



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Das Wunderbare bei Christoph Martin Wieland:
Eine erzähltheoretische *Analyse des Neuen Amadis*

verfasst von / submitted by

Elisabeth Ritzinger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the de-
gree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2017 / Vienna, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch,
UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt zuallererst meinen Eltern, die mich auf meinem Bildungsweg sowohl emotional als auch finanziell stets unterstützten.

Meinem Partner möchte ich für seine unermüdliche Hilfe, seine Korrekturlesearbeiten sowie sein Engagement, mein Ziel niemals aus den Augen zu verlieren, herzlich danken. Bei Herrn Mag. Dr. Wynfrid Kriegleder, meinem Diplomarbeitsbetreuer, bedanke ich mich für zahlreiche Anregungen, Hilfestellungen und die unkomplizierte Zusammenarbeit.

Ein weiterer Dank gilt meiner Freundin Hannah, Schul- und Studienkollegin, die mich von Anfang bis Ende meines Studiums begleitet und motiviert hat.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	6
2	Das Wunderbare	8
2.1	Die Wortgeschichte	8
2.1.1	Ursprünge im Christentum und in der Antike.....	8
2.1.2	Die Entwicklung im Germanischen	10
2.2	Das Wunderbare im Laufe des 18. Jahrhunderts	11
2.2.1	Das Wunderbare in Gottscheds Regelpoetik	13
2.2.2	Das Wunderbare bei Bodmer und Breitinger.....	15
2.2.3	Die Einbildungskraft.....	19
2.3	Das aufgeklärte Wunderbare im Überblick	21
2.4	Die gegenwärtige Definition	23
2.5	Das Komische und das Wunderbare	25
3	Aufklärer und Dichter: Christoph Martin Wieland	28
3.1	Wielands Schaffen und seine Rezeption	28
3.2	Biografisch Wissenswertes: 1760-1773	30
3.3	Erste Annäherungen an Wielands eigenständiges Wunderbares	33
3.4	Der Hang zum Wunderbaren und der Bezug zum Märchen	35
4	Die erzähltheoretische Analyse von <i>Der Neue Amadis</i>	39
4.1	Die Handlung des <i>Neuen Amadis</i>	40
4.1.1	Der aufgedröselte Inhalt.....	41
4.1.2	Das neue Handlungsschema	44
4.1.3	Die (Kunst-)Märchenelemente im <i>Neuen Amadis</i>	47
4.1.4	Die Komplexität der Handlungsstränge.....	51
4.2	Die wunderbare erzählte Welt	59
4.2.1	Wunderbare Wesen.....	60
4.2.2	Wunderbare Requisiten.....	68
4.2.3	Die Verwandlungen	71
4.2.4	Schauplätze des Wunderbaren	73
4.3	Die Aktanten und deren ungewöhnliche Namensgebung	75

4.3.1	Nebenfiguren und Namensgebung.....	76
4.3.2	Der Protagonist Amadis.....	78
4.4	Das ‚Wie‘ im <i>Neuen Amadis</i>.....	79
4.4.1	Eine neue Gattung.....	79
4.4.2	Die Besonderheiten der Reihenfolge	82
4.4.3	Der (un-)klassische Erzähler und seine wunderbare Muse.....	83
5	Resümee.....	90
6	Quellenverzeichnis.....	93
6.1	Primärliteratur.....	93
6.2	Literatur aus dem 18. Jahrhundert.....	93
6.3	Sekundärliteratur	94
6.4	Nachschlagewerke.....	98
7	Anhang.....	99
7.1	Zusammenfassung	99
7.2	Abstract.....	99

1 Einleitung

Christoph Martin Wielands *Der neue Amadis* war seinerzeit wie auch heute weder ein sonderlich bekanntes noch ein besonders beliebtes Werk. Die Ritterepen-Travestie von 1771 könnte für die Leserinnenschaft des 21. Jahrhunderts allerdings interessanter sein als auf den ersten Blick gedacht. Obwohl die heutigen Rezipientinnen die intertextuellen Anspielungen womöglich nicht erreichen, schafft das untersuchte Werk die ein oder andere Situation, die zum Schmunzeln führen kann. Sei es eine Prinzessin, die nackt durch den Wald irrt, oder ein Ritter, der auf seinem Fächer Frauenbilder sammelt. Vor allem aber fällt bei der Lektüre des komischen Versepos auf, dass viele rational nicht erklärbare Dinge vorkommen und viel Wunderbares geschieht.

Vor dem Hintergrund der Aufklärung erscheint ein solch wunderbares Werk unkonventionell und exotisch. Mit dem rokokohaften Stil des *Neuen Amadis* gelingt es Wieland, Originalität zu schaffen und sein Dichtersubjekt hervorzuheben. Obwohl Christoph Martin Wieland einer der einflussreichsten Schriftsteller des 18. und anfänglichen 19. Jahrhunderts war, gerieten seine Schriften in Vergessenheit. Seine Werke sollten seine Rezipientinnen nicht nur belehren, wie dies in der Aufklärung propagiert wurde, sondern vor allem auch unterhalten. *Der neue Amadis* vereinigt diese zwei Ansprüche in sich, in dem er zum einen eine Moral vermittelt und zum anderen zum Lachen bringt.

Das Wunderbare ist eine Kategorie der Dichtkunst, welche heute als solche nicht mehr auffindbar ist bzw. nicht mehr so bezeichnet wird. Zumeist ist bei Werken, welche Übernatürliches thematisieren, die Rede von Fantasy oder Science-Fiction. Aus diesem Grund erscheint es mir sinnvoll, zunächst die Bedeutung des Wunderbaren zu konkretisieren. Auf Grund der zahlreichen poetologischen Schriften, welche im 18. Jahrhundert propagiert wurden, ergibt sich eine Fülle an Materialien zum Wunderbaren. Zudem entfachte ein Literaturstreit zwischen den Schweizern Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger mit dem Leipziger Johann Christoph Gottsched, welcher die Kategorie des Wunderbaren in der Dichtung thematisiert. Das aufgeklärte Wunderbare ebendieser Literaturtheoretiker darzustellen, um dieses im Anschluss mit jenem Christoph Martin Wielands zu vergleichen, stellt den theoretischen Teil meiner Arbeit dar. Zusätzlich soll die gegenwärtige Definition und Einteilung Tzvetan Todorovs in die Abhandlung über das Wunderbare miteinfließen.

