können, in so fern als etwas ausgemachtes angenommen wird, daß höhere Mächte sich in die Leitung der menschlichen Angelegenheiten mischen.“³² Hier findet sich damit wiederum das ‚metaphysische Argument‘: Das Einwirken „höherer Mächte“ gilt als ausgemacht, kann aber noch nicht vernünftig erklärt werden; es äußert sich beispielsweise in Träumen, die als Paradigma eines zugleich Natürlichen und Übernatürlichen eingeführt werden, in dem sich Wunderbares mit Wahrheit in einer jedem zugänglichen Erfahrung problemlos paart³³. Die poetologische Bedeutung dieser Entdeckung

³² Wieland, Christoph Martin: Das Hexameron von Rosenhain. In: ders. (wie Anm. 11) Bd. 12 (38), 168. Die These der prinzipiell doppelten Lesbarkeit des *Hexameron* in der Spannung von Wunderbarem und Realismus habe ich in einem Aufsatz zum *Hexameron* genauer ausgeführt: Heinz, Jutta: „Feereyn“ oder „ganz einfache Geschichtchen“? – Dichterwillkür und „Dichtereyheit“ im „Hexameron von Rosenhain“. In: Wissen – Erzählen – Tradition. Wielands Spätwerk. Hgg. Walter Erhart/Lothar van Laak. Berlin 2010, 253–276.

³³ Vgl. dazu auch einen Brief, den Wieland im Oktober 1805 an Johann Friedrich Rochlitz schreibt und in dem er den Vergleich von Märchen und Traum weiterführt: „Der *Traum des Lebens* sieht auch als Compositioz durchaus einem Traum ähnlich, und nähert sich dadurch gar sehr dem Ideal, welches der *Selige Herder* in seiner *Adrastea* vom Märchen aufgestellt, und welches von einer gewissen Gattung, nur nicht von allen ohne Unterschied, auch das Meinige ist. Ein Märchen, das einem neugebornen Kind einer gleichsam *ohne ihr Wissen* im Schlaf von der *Vernunft* geschwängerten *Fantasie* gleicht, ein Märchen, das alles überraschende und unterhaltende eines abenteuerlichen Traums, worin alles durch Zauberey zugeht und nichts natürlich ist als die Individualität der handelnden Personen, ist nach meinem Geschmack eines der

wird direkt im Anschluß noch diskutiert; und der Diskussionsteilnehmer Herr M. gibt bei dieser Gelegenheit sogar eine veritable Gattungsdefinition des Märchens, die man den meisten Versuchen in modernen Begriffswörterbüchern durchaus zur Seite stellen könnte: „Das Märchen ist eine Begebenheit aus dem Reich der Fantasie, der Traumwelt, dem Feenland, mit Menschen und Ereignissen aus der wirklichen verwebt, und mitten durch Hindernisse und Irrwege aller Art von feindselig entgegen wirkenden oder freundlich befördernden unsichtbaren Mächten zu einem unverhofften Ausgang geleitet. Je mehr ein Märchen von der Art und dem Gang eines lebhaften, gaukelnden, sich in sich selbst verschlingenden, räthselhaften, aber immer die leise Ahnung eines geheimen Sinnes erweckenden Traumes in sich hat [...], desto vollkommener ist, in meinen Augen wenigstens, das Märchen.“³⁴ Wichtiger noch ist jedoch die Ergänzung, die eine weitere Gesprächsteilnehmerin gibt: „Vorausgesetzt, sagte Nadine, daß, bey allem dem, so viel Wahrheit darin sey, als nöthig ist, wenn die Einbildung getäuscht, das Herz ins Spiel gezogen, und der Verstand sanft eingeschläfert werden soll“³⁵. Es ist also letztlich der Wahrheitsgehalt des Märchens, der dafür sorgt, daß die Probleme des Allzu-Wunderbaren gelöst werden!

b) Märchenhafte Versepen: Illusionsbrechung und Moralisierung

Die Märchendefinition des Herrn M. gibt eine bezeichnende Charakteristik von Wielands märchenhaften Versepen, die vor allem in den 70er Jahren entstehen³⁶. Ihre Stoffe entnimmt Wieland unterschiedlichen Quellen³⁷: der Artus-Epik, der

lieblichsten Produkte, die aus einem Genialischen Kopfe hervorgehen können.“ (Wielands Briefwechsel 16,1. Bearb. Siegfried Scheibe. Berlin 1997, 493); vgl. auch Heinz (wie Anm. 32) 271 f.

³⁴ Wieland (wie Anm. 32) 169.

³⁵ Ebd., 169 f.

³⁶ Wie z. B. *Idris und Zenide* (1768); *Das Wintermärchen* und *Das Sommermärchen*; *Hann und Gulpeneh* (1778); *Pervonte oder die Wünsche* (Anfang 1778, vollendet 1794); dazu kommt der späte Nachkömmling *Die Wasserkufe* (1795). Die Texte werden im Folgenden nach den *Sämtlichen Werken* (Wieland [wie Anm. 11]; Sigle: SW) zitiert.

³⁷ Darauf weist Wieland (wie Anm. 1, 454) selbst in seinem Nachwort *Der Herausgeber an die Leser zu Dschinnistan* hin, wo er seine Quellen erläutert: „Der Erfinder eines Sujets ist oft ein bloßer Finder; der wahre Erfinder ist der, der aus einem, wo es auch sei, gefundenen Sujet ein so schönes und vollkommenes Ganzes zu machen weiß, als seiner Natur nach daraus werden kann.“

italienischen Novellistik (*Pentamerone*), den orientalischen ebenso wie den französischen Feenmärchen³⁸. Charakteristisch für die Versmärchen ist die stark variierende lyrische Gestaltung³⁹, die sich jeweils dem Stoff und seiner Herkunft anpaßt und damit das klassizistische Gebot der ästhetischen Einheit und Ganzheit erfüllt. Darüber hinaus bedient sich Wieland verschiedener illusionsbrechender Stilmittel, die ein Gegengewicht zur Phantastik von Geschichte und Szenerie setzen und damit den Leser nie vergessen lassen, daß er sich im Reich der Fiktion befindet – was bereits in den französischen Feenmärchen vielfach vorexerziert wurde⁴⁰. Dazu gehören direkte Leseransprachen⁴¹ ebenso wie

38 Die eklektizistische Quellenmischung ist ein wesentliches Charakteristikum der Kunstmärchen des 18. Jahrhunderts schlechthin; vgl. dazu Grätz (wie Anm. 2, 29): „Und es scheint, daß als Quellen für die Feenmärchendichter und -dichterinnen (die ja fast alle literarisch vorgebildet und zumeist auch in anderen Gattungen tätig waren) vor allem die Artus-Epik, Teile der Troubadourlyrik, die sogenannten Volksbücher, die Kolportage-Heftchen der ‚Bibliothèque bleue‘ sowie der damals soeben erschienene „Comte de Gabalis“ des Abbé Villars in Frage kommen“; besonders ausgeprägt sei dieses Charakteristikum bei den orientalischen Märchen: „Diese neuartigen Stoffe hatten der dortigen, bereits abebbenden Feenmode einen abermaligen Auftrieb gegeben, so daß es in der Folge zu einer eigenartigen Symbiose von einheimischen (ursprünglich keltisch-bretonischen) und morgenländischen Elementen kam, indem die allmächtige, zauberische Gestalt der Fee in die bunte, mehr dem Alltäglichen verhaftete Welt des Orients eingebunden wurde. So konnte die Freude des französischen und bald darauf auch des deutschen Publikums am Zauberisch-Wunderbaren und Derb-Realistischen, aber auch am Erotisch-Freizügigen in einem Zuge befriedigt werden.“ (ebd., 33)

39 Dazu gehört beispielsweise der virtuose Umgang Wielands mit unterschiedlichen Versformen von der Stanze über den Knittelvers hin bis zum ‚vers libre‘.