Da der *Neue Amadis* ein komisches Versepos ist und sich somit der Kategorie des Komischen bedient, soll diese in Verbindung mit dem Wunderbaren gebracht werden.

Das Studium der Sekundärliteratur zeigt, dass sich die meisten Literaturforscherinnen bislang mit der formalen Beschaffenheit des *Neuen Amadis* auseinandersetzen. Ich habe mir in meiner Diplomarbeit vorgenommen, das Wunderbare im *Neuen Amadis* zu untersuchen. Die Behauptung, „[d]ass der Inhalt eher Nebensache ist“¹, wie dies Jutta Heinz im *Wieland-Handbuch* formuliert, möchte ich widerlegen. Meine These lautet, dass sich die ästhetische Kategorie des Wunderbaren überwiegend auf der inhaltlichen Ebene erkennbar macht.

Um dies zu zeigen, wird sich der praktische Teil meiner Diplomarbeit einer erzähltheoretischen Analyse des Werks widmen. Hier sollen jene Bereiche näher behandelt werden, in denen sich das Wunderbare zeigt. Basis für meine Untersuchungen stellen zum einen die theoretischen Untersuchungen zum Wunderbaren dar und zum anderen Matías Martínez' und Michael Scheffels *Einführung in die Erzähltheorie* dar. Der größte Teil der Analysen widmet sich dem ‚Was‘ des *Neuen Amadis*. Vor allem wird hierbei die erzählte Welt und die Handlung erläutert. Jedoch sollen auch die für das Wunderbare bedeutenden formalen Aspekte betrachtet werden, welche im Kapitel zum ‚Wie‘ des Werks analysiert werden. Hierunter fällt eine kurze Auseinandersetzung mit der Form und der Ordnung des *Neuen Amadis* sowie eine Analyse der Erzählsituation.

Dem Umstand, dass in diesem Werk vermehrt die Prinzessinnen das Sagen haben, ist geschuldet, dass in der folgenden Diplomarbeit ausschließlich die weibliche Form ausgeschrieben wird. Gemeint sind selbstverständlich dennoch beide Geschlechter. Zudem würde das Gendern in vielen Fällen für Verwirrung und für eine eingeschränkte Lesbarkeit sorgen.

¹ Heinz, Jutta (Hrsg.): *Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008, S. 204.

2 Das Wunderbare

Im Folgenden soll zur Durchführung der Untersuchung des Wunderbaren vorerst eine entsprechende Definition gefunden werden. In einem ersten Schritt soll die Etymologie des Wunderbaren beleuchtet werden. Eine nähere Auseinandersetzung erfolgt anschließend mit ausgewählten Texten zum Wunderbaren aus der frühen und hohen Aufklärung.

2.1 Die Wortgeschichte

Der Begriff des ‚Wunderbaren‘ weist viele Verwendungsarten auf, wovon nur ein kleiner Bereich für den dichtungstheoretischen Gebrauch relevant erscheint. Um diesen Kern herausfiltern zu können, scheint es notwendig, das gesamte Bedeutungsfeld wortgeschichtlich kurz zu skizzieren. Einschlägig wie auch dienlich ist hierbei Karl-Heinz Stahls Monographie. Mit seinem Werk *Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts* versucht der Autor, eine Forschungslücke zu schließen. Bis dahin existierte keine Monographie über das Wunderbare in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts.

2.1.1 Ursprünge im Christentum und in der Antike

Das Wort ‚wunderbar‘ besitzt den Stamm ‚Wunder‘, dessen etymologische Herkunft unklar ist. Friedrich Kluge erachtet die *ro*-Ableitung von ‚winden‘, perplexus, was so viel wie ‚verworren, unergründlich‘ bedeutet, als mögliche Wortherkunft. Es könnte sein, dass sich die Bedeutung in weiterer Folge von Objekten auf Personen ausweitete. Dadurch könnte in letzter Instanz der Begriff des ‚Wunders‘ entstanden sein.² Das Wunder selbst wird im Allgemeinen als das der Naturgesetzlichkeit Widersprechende beziehungsweise als das Unerklärbare definiert.

² vgl. Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Bd. 25. Durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin/Boston: Gruyter 2011, S. 996.

Bedeutungsgeschichtlich setzt die folgende Untersuchung bei der Lutherübersetzung der Bibel an, wobei festzuhalten ist, dass bereits zuvor eine Art des Wunderbaren existierte. Die ersten Erforschungen orientierten sich somit an der Religion und verweisen auf eine stete Säkularisation. Aus diesem Grund soll vorerst die Herleitung aus der Religionsgeschichte erfolgen.³

In Martin Luthers Übersetzung des *Alten Testaments* wird Christus als ‚Wunderbar‘ bezeichnet. Hier wird der Begriff als maskulines Substantiv – nicht wie heute als Adjektiv – eingesetzt. Aus dem Wortgebrauch im *Alten Testament* kann geschlossen werden, dass es sich um ein erlebtes Objekt und nicht um ein erlebendes Subjekt handelt. Ebenso im *Neuen Testament* bleibt der religiöse Aspekt mit dem Unterschied beständig, dass nun die Rede von Heilswundern ist. Diese durchbrechen das Natürliche, so wie es im *Alten Testament* der Fall war, nicht mehr. Nach Stahl erfährt das Wunderbare als ‚Erstaunliches‘ mit dem Erlösungswerk Christi theologische Relevanz. Das Erstaunen, welches von der Verwunderung geprägt wird, ist nicht nur in der Religion bedeutend, sondern auch in der Philosophie. So schreibt Aristoteles, dass die Menschen aufgrund des Erstaunens zu philosophieren begannen. Die außerordentliche Bedeutung des Staunens im abendländischen Kulturkreis erklärt Stahl durch die Dichotomie von Subjekt und Objekt. Diese ermöglicht überhaupt erst ein Staunen über etwas.