40 Ironie setzt auch Charles Perrault ein; illusionsbrechende Einschübe finden sich spätestens bei Antoine Hamilton, dessen Märchen Wieland besonders schätzte (vgl. Klotz, wie Anm. 26, 91). Vgl. dazu auch Böhm, Roswitha: Wunderbares Erzählen. Die Feenmärchen der Marie-Catherine d’Aulnoy. Göttingen 2003, hier 264: „Als ein Moment der ‚ästhetischen Verschönerung‘ und als bedeutendes Merkmal des *conte de fées* läßt sich dessen generische Polyphonie festhalten. Das hier anhand der exemplarischen Analyse von *Le Rameau d’Or* aufgezeigte Spiel mit anderen Gattungen und Sprachregistern hat, neben der offensichtlichen Zugrundelegung überlieferter Volksmärchenstoffe, gattungskonstituierenden Charakter und ist – wenn auch in unterschiedlich stark ausgeprägter Form – eine Konstante der Feenmärchen Aulnoys. Nahezu alle enthalten monologisch oder dialogisch angelegte reflexive Passagen, pastorale Szenerien oder dramatische Sequenzen.“

41 Z. B. im *Sommermärchen*. Zwei Beispiele aus letzterem mögen genügen: „Das nennt ihr *klug gedacht*/ nicht wahr? und denkt: *Ich hätte/ es eben so gemacht.*/ In euerm Kabinette,/ da lass’ ich’s gelten, Herr!/ doch an der Stätte,/ da ging’s wohl langsamer!“ (SW 6 [18], 330); oder: „Das arme Weib verliert/ vor Wuth und Schmerz/ die Sinne ganz, und – (was sie that,/ nachdem’s der *Reim* euch schon verrathen hat“ (ebd., 361).

Bildungsanspielungen⁴² oder metapoetische Reflexionen wie z. B. zu Beginn von *Idris und Zenide*:

„Durch ein verwickeltes Gewinde
 Von Feerey und Wunder fortgeführt,
 Sey, wer dich liest, besorgt wie er heraus sich finde,
 Und nahe stets dem Ziel – indem er es verliert;
 Er fühle, daß Natur sogar in Märchen rührt,
 und daß Geschmack und Witz mit allen sich verbinde.
 Er folge sonder Zwang, wohin die Fantasie
 Ihn führt, lächl' oft, und gähn', ist's möglich, nie.“⁴³

Außerdem weisen mehrere der Märchen nicht das gattungsspezifische Happy-End auf: Im *Wintermärchen* wird zwar der König erlöst, den Bürgern geht es aber weiterhin schlecht; in *Hann und Gulpeneh* wird die untreue Gattin umstandslos hingerichtet; in *Die Wasserkufe* kehrt der Einsiedler beschämt in seine Einsamkeit zurück. Insgesamt entfernen sich die Versmärchen immer mehr vom galanten Feenmärchen der französischen Tradition und werden zunehmend ‚philosophischer‘⁴⁴. Schon das *Wintermärchen* enthielt eine für Wieland ungewöhnlich scharfe Zeit- und Sozialkritik, die in den vielzitierten Versen der Bürger zum Ausdruck kommt:

„Der Pflicht vergessen
 Wir Fische nie;
 Haben viel Müh
 Und karg zu essen,
 Bau'n spät und früh
 Uns luft'ge Schlösser.
 Hätten's gern besser
 Statt immer schlimmer,
 Und rathen immer
 Und treffen's nie.“⁴⁵

Das klingt nicht gerade märchenhaft. Vor allem aber die beiden späten Märchen, der dritte Teil des *Pervonte* und *Die Wasserkufe*, behandeln philosophisch schwergewichtige Themen – die Verbindung von Weisheit und Genügsamkeit im

⁴² Mehrfache Horaz-Bezüge finden sich z. B. in *Pervonte oder die Wünsche*: „das wahre Seitenstück zum Bild/ Des Weisen beym Horaz“ (SW 6 [18], 126); „Oft denkt er, wie Horaz“ (ebd., 190).

⁴³ SW 6 [17], 15.

⁴⁴ Zur Beziehung des aufklärerischen Märchens zum *conte philosophique* vgl. Hammer (wie Anm. 23) 533.

⁴⁵ SW 6 [18], 231.

*Pervonte*⁴⁶ und den Aufruf zur Demut in Fragen der moralischen Selbsteinschätzung in der *Wasserkufe*, die allzu erotische Wunschträume mit promptem Kaltwasserbad belohnt⁴⁷. Gleichzeitig werden die Elemente des Wunderbaren auf der Handlungsebene zurückgefahren: So ist in der *Wasserkufe* – ähnlich wie im *Hexameron* – letztlich ein Traum der (dann doch nicht ganz) wunderbare Auslöser der Handlung.

c) Chiffren des Übernatürlichen in der Prosasammlung *Dschinnistan*

Demgegenüber entfalten die in der Sammlung *Dschinnistan* enthaltenen Prosa-märchen die ausschweifende Phantastik der französischen und orientalischen Feen- und Wundermärchen in ihrer ganzen Breite⁴⁸. Die drei Bände erscheinen in den Jahren von 1785 bis 1789 und enthalten einige Märchen in Wielands Bearbeitung und Übersetzung, zwei Originalschöpfungen Wielands und im dritten Band auch Übersetzungen von August Jacob Liebeskind und Friedrich von Einsiedel⁴⁹. Dabei liegt der Schwerpunkt eindeutig auf Texten aus den französischen Feenkabinetten⁵⁰; dazu kommen einige orientalische Märchen, meist in türkischem oder diffus ‚morgenländischem‘ Ambiente⁵¹. Viele von ihnen entsprechen dem klassischen Märchenmuster: Es treten Feen, Hexen und Zauberer auf; es gibt magische Gegenstände und Verwandlungsauber; im Mittelpunkt stehen außerordentlich schöne (oder überaus häßliche) Prinzen und Prinzessinnen und die sich daraus ergebenden, teilweise außerordentlich verwickelten Liebesgeschichten.

46 „Der Wünsche nun genug. Der Feen Gütigkeit/ Ist groß; doch immer neue Gaben/ Erpressen wäre Geitz und Unbescheidenheit./ Nichts ist nunmehr uns Noth als die Begnügbarkeit;/ Allein mit dieser muß der Mensch sich selbst begaben./ Laß durch Genuß uns nun verdienen was wir haben!“ (SW 6 [18], 166 f.).

47 „Der Seneschall und ich, wir leben/ Auf unserm Posten in der Welt;/ Fest überzeugt, wir sind dahin gestellt,/ Mit stillem redlichen Bestreben/ Nicht mehr noch weniger als unsre Pflicht zu thun“ (SW 6 [18], 111).

48 Vgl. zur zunehmenden Beliebtheit von Sammlungen und Anthologien beim Lesepublikum und ihrer Rolle für die europäische Märchenrezeption Grätz (wie Anm. 2) 44, 60 ff.

49 Die Sammlung entstand Frühjahr/Sommer 1785 als Gelegenheitsarbeit; zur Editions-geschichte, den einzelnen Bänden und weiterer Literatur vgl. Grätz (wie Anm. 2) 85 f., 167–169, sowie zu den Illustrationen und zur Ausstattung des Bandes Schlaffer, Hannelore: Die Abenteuer der Schmetterlinge. Nachwort zu ‚Dschinnistan‘. München 2007, 225–236.

50 Vgl. Grätz (wie Anm. 2) 62 ff.

51 Eine bezeichnende Ausnahme bilden die beiden Originale von Wieland: *Der Stein der Weisen* spielt im weiteren Umkreis der Artussage; *Der Druiden oder die Salamandrin und die Bildsäule* nimmt ägyptische Motive auf.

Auffällig ist, daß Wieland häufig solche Märchen ausgewählt hat, in denen spiegelbildliche Konstellationen eine Rolle spielen⁵²; hier liegt der Witz der Handlung darin, daß beide Extreme durch ihren jeweiligen Gegensatz als solche enttarnt werden und am Schluß die beiden anfangs so gegensätzlichen Partner verwandelt zusammenfinden – was immer auch eine moralische Lektion impliziert, auch wenn sie nicht so explizit-fabelhaft angefügt wird wie beispielsweise bei Perrault und etwas mehr geistige Energie vom Leser verlangt.

Neben diesen klassischen Märchenstrukturen verwendet Wieland ähnliche Desillusionierungstechniken wie in seinen Versepen. So gibt es zum Beispiel direkte, metapoetische Anspielungen auf die jeweiligen Quellentexte⁵³ oder eine ironisch geprägte Erzählhaltung⁵⁴; der Märchenerzähler nimmt dann und wann direkt Kontakt mit dem Leser auf⁵⁵ oder gibt moralische Kommentare⁵⁶. Insgesamt

52 So haben z.B. in *Himmelblau und Lupine* die beiden Hauptfiguren ein spiegelbildliches Schicksal; ein ähnliches Muster findet sich in *Der goldne Zweig*.