Zusammengefasst bringt Stahl seine Untersuchungen zum abendländischen und religiösen Verständnis wie folgt auf den Punkt:

Auf diese Weise wirkt das Wunderbare, die Ursache des Staunens, als ein – wenn nicht als der – Katalysator, an dem sich die ungleichartigen Konstituenten abendländischer Kultur herauskristallisieren: Staunen – sowohl Vorstufe des Glaubens als auch Anfang der Philosophie bzw. Philosophie als Ende des Staunens.⁴

Einen weiteren Fixpunkt in der Wortgeschichte des Wunderbaren stellt das lateinische Wort ‚mirabilis‘ dar. Neben dem biblischen Hintergrund, auf welchen in meiner Arbeit nicht näher eingegangen wird, existiert eine außerbiblische Bedeutung. Der lateinische Begriff lässt sich jedoch aufgrund seiner Vielfalt an sinnverwandten Wörtern nicht präzise fassen. Das Moment der Verwunderung, was wiederum dem Wunderbaren am

³ vgl. Stahl, Karl-Heinz: Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Athenaion 1975, S. 1.

⁴ Stahl: Wunderbares im 17. und 18. Jahrhundert, S. 4.

nächsten kommt, drückt am ehesten der Terminus ‚mirabundus‘ aus. Das Moment der erstaunten Verwunderung kommt durch den Begriff ‚admirandus‘ zum Ausdruck.⁵

2.1.2 Die Entwicklung im Germanischen

Um zu zeigen, wie sich das Wunderbare sprachgeschichtlich entwickelt hat, ist es für die Untersuchung notwendig, auf das Englische zurückzugreifen. Der Begriff ‚marvel(l)ous‘ setzt sich im Englischen, neben seinen zahlreichen Halbsynonymen – ‚wonderful‘, ‚astounding‘, ‚supernatural‘ etc. – am stärksten durch. Im Mittelenglischen steht der Begriff ‚marvel(l)ous‘ vermehrt für ein Epitheton bzw. eine Wertbezeichnung, als für ‚erstaunliche Ereignisse‘. Das am häufigsten verwendete Synonym ‚wonderful‘ findet sich im Gegensatz dazu bei Shakespeare als Bezeichnung für seltene Momente. Dem englischen ‚marvel(l)ous‘ steht das französische Pendant ‚merveilleux‘ gegenüber. Die Übernahme ins Deutsche wurde erstmalig in Wolfram von Eschenbachs *Parzival* beobachtet. Hier trägt das Zauberbett, das Gawain in der verzauberten Burg vorfindet, den Namen ‚Lît marveile‘. Von Chrétien's *Perceval* übernommen, gelangt ‚merveilleux‘, wenn auch angepasst, ins Deutsche.⁶

Anders als im Mittelenglischen gibt es im Mittelhochdeutschen keine starke Konkurrenz für das Derivat ‚Wunder‘. Zu den anfänglichen Adjektivbildungen gehört das althochdeutsche Wort ‚wuntarlih‘, welches im Mittelhochdeutschen als ‚wunderbaere‘ bekannt wurde. Dies jedoch war weit weniger geläufig. Am meisten belegt sind die Begriffe ‚wunderlîch‘ und ‚wunderba(h)rlich‘. Diese Bezeichnungen bedeuten zumeist ‚Verwunderung‘ bzw. ‚staunenerregend‘. Für die Ablösung von ‚wunderlîch‘ durch ‚wunderbar‘ führt Walter Haug als möglichen Grund die subjektive Komponente an, welche Ersterem innewohnt. Ob etwas staunenswert ist oder nicht, entscheidet jede letztlich für sich selbst.⁷ Wegweisend für die Durchsetzung von ‚wunderbar‘ war unter anderem Luthers Bibelübersetzung aus dem Jahre 1545. Die Begriffe ‚wunderlich‘ sowie ‚wunderbar‘ ver-

⁵ vgl. Stahl: Wunderbares im 17. und 18. Jahrhundert, S. 2-5.

⁶ vgl. ebd., S. 9-10.

⁷ vgl. Haug, Walter: Die komische Wende des Wunderbaren: arthurische Grotesken. In: Wolfzettel, F. (Hrsg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Tübingen: Niemeyer 2003, S. 159.

wendet er synonym. Dem kirchlichen Gebrauch steht eine weltliche Komponente gegenüber. Das säkulare Moment schafft es, sich in der Wortgeschichte von ‚wunderbar‘, wie in der Geistesgeschichte, durchzusetzen.⁸

In der Gegenwart findet das Adjektiv gleichsam in Werbeslogans und Comics Gebrauch. Stahl resümiert seine Analysen zum Wunderbaren folgendermaßen:

Anfangs- und Endpunkt der wortgeschichtlichen Entwicklung stehen somit fest. Sie reicht – salopp formuliert – von der Bezeichnung des Messias bis hin zum Titel eines Comic-Helden.⁹

2.2 Das Wunderbare im Laufe des 18. Jahrhunderts

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. [...] und daß die Märchen von der wunderbaren Gattung, wenn sie gut erzählt werden, diese beyden Neigungen zugleich vergnügen, und eben darin der Grund des besonderen Reizes liegt, den sie für alle Arten Zuhörer oder Leser haben.¹⁰

Die Zeilen aus Wielands *Dschinnistan*, welche das Wunderbare als Teil der Aufklärung deklarieren, klingen zunächst wie ein Paradoxon. Nach näherer Betrachtung ist genau dieses literarische Motiv nicht mehr wegzudenken. Die größte Frage, die sich stellt, ist, inwiefern phantastische Figuren und unerklärliche Handlungsverläufe, welche in der Wirklichkeit nicht existieren, mit dem rationalistischen Gedanken der Aufklärung vereinbar sind.