53 Z. B. in *Der goldne Zweig* am Ende: „Die Frau d’Aulnoy versichert uns zwar, sie wären unserm glücklichen Paare wieder erschienen und hätten es mit einem Palaste von Diamanten und mit einem Garten beschenkt, worin alle Bäume von Golde [...] gewesen seien. Aber wir können versichern, daß kein wahres Wort daran ist. Um was hätte ein solches Haus und ein solcher Garten die Glücklichen glücklicher machen können?“ (Wieland, wie Anm. 1, 237).

54 Z. B. *Himmelblau und Lupine*, wo es über die Fee Confidante heißt: „Es war die beste, gefälligste, harmloseste Seele von einer Fee am ganzen Hofe. Man konnte ihr in einem ganzen Tage nicht mehr als zwei oder drei unbesonnene Streiche und ebensoviel grillenhafte Einfälle vorwerfen. Ein so gleichförmiger Charakter ist was Seltenes“ (Wieland, wie Anm. 1, 208), oder *Neangir und seine Brüder, Argentine und ihre Schwestern*: „Der Bassa und sein Freund Siroco fanden, nachdem alles auf so gutem Wege war, daß nun nichts weiter übrig sei, als mit Hilfe des Kadi [...] so viel Paare aus den Personen des Dramas zu machen, als nur immer herauszubringen waren. [...] Um die Einigkeit unter diesen Neuvermählten desto fester zu gründen, präsentierte man nun auch der schönen Dely und ihrer Schwester das Elixier der vollkommenen Liebe [...]; sie tranken alles aus, was noch in der Flasche war, und ließen keinen Tropfen für alle Tänzerinnen übrig, die nach ihnen gekommen sind.“ (ebd., 136 f.).

55 Vgl. *Himmelblau und Lupine*: „So etwas versteht sich von selbst, und gleichwohl gibt es Leute, denen man alles sagen muß und die gleich ungehalten über euch werden, wenn ihr ihnen das Vergnügen machen wollt, etwas zu erraten, das sich von selbst versteht.“ (ebd., 204).

56 Vgl. *Die Salamandrin und die Bildsäule*: „Der wahre Weise ist nicht der, der schwatzen kann, was wenige wissen und niemand zu wissen verlangt noch braucht, sondern der Mann, der ein vollkommneres Leben lebt als die gemeinen Menschen, der die Kräfte der Natur zu seinen eigenen zu machen weiß und der durch sie Dinge tun kann, die in den Augen der Unwissenden Zauberei und Wunderwerke sind. Die wahren Mysterien, zu welchen dich nur langwieriger Fleiß und unermüdetes Forschen vorbereiten kann, sind der Treue und Weisheit einer kleinen Anzahl von Günstlingen des Schicksals anvertraut, und selbst diese Geheimnisse sind nur schwache Überreste dessen, was die Menschen ehemals wußten und konnten, ehe die letzte Katastrophe unsers Planeten dieser edlern Menschengattung ein Ende machte“ (ebd., 247 f.).

ist diese Ebene jedoch deutlich schwächer ausgeprägt, was dazu führt, daß der Märchencharakter auch formal stärker erhalten bleibt – was wohl zum Teil der Lesererwartung geschuldet ist und zum Verkaufserfolg beitragen sollte, der sich gleichwohl nicht recht einstellen wollte.

Um den Zusammenhang von Wunderbarem und Wahrheit zu demonstrieren, bedient sich Wieland in den Prosamärchen jedoch noch anderer Mittel: Er greift nämlich die ‚Chiffren‘ des Übernatürlichen auf, von denen anfangs bereits die Rede war. Eine davon ist der Traum, durch den Wunderbares als natürlich erscheint (wie später im *Hexameron*); Träume spielen beispielsweise eine wichtige Rolle in *Alboflede* und *Adis und Dahy*, besonders aber in Wielands eigener Schöpfung, dem *Stein der Weisen*. Dort wird der Traum bezeichnenderweise von einem Genius ausgelöst; dieser „machte sich diese Disposition seines Gehirnes [des Protagonisten] zunutze und wirkte durch einen Traum, was vielleicht die Vorstellungen und Gründe aller Weisen des Erdbodens wachend nicht bei ihm bewirkt haben würden“⁵⁷. Die andere Möglichkeit, die Wieland bereits im *Don Sylvio* benutzt hatte, ist die aufwendige Inszenierung einer künstlichen Täuschungskulisse; dieses Verfahren dient zur desillusionierenden Auflösung im zweiten Originaltext von Wieland, *Die Salamandrin und die Bildsäule*⁵⁸.