Theodor W. Adorno und Max Horkheimer beschreiben die Aufklärung in ihrer Dialektik als „Entzauberung der Welt“¹¹. Der Fokus liegt demnach darauf, Einbildung durch Wissen zu ersetzen.¹² Liest man das komische Versepos *Der neuen Amadis* von Christoph Martin Wieland, so wird schnell ersichtlich, dass die Entzauberung im aufklärerischen Zeitalter nie endgültig vollzogen wurde. Das Wunderbare hat nicht nur in der Aufklärung

⁸ vgl. Stahl: Wunderbares im 17. und 18. Jahrhundert, S. 12-14.

⁹ ebd., S. 15.

¹⁰ Wieland, Christoph Martin: *Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen*. In: Mauermann, S.: *Wielands Werke*. Bd. 18. Berlin: Weidmann 1938, S. 6.

¹¹ Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente. Hrsg. v. Tiedemann, R.: *Gesammelte Schriften*. Bd. 3. Frankfurt: Suhrkamp 1981, S. 19

¹² vgl. Apel, Friedmar: *Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens*. In: Riha, K.: *Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft*. Bd. 13. Heidelberg: Winter 1978, S. 103.

Platz, sondern ist ebenso ein bedeutender Teil der Literatur des 18. Jahrhunderts. Aus diesem Grund sollen im Folgenden die Ansichten einiger Literaturtheoretiker dieser Zeit, welche sich mit dem Wunderbaren befassten, näher betrachtet werden. Hierzu zählen vor allem Johann Christoph Gottsched, Johann Jakob Bodmer sowie Johann Jakob Breitinger. Das herausgearbeitete Wunderbare soll im Anschluss in Wielands Werk untersucht werden.

Wieland übersetzte als erster deutscher Schriftsteller die Dramen Shakespeares. Hieraus lässt sich ableiten, dass er die Thematik der Dramen und Shakespeares Behandlung des Wunderbaren einschlägig studierte. Möglicherweise lässt sich sogar eine entsprechende Spiegelung erkennen. Aus diesem Grund ist eine kurze Auseinandersetzung mit Ludwig Tiecks Essay *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* für eine Definitionsfindung des Wunderbaren unerlässlich.

Ergänzend, in Bezug auf die kommenden Kapitel, ist zu erwähnen, dass nach Wilhelm Traugott Krug im 18. Jahrhundert zwischen zwei Richtungen des Wunderbaren unterschieden wird: Erstens das physisch Wunderbare und zweitens das ästhetisch Wunderbare. Ersteres richtet sich auf den Erkenntnisprozess in der Naturforschung und zweiteres auf die Theorie der Dichtkunst. Die nachstehenden Ausführungen beschäftigen sich ausschließlich mit dem ästhetisch Wunderbaren. Krug hält über das ästhetisch Wunderbare Folgendes fest:

Denn wo das menschliche Wissen aufhört – und wie beschränkt ist dasselbe! – da mischt sich gern die Zaubergöttin Phantasie in's Spiel. Darum nennt man das Wunderbare in Bezug auf die schöne Kunst das *ästhetische*, zum Unterschiede von dem *physischen* oder *metaphysischen*, welches weit höhere Ansprüche macht. – Für wunderbar sagt man auch wundervoll, wenn man etwas recht bewundern will.¹³

Krug grenzt das ästhetisch Wunderbare nicht nur von dem physischen, sondern auch von dem metaphysischen Wunderbaren ab. Er erwähnt weiters die Fantasie, welche für die Definition des Wunderbaren in der Aufklärung eine zentrale Rolle spielen wird.

¹³ Krug, Wilhelm Traugott: Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte. Nach dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft bearbeitet und herausgegeben. 4. Bd. Leipzig: Brockhaus 1829, S. 492.

2.2.1 Das Wunderbare in Gottscheds Regelpoetik

Johann Christoph Gottscheds Regelpoetik *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, welche 1730 erstmalig erschien, gilt heute noch als eine der bekanntesten Quellen der früh- und hochaufklärerischen Poetik. Aus diesem Grund ist es für die weitergehende Erkundung des Wunderbaren in der Aufklärung unumgänglich, Gottscheds Regelpoetik miteinzubinden. Des Weiteren bilden seine Ausführungen die Basis für Bodmers und Breitingers Theorien zum Wunderbaren, wobei sie beide versuchen, sich davon abzuheben. Die kommenden Erläuterungen stützen sich auf die vierte (sehr vermehrte) Auflage von 1751, welche in Leipzig verlegt wurde und ‚lockerer‘ mit dem Wunderbaren umgeht, als die erste Auflage von 1730.

Neben zahlreichen Gestaltungsvorschriften und der berühmten Ständeklausel propagiert Gottsched, jegliche Literatur auf rationalistisch geprüfte Motive zu stellen. Der Literaturtheoretiker spricht sich damit vorerst ausdrücklich gegen alles Irrationale aus, was auf den ersten Blick für das aufklärerische Zeitalter passend scheint. In seinem Regelwerk schreibt er beispielsweise: „Die göttliche Macht erstreckt sich auf alles Mögliche; aber auf nichts Unmögliches: daher muß man sich nicht auf sie berufen, seine ungereimten Einfälle zu rechtfertigen.“¹⁴

Aussagen wie diese könnten so interpretiert werden, dass Gottsched nicht nur die Wunderdinge der weltlichen Literatur aus dem Kanon streichen will, sondern auch biblische Wunder. Diesen radikalen Schritt wagt er letztlich aber nicht.¹⁵

Nach Gottsched hat der Dichter in Werken stets zu beachten, dass seine Texte „genugsame Wahrscheinlichkeit“¹⁶ beinhalten. In diesem geforderten Maß ist in Märchen die Wahrscheinlichkeit zu größten Teilen jedoch nicht gegeben. Während sich der aufklärerische Regelpoetiker gegen die klassischen französischen Märchen ausspricht, nimmt Wieland sogar häufig *Les Contes de Fées* als Vorlage, so zum Beispiel in seinem Kunstmärchen *Pervonte, oder: Die Wünsche*.

¹⁴ Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. Durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert. Anstatt einer Einleitung ist Horazens Dichtkunst übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert. [...] Vierte sehr vermehrte Auflage, mit allergnädigster Freyheit, Leipzig 1751. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1961, S. 181.

¹⁵ vgl. Greif, Stefan: Literatur der Aufklärung. In: Eke, N. O.: Literaturwissenschaft elementar. Paderborn: Fink 2013, S. 72-73.

¹⁶ Gottsched: Critische Dichtkunst, S. 181.

Zu der französischen Märchensammlung äußert sich Gottsched wie folgt:

Die Contes de Fées dienen ja nur zum Spotte und Zeitvertreibe müßiger Dirnen, und witzarmer Stutzer; führen aber auch nicht die geringste Wahrscheinlichkeit bey sich. Ein heutiger Poet hat also große Ursache in dergleichen Wunderdingen sparsam zu seyn.¹⁷

Diese Art des Dichtens ist nach Gottsched nur subtil und spärlich einzusetzen, nicht im Übermaß. Hinzu kommt, dass er den Märchen jeglichen Bildungscharakter abspricht und diese als ‚unnütz‘ deklariert.

In diesem Zitat fällt weiters der Terminus ‚Wahrscheinlichkeit‘ auf. Der Begriff der Wahrscheinlichkeit ist nicht nur für Gottsched immanent, sondern ebenso für Breitinger. Gottsched rückt in der vierten Auflage von seinem ursprünglich geforderten absoluten Wahrheitsanspruch etwas ab und schreibt nun, dass der Leserinnenschaft die ‚nackte Wahrheit‘¹⁸ nicht ausreiche, dennoch aber die Wahrscheinlichkeit gegeben sein muss. Er formuliert, über zwanzig Jahre nach der ersten Veröffentlichung des *Versuchs einer kritischen Dichtkunst*, folgende Maßstäbe an die Dichtkunst:

Die Poesie hergegen ist so erbaulich, als die Morale, und so angenehm, als die Historie; sie lehret und belustiget, und schicket sich für Gelehrte und Ungelehrte: darunter jene die besondere Geschlicklichkeit des Poeten, als eines künstlichen Nachahmers der Natur, bewundern; diese hergegen einen beliebten und lehrreichen Zeitvertreib in seinen Gedichten finden.¹⁹

Somit werden zwei Ansprüche an die Dichtkunst besonders hervorgehoben. Nämlich der belehrende und gleichzeitig der angenehme Charakter. Festzuhalten ist, dass die Poesie den Gesetzen der Wirklichkeit widersprechen darf und dass dadurch die Darstellung des Wunderbaren erlaubt sei. Sobald aber dem wirklichen Leben widersprochen wird, müsse ein ‚allegorischer Verstand‘²⁰ so verborgen sein, dass er für jedermann leicht auffindbar ist.

Gottscheds Kritik richtet sich somit weniger gegen die bloße Darstellung des Wunderbaren, sondern vielmehr gegen eine mangelnde Logik in der Literatur. Die Verbindung verschiedener Sphären hätte ein inhärentes System zufolge, was wiederum die Ordnung und Harmonie des Kunstwerks zerstören würde. Die Dichtung soll nämlich die Ordnung und

¹⁷ Gottsched: Critische Dichtkunst, S. 183.

¹⁸ ebd., S. 167.

¹⁹ ebd., S. 167.

²⁰ ebd., S. 178.

Harmonie des Kosmos widerspiegeln. Die Gabe, diese Ähnlichkeiten zwischen Dichtung und Wirklichkeit zu erkennen, nennt Gottsched ‚Witz‘. Die Gestaltung ebendieser Ähnlichkeiten bezeichnet er als ‚Einbildungskraft‘. Nach Gottsched ist bei märchenhaften Dichtungen, wie den *Contes de Fées*, und in weiterer Hinsicht beim *Neuen Amadis*, eine derartige Ähnlichkeit in keiner Weise gegeben und somit ist auch jegliche Wahrscheinlichkeit zu verneinen.²¹

Zusammenfassend darf behauptet werden, dass Gottscheds Wunderbares auf Ausnahmen der Natur einzugrenzen ist. Nach seinen Ausführungen ist der Bruch der göttlichen Weltordnung nur in bestimmten Fällen und nur hinsichtlich der antiken und mittelalterlichen Überlieferung zulässig. In der Poetik gibt es bei Gottsched für redende Tiere der Fabel, die Anrufung von Musen, Göttererscheinungen, Prophezeiungen, Gespenster, Engel, Teufel, alle Arten von Zaubereien sowie wunderbare Verwandlungen keinen Platz. All diese Motive sind aus der Dichtung auszuschließen, weil die aufgeklärte Gesellschaft dies nicht mehr glauben würde. Mithilfe von Vernunftwahrheiten, Wahrscheinlichkeiten und Naturnachahmungen verbannt der Leipziger also das Übersinnliche aus der poetischen Sphäre.²²

2.2.2 Das Wunderbare bei Bodmer und Breitinger

Im Jahr 1740 verfasste Johann Jakob Breitinger seine *Critische Dichtkunst*, welche Christoph Martin Wieland nachgewiesenermaßen eindringlich studierte. Der Dichter lernte die Lektionen Johann Jakob Bodmers und Johann Jakob Breitingers auswendig, weshalb eine Beschäftigung mit den beiden für eine Definition des Wunderbaren unausweichlich ist. Beide beschäftigten sich zu großen Teilen mit dem Wunderbaren in der Poesie. Die Ausführungen der Schweizer Breitinger und Bodmer ähneln jenen Gottscheds, dennoch gibt es Unterschiede. So erweitern sie das Naturnachahmungsprinzip der wirklichen Welt auf die mögliche Welt und psychologisieren dieses.