Als Vertreter „höherer Mächte“ wird zudem häufig das ‚Schicksal‘ apostrophiert, das auf wunderbare Weise wirkt⁵⁹; so vermittelt *Alboflede* beispielsweise die Moral, das Beste für das neugierige junge Liebespaar sei es, „wieder nach Hause [zu] gehen und ruhig [zu] erwarten, was das Schicksal und die Liebe über euch beschlossen haben“⁶⁰. Ein anderes quasi-magisches und gleichwohl lebensweltlich erfahrbare Naturprinzip ist die ‚Sympathie‘ (ein zentraler Begriff in Wielands Anthropologie), die ohne jedes Wunder dazu führt, daß gleichgesinnte Seelen sich auch ohne sprachliche Kommunikation verstehen⁶¹. Darüber hinaus gibt sich Wieland ersichtlich Mühe, die Handlungen der Protagonisten – die ja keine Individuen im Vollsinn werden dürfen, sondern relativ eindimensionale

57 Ebd., 162.

58 „Wir fragten bei eurer Geburt nicht die Sterne um Rat, aber wir kamen überein, daß euer Glück ebensowohl das Werk eures eigenen Herzens und unsrer Vorsicht als das Werk des Schicksals sein sollte, und machten uns ein Geschäft daraus, auf alle Winke und Spuren achtzugeben, die uns den Weg zeigen würden, wo das, was der Himmel über euch beschlossen hätte, mit euern Wünschen und den unsrigen in einem Punkte zusammentraf.“ (ebd., 286).

59 So z.B. in *Adis und Dahy* (ebd., 63), in *Himmelblau und Lupine* („So stand es in dem Buche des Schicksals geschrieben, einem Buche, das jedermann kennt, wiewohl kein Mensch jemals darin gelesen hat“ (ebd., 203), *Der goldne Zweig* (ebd., 236).

60 Ebd., 292.

61 Sie wirkt beispielsweise in *Neangir und seine Brüder* (ebd., 92), aber auch in *Die Salamandrin und die Bildsäule* (ebd., 246).

Märchenfiguren bleiben müssen – wenigstens ansatzweise psychologisch zu motivieren; beispielsweise indem auf die Wirkung bestimmter Arten von Erziehung auf die Persönlichkeitsausbildung hingewiesen wird⁶². Schließlich münden die Märchen auffällig häufig in Situationen, die als Utopie oder als Idylle beschrieben werden können (an den Schlüssen hat Wieland übrigens häufig die stärksten Änderungen gegenüber seinen Vorlagen vorgenommen); so verleiht der titelgebende Stein der Weisen im gleichnamigen Märchen nicht die legendäre magische Allmacht über den Tod und ewigen Reichtum, sondern die beiden königlichen Titelfiguren finden ihn in ihrer Liebe und einem einfachen Leben abseits des Hofes⁶³.

Die Märchen in *Dschinnistan* demonstrieren damit verschiedene Verbindungen und Grade des Verhältnisses von Wunderbarem und Wahren. Sie enthalten meist ein ‚realistisches‘ Übersetzungsangebot – das Ganze ist eine absonderliche Willkür des Schicksals (dessen Existenz unbestreitbar erscheint), das Ergebnis einer naturgesetzlichen wirkenden, aber (noch) nicht erklärbaren Sympathie, nur ein Traum oder gar eine beabsichtigte Inszenierung (was natürlich der stärkste Grad an Desillusionierung ist). Dadurch wird die verführerische Wirkung des Wunderbaren abgeschwächt, zumindest für den aufmerksamen Leser. Auf der Gegenseite wird das Gewicht der Wahrheit dadurch erhöht, daß in die Märchen dann und wann Grundfragen der Aufklärung ‚eingeschmuggelt‘ werden⁶⁴. So geht es in *Adis und Dahy* u. a. auch um das kulturgeschichtliche Verhältnis eines Volks zu seinem Gott (der in diesem Fall ein Affe ist)⁶⁵; in *Timander und*

62 Z.B. in *Adis und Dahy* oder der *Salamandrin*; vgl. dazu auch Schläffer (wie Anm. 50) 235: „Timander und Melissa‘ macht schließlich aus dem Feenmärchen einen Erziehungsroman und eine politische Utopie“.