²¹ vgl. Apel: Zaubergärten der Phantasie, S.87-79.

²² vgl. von Wilpert, Gero: Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung. Stuttgart: Kröner 1994, S. 105-107.

Breitingers Ansatz zum Wunderbaren gründet im Neuen, von welchem die dichterische Einbildungskraft Gebrauch machen darf beziehungsweise soll:

Je neuer demnach, je unbekannter, je unerwarteter eine Vorstellung ist, desto grösser muß auch das Ergetzen seyn. Nun aber kan nichts neueres seyn, als das Wunderbare, das uns durch das blossе Ansehen entzückt und mit Verwunderung anfüllet, und folglich ist auch nichts angenehmer.²³

Das Zitat verdeutlicht, dass der Schweizer Literaturtheoretiker Breitinger davon ausgeht, dass ein Dichter von dem Neuen erzählen soll, wenn er seine Leserinnenschaft mitreißen will. Dieses Neue soll selbstverständlich, gemessen am Leitbild der Aufklärung, mit dem Wahren, der Wirklichkeit sowie der Rationalität gepaart werden. Die Paarung löst bei den Rezipientinnen das Gefühl der Verwunderung aus, welches wiederum ausschlaggebend für das „Ergetzen“ ist. Das Wunderbare hat demnach die Aufgabe, die Leserin zu ‚ergetzen‘. Einzig und allein diese Verbindung stellt laut Breitinger „die Urquelle aller poetischen Schönheiten“²⁴ dar. Der Züricher merkt darüber hinaus an, dass das Unmögliche und Unnatürliche dem Menschen niemals gefallen kann, und orientiert sich in seinen Definitionen des Wunderbaren – wie Gottsched – am Wahrscheinlichen.²⁵ Die Ähnlichkeiten zu Gottsched sind an dieser Stelle gut zu erkennen. Zumal sowohl die beiden Schweizer als auch Gottsched die Wirklichkeit als den bestmöglichen Ausgangspunkt für Poesie betrachten.

Das Neue, das für Breitinger und Bodmer den Dreh- und Angelpunkt des Wunderbaren bildet, hat wiederum unterschiedliche Grade. Nach Breitingers Theorie zu dem Neuen kann behauptet werden, dass Neues, das dem Bekannten noch relativ nahe ist, keine allzu große Verwunderung in der Leserin auslöst. Mit der Entfernung von den gängigen Sitten wächst und verstärkt sich das Gefühl der Neuheiten. In der Leserinnenschaft löst es demnach immer größere Verwunderungen aus. Breitinger geht an dieser Stelle noch einen Schritt weiter. Er vergrößert den Abstand zum Möglichen noch weiter und behauptet Folgendes: Wenn die Entfernung zur Wirklichkeit ein derartiges Ausmaß angenommen hat,

²³ Breitinger, Johann Jakob: Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Bd. 1. In: Böckmann, P./ Sengle, F.: Reihe Texte des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler/Poeschl 1966, S. 112.

²⁴ ebd., S. 129.

²⁵ vgl. ebd., S. 110-111.

dass das Neue den gewöhnlichen Vorstellungen völlig widerspricht, erhält dieses ehemals Neue „den Namen des Wunderbaren“²⁶.

Abschließend beschreibt Breitinger das Wunderbare so: „Demnach ist das Wunderbare in der Poesie die äusserste Staffel des Neuen, da die Entfernung von dem Wahren und Möglichen sich in einen Widerspruch zu verwandeln scheint.“²⁷

Es verhält sich beim Wunderbaren demnach so, dass dieses bereits außerhalb des Wahrscheinlichen liegt, das heißt, dass „der Schein des Falschen“ überwiegt. Das Wahre, welches beim Neuen deutlich die Oberhand behalten soll, rückt beim Wunderbaren in den Hintergrund. Wichtig ist, dass das Wunderbare immer auf eine Wahrheit, also auf eine mögliche Wirklichkeit, zurückführen muss. Nur dann kann es den Menschen erfreuen und nur dann kann es vom Lügen unterschieden werden. Lügen, also das Unwahre und somit das Unmögliche, sind in der Dichtkunst unerwünscht, da dies den Menschen, wie oben bereits erwähnt, nicht gefallen würde. Die Kunst des Dichtens besteht demnach darin, das richtige Mittelmaß zu finden. Breitinger ergänzt, dass Meinungen, welche nichts Wunderbares an sich haben und somit das gewöhnlich Wahrscheinliche darstellen, die Menschen nicht erfreuen, da dies jedermann hätte sagen bzw. schreiben können. Deswegen muss die Wahrscheinlichkeit als „vermummtes Wahrscheinliches“²⁸, also als Wunderbares, auftreten. Es ist gut zu erkennen, dass es sich bei Breitingers ‚vermummter Wahrscheinlichkeit‘ um etwas Ähnliches wie Gottscheds ‚genugsame Wahrscheinlichkeit‘ handelt. Ebenso verhält es sich mit allzu wunderbaren Meinungen. So schreibt Breitinger Folgendes über die wunderbaren Ritterromane:

In den Romanen von Amadiß, von Lancelot, und andern irrenden Rittern, fehlet es fürwahr an Wunderbarem nicht, im Gegentheile sind sie damit angefüllt, aber ihre Erdichtungen ohne Wahrscheinlichkeit, und ihre allzu wunderthätigen Begebenheiten verursachen bey Lesern von geseztem Urtheil, die an Virgil und seines gleichen einen Geschmack finden, lauter Eckel. Kurtz, das Wunderbare kan einem richtigen Kopf weder gefallen, noch Ergetzen bringen, wenn es nicht mit dem Wahrscheinlichen künstlich vereinigt, und auf dasselbe gegründet ist.²⁹

²⁶ ebd., S. 129.

²⁷ Breitinger: Critische Dichtkunst, S. 130.

²⁸ ebd., S. 132.

²⁹ ebd., S. 133.

Dennoch lehnen die Schweizer im Gegensatz zu Gottsched – mit wenigen Ausnahmen – Fantasiewesen nicht von Haus aus ab. So akzeptiert Bodmer in der Dichtkunst beispielsweise den Einsatz beglaubigter Figuren der christlichen Geisterwelt, das Auftreten von Kobolden, von Sylphen sowie von redenden Tiere der Fabeln. Mit einem Hinweis darauf, dass die aufgeklärte Leserinnenschaft dies durchschauen würde, erweitern sowohl Bodmer als auch Breitinger das Wahrscheinliche auf den Aberglauben. Als poetisch-volkstümliche Überlieferung, genießen Gespenster- und Geisterdarstellungen, vor allem Shakespeares Fantasiewesen, ihre Daseinsberechtigung. Im Gegensatz zu Gottsched stellen die Schweizer also das Wunderbare nur unter das Prinzip der Wahrscheinlichkeit und verzichten auf die Vernunftwahrheit und die strenge Naturnachahmung.³⁰

Da die Dichtung im Zeitalter der Aufklärung im Idealfall eine Belehrungsfunktion erfüllen soll, soll sich die Poesie der Alltagswirklichkeit entgegensetzen. So verlangt Breitinger, dass man stets „das Wahre des Verstandes und das Wahre der Einbildung“³¹ unterscheiden muss. Das Wahre der Poesie wird wiederum mit der Einbildungskraft des Dichters verbürgt.

In Hinblick auf einen Vergleich mit Gottsched ist festzustellen, dass die beiden Schweizer bei der Dichtung ihren Fokus auf die Erregungs- sowie Eindrucks kraft legen. Stahl bringt es mit folgendem Zitat auf den Punkt:

Die Schweizer entwickeln eine psychologisch fundierte Wirkungspoetik, in der alle nur rationalen Aspekte den emotionalen untergeordnet sind: Sie wollen bewegen, rühren, gelangen deshalb zu einer höheren Wertschätzung der Affekte als Gottsched.³²

Entscheidend ist demnach die Wirkung der Dichtung. Gottscheds Witz, welcher im obigen Kapitel beschrieben wurde, gilt für Bodmer und Breitinger nicht mehr als alleinige Grundkategorie. Sie sprechen der Einbildungskraft mehr Dominanz zu und räumen dem dichtenden Subjekt somit mehr Fantasiefreiheit ein. Die Naturnachahmungsdoktrin wird bei den Schweizern folglich etwas gelockert, wohingegen sie nach dem Leipziger und seiner Regelpoetik streng einzuhalten gilt. In dieser psychologischen Herangehensweise schaffen es Breitinger und Bodmer, eine Beziehung zwischen dem Objekt – der Dichtung an sich – und dem (re-)produzierenden Subjekt zu schaffen.³³

³⁰ vgl. von Wilpert: Die deutsche Gespenstergeschichte, S. 107-109.

³¹ Breitinger: Critische Dichtkunst, S. 138.

³² Stahl: Das Wunderbare als Problem, S. 174.

³³ vgl. ebd., S. 174-175.

Im Vergleich zu Gottsched, der bis zu diesem Punkt ähnliche Ansichten über das Wunderbare vertritt, formuliert Breitinger die Erkenntnis über die Geschichtlichkeit des Schönen sehr eindeutig aus:

Was nun insbesondere die nach Zeit und Ort so verschiedenen Gewohnheiten, Sitten, Gebräuche, und Meinungen ganzer Völcker anbelanget, so muß man freylich gestehen, daß das poetische Schöne in dieser Absicht am wenigsten an eine besondere Zeit oder Ort kan gebunden und festgestellt werden, alldieweil diese Sachen durch ihre stete Veränderung den Begriff von dem Schönen, und den Preiß des verwundersamen Neuen in diesem Stücke zugleich mitverändern. Was zu einer Zeit vor schön, anständig und verwundersam gehalten worden, das kan bey geänderten Sitten in Vergleichung mit neuen Begriffen von dem Schönen einen ganz widrigen Eindruck machen.³⁴

Das Phänomen der Geschichtlichkeit ist in der Literatur und in vielen Bereichen unseres Lebens heute noch zu beobachten. Das Neue und seine äußerste Staffel, sprich das Wunderbare, sind demnach historisch-dynamisch und daher niemals endgültig definierbar.³⁵ Diese Erkenntnis ist für die weitere Bearbeitung entscheidend, da keine endgültige und absolute Definition des Wunderbaren gegeben werden kann.

2.2.3 Die Einbildungskraft

In der Philosophie um 1700 spielte die Fantasie als Einbildungskraft eine bedeutende Rolle. Als fundamentales Element des Wunderbaren ist die Fantasie nicht zu vernachlässigen und bedarf zu diesem Zweck einer kurzen Erläuterung, da sich mit ihr zu lange nicht mehr auseinandergesetzt wurde. Mit der Leibniz-Wolffschen Schule erfuhr dieses Erkenntnisvermögen wieder einen Aufschwung. Der Terminus ‚Einbildungskraft‘ wurde ursprünglich von Christian Wolff geprägt.³⁶ In seinen *Vernünfftigen Gedancken* von 1751 betrachtet er die Einbildungskraft aus der Perspektive der Metaphysik:

Die Vorstellungen solcher Dinge, die zugegen sind, pflaget man *Einbildungen* zu nennen. Und die Kraft der Seele dergleichen Vorstellungen hervorzubringen, nennet man die *Einbildungskraft*.³⁷

³⁴ Breitinger: Critische Dichtkunst, S. 126.

³⁵ vgl. Apel: Zaubergärten der Phantasie, S. 81-82.

³⁶ vgl. Nobis, Helmut: Phantasie und Moralität. Das Wunderbare in Wielands ‚Dschinnistan‘ und der ‚Geschichte des Prinzen Birbinker‘. In: Kreuzer, H. (Hrsg.): Theorie – Kritik – Geschichte. Bd. 10. Kronberg: Scriptor Verlag 1976, S. 39-40.