63 Diese Züge führen letztlich auch dazu, daß die emotionale Verbindlichkeit der Texte stärker ausgeprägt wird; zumindest mit den verwandelten Märchengestalten kann sich der Leser identifizieren.

64 Besonders ausgeprägt findet sich dieses den moralischen Erzählungen entnommene aufklärerische Muster im *Palast der Wahrheit*. Zur Beziehung der Märchen zu den moralischen Erzählungen vgl. insgesamt Grätz (wie Anm. 2) 70: „Die Bedeutung der Gattung der Moralischen Erzählung [...] für die Fortentwicklung des Märchens liegt also weniger in der Beisteuerung neuer Motive oder Stoffe, sondern einmal in der Einbindung des Märchens in einen dialogischen Rahmen, wodurch die Diktion lebendiger und oftmals auch umgangssprachlicher wird, vor allem aber darin, daß dem Märchen aufgrund seiner aufgewerteten didaktisch-moralischen Funktion von nun an wieder ein legitimer Anspruch bei der Erziehung eingeräumt wird.“

65 „Diese Insulaner haben einen großen häßlichen Affen zum Gott, und dieser Gott hat Priester. Wenn du die Sache nun nicht begreifst, so kann ich dir nicht helfen. Wo ein Affe das Urbild der Vollkommenheit ist und Tempel und Priester hat, da geht es ganz natürlich zu, wenn seine Anbeter nach und nach zu Affen werden. Ein jedes Volk bildet sich unvermerkt nach seinem Gotte.“ (Wieland, wie Anm. 1, 71 f.).

Melissa um die rechte Art, ein Land zu regieren⁶⁶; im *Stein der Weisen* schließlich ganz direkt um das Verhältnis von Wunderbarem und Wahrheit und deren Verbindung in der wahren Weisheit.

4. Das aufklärerische Märchen wird erwachsen

Wie kommen nun, um zu unseren Anfangsüberlegungen zurückzukehren, in Wielands ‚aufgeklärtem Märchen‘ Wahrheit und Wunderbares zusammen? Wahrheit ist ganz offensichtlich nicht zu verstehen im Sinne von realistischer Wahrscheinlichkeit oder empirischer Beweisbarkeit, sondern bezieht sich auf die Tiefe und Bedeutung der im Märchen exemplarisch verkörperten Lebenserfahrung und Lebensweisheit. Diese umfaßt für Wieland notwendigerweise auch Phänomene, die empirisch oder rational nicht faßbar sind und aus diesem Grund in ‚realistischen‘ Erzähltexten nicht vollgültig vermittelt werden können; sie benötigen deshalb die Maskierung des Wunderbaren. Ein Beispiel, an dem diese nicht ganz einfache Konstruktion vielleicht am deutlichsten wird, ist der Wielandsche ‚Genius‘, der auch in den Märchen häufig auftritt, sei es als Fee oder als Zauberer⁶⁷. In der antiken Tradition versteht Wieland darunter – so erläutert er in seiner Horaz-Übersetzung – „einen Naturgeist“, der den Menschen „ins Leben einführt, ihm in dem Lauf desselben immer zur Seite war, und ihn wieder aus demselben hinausgeleitete“; er ist das, „was jedem Dinge Bestandkraft, innere Regung, Vegetation, Leben, Gefühl und Seele gab“⁶⁸. Ein Märchen kann nicht zuletzt deshalb zur „Lehrart sokratischer Wahrheit“ werden, weil in ihm ein dem

⁶⁶ Der Reformkönig Euthyfron regiert als aufklärerischer „verständiger Landesvater“ genauso wie als „kluger Hausvater“. (ebd., 180).

⁶⁷ Bereits Hammer (wie Anm. 23, 518) weist auf den semi-rationalen Charakter der Feen hin: „Die Feen unterscheiden sich von den Menschen nur durch ihre Zauberkraft. Sie dienen dazu, allen Zauber rational zu erklären, indem sie als Ursache des Zaubers hingestellt werden.“ Die Feen bilden dabei genau den jeweiligen gesellschaftlichen Status ab; so gilt z.B. für die Feen bei den ‚schreibenden Hofdamen‘ wie d’Aulnoy: „Der moderne Apparat des Feenwesens wird immer komplizierter und ausgeklügelter. Das Feenreich ist straff organisiert, die Feen haben Rang und Titel, sie halten Versammlungen ab und sind Ratgeber des Königs mit einem Ministerportefeuille.“ (ebd., 523)

⁶⁸ Wieland, Christoph Martin: Horazens Briefe aus dem Lateinischen übersetzt. Nördlingen 1968, 545 f.

Sokratischen „Daimonion“ verwandter Geist herrscht, den nur die Un- oder die Zu-sehr-Aufgeklärten als rein phantastische Figur (miß)verstehen⁶⁹.

Diese Idealform des philosophischen Märchens als ‚Lehrtart sokratischer Weisheit‘ erreichen in Wielands breitem Märchenschaffen nur wenige Texte. Das ist aber auch gar nicht nötig, weil es gerade die Vielfalt der verschiedenen Stoffe und der ihnen jeweils angemessenen Erzähl- und Darstellungsformen ist (wie sie sich beispielsweise in Vers und Prosa ganz unterschiedlich äußert), die den aufgeklärten Leser von ‚Geschmack und Witz‘⁷⁰ mit ästhetischem Anspruch bei der Stange halten soll. In einigen Texten wird auch deutlich, daß durch die Ansätze zur Psychologisierung der Figuren und zur kausalen Motivierung der Handlung die Grenze zur Erzählung bzw. zum Roman immer näher rückt⁷¹; das ist der Preis, der für die stärkere emotionale Leserbindung bezahlt werden muß. Diejenigen Märchen Wielands, die am ehesten dem Ideal des ‚philosophischen Märchens‘ entsprechen, arbeiten vor allem gegen Ende seines Schaffens ironischerweise untergründig dadurch an der Abschaffung des Märchens, daß die Protagonisten aufgeklärt und damit ‚erwachsen‘ werden. So endet der *Pervonte* (gut zwanzig Jahre, nachdem ihn sein Autor begonnen hatte, und auf eine Empfehlung von Herder hin) mit dem expliziten Rückzug des Helden aus der Märchenwelt und seinem Bekenntnis zur Realität: „Ich bring’ euch aus dem Feenland/ Gesunden derben Hausverstand/ Nothfeste Schultern, tücht’ge Hände,/ Und mit dem Wünschen hat’s ein Ende.“⁷² Mehr Aufklärung ist im Märchen nicht möglich.

69 Vgl. dazu den *Schlüssel zur Abderitengeschichte*: „Nicht zufrieden, in Homers Gedichten warnende oder aufmunternde *Beispiele*, einen lehrreichen *Spiegel des menschlichen Lebens* in seinen mancherley Ständen, Verhältnissen und Szenen zu finden, wollten die Gelehrten späterer Zeiten *noch tiefer* eindringen, *noch mehr* sehen als ihre Vorfahren; und so entdeckte man (denn was entdeckt man nicht, wenn man sichs einmahl in den Kopf gesetzt hat etwas zu entdecken?) in dem was nur *Beispiel* war, *Allegorie*, in allem, sogar in den bloßen Maschinen und Dekorazionen des poetischen Schauplatzes, einen *mystischen Sinn*, und zuletzt in jeder Person, jeder Begebenheit, jedem Gemählde, jeder kleinen Fabel, Gott weiß was für *Geheimnisse von Hermetischer, Orfischer und Magischer* Philosophie, an die der gute Dichter gewiß so wenig gedacht hatte, als *Virgil*, daß man zwölf hundert Jahre nach seinem Tode mit seinen Versen die bösen Geister beschwören würde“ (SW 6 [20], 292 f.).

70 Vgl. den programmatischen Beginn von *Idris und Zenide*: „Er fühle, daß Natur sogar in Märchen rührt,/ und daß Geschmack und Witz mit allen sich verbinde“ (SW 6 [17], 15).

71 Was dann das *Hexameron von Rosenhain* zur Gänze demonstriert. Eine ähnliche Tendenz stellt auch Grätz (wie Anm. 2, 56) fest: „Wir sehen, daß je später die Entstehungszeit eines Feenmärchens liegt, es desto eher romanhafte Züge trägt und oftmals zugleich die Neigung entwickelt, die bisherigen Märchenschemata in ironischer Weise abzuwandeln oder sogar offen zu karikieren.“

72 SW 6 [18], 208.