³⁷ Wolff, Christian: Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt. Neue Auflage 1751. In: Deutsche Metaphysik, §235.

Vor allem die Schweizer Bodmer und Breitinger orientieren sich an den Ausführungen Wolffs. Mit dem schlagenden Argument der Einbildungskraft wenden sich die beiden Literaturtheoretiker gegen die rationalistische Poetik Gottscheds und seine Schule. Sie behandeln den Terminus von Anfang an nicht erkenntnistheoretisch, sondern dichtungstheoretisch. Ihre Auslegung des Begriffs beschränkt sich darauf, dass mittels der Einbildungskraft bereits bekannte Gefühle wieder zum Aufleben gebracht werden können. Die Künstlerin muss es demnach schaffen, die Vorstellungs- und Einbildungskraft der Rezipientinnen so weit auszureifen, dass sich dadurch eine derartige Klarheit der Fiktion ergibt, die es ihnen beinahe verwehrt, die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fantasie zu erkennen. Aus diesem Grund ist es die Aufgabe der Autorin, die Begriffe aus der Natur und der Kunst deutlich herauszuarbeiten. Die Gedanken der Schreibenden müssen nach Breitinger und Bodmer so lange bei den Gegenständen verweilen, bis „eine Deutlichkeit in den Begriffen“³⁸ wahrgenommen werden kann. Die begriffliche Erkenntnis ist demnach die Grundvoraussetzung einer sachgerechten Darstellung in der Dichtkunst.³⁹ Die begriffliche Klarheit ist ein weiterer wichtiger Anknüpfungspunkt bezüglich der Definition des Wunderbaren.

Nicht nur die Schweizer machen sich Gedanken über die Einbildungskraft, sondern auch Gottsched. Ihm geht es vor allem um die Gefahr, welche die Imagination in sich birgt. In seiner *Critischen Dichtkunst* benennt er eine Gefahr, die aus der ‚hitzigen Einbildungskraft‘ mancher Dichterinnen resultiert. Bei derartigen Fantasiausschweifungen wäre eine Mäßigung ebendieser durch gesunde Vernunft unmöglich.⁴⁰ Während Breitinger und Bodmer der Meinung sind, dass Literatur, welche die Einbildungskraft beflügelt, aufgeklärtes Gedankengut näherbringt als sämtliche andere trockene Abhandlungen, ist Gottsched hier vorerst anderer Meinung. Für den Leipziger ist es nämlich sehr wohl wichtig, die Fantasie in Form von ästhetischen Regeln, welche eine Dichterin zu beachten habe, in Zaum zu halten. Genau an dieser Stelle wurzelt letztlich der Literaturstreit zwischen dem Leipziger und den beiden Schweizern.⁴¹

³⁸ Bodmer, Johann Jakob / Breitinger, Johann Jakob: Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft, 1729, In: Schriften zur Literatur: Breitinger und Bodmer, S. 23.

³⁹ vgl. Holzhey, Helmut: Befreiung und Bindung der Einbildungskraft im Prozess der Aufklärung. In: Lütken, A., Mahlmann-Bauer, B. (Hgg.): Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung. Göttingen: Wallstein 2009, S. 50.

⁴⁰ vgl. ebd., S. 44.

⁴¹ vgl. Greif: Literatur der Aufklärung, S. 76.

Wie bereits erwähnt legen Bodmer und Breitinger bei der Dichtung ihren Fokus auf die Erregungs- sowie Eindruckskraft. Sie entwickeln eine psychologisch fundierte Wirkungspoetik, in der alle ausschließlich rationalen Aspekte den emotionalen untergeordnet sind: Sie wollen bewegen und rühren, weshalb die Dichtung durch die Schweizer eine höhere Wertschätzung der Affekte erfährt, als durch Gottsched. Die Schweizer entfernen sich von Gottscheds Objektgebundenheit und wenden sich der Subjekt-Objekt-Beziehung zu. Diese kommt durch subjektive Reflexionen und die Brechungen der Wirklichkeit zustande. In weiterer Folge steht die Subjekt-Objekt-Beziehung bei Wieland im Zentrum seines literarischen, wunderbaren Schaffens.⁴² Helmut Nobis bringt diese Beziehung und sogleich eine Definition der Einbildungskraft wie folgt auf den Punkt: „Die Einbildungskraft des Künstlers soll die des Rezipienten zur Selbsttätigkeit und eigen-schöpferischer Produktion anregen [...]“.⁴³

2.3 Das aufgeklärte Wunderbare im Überblick

Wie die bisherigen Untersuchungen veranschaulichen, ist eine eindeutige Wortbestimmung des Wunderbaren im 18. Jahrhundert nicht zu finden. Zum einen handelt es sich beim Wunderbaren um eine dynamische Kategorie und zum anderen erschwert der entfachte Literaturstreit zwischen den Schweizern und Gottsched die Findung einer klaren Definition. Selbst die Benennung des Wunderbaren als Kategorie kann nicht unhinterfragt angenommen werden. Im Laufe der Wortgeschichte stellte sich nämlich heraus, dass das Wunderbare neben einer Kategorie der Poesie auch eine Dichtungstheorie beziehungsweise -kritik sein kann.

Eines haben die Bedeutungen jedoch gemein, nämlich einen dreifachen Bezug:

- zur Dichterin,
- zur Dichtung sowie
- zum Publikum.⁴⁴

⁴² vgl. Horch, Hans Otto / Schulz, Georg-Michael: Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer. In: Erträge der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, S. 90.

⁴³ Nobis: Phantasie und Moralität, S. 40.

⁴⁴ vgl. Stahl: Das Wunderbare als Problem, S. IX.

Die Ausarbeitungen der oben angeführten Texte namhafter Literaturtheoretiker dieser Zeit zeigen, dass das Wunderbare eine stete Entwicklung vollzogen hat. Was zuerst wenig originell sein durfte und den ästhetischen Regeln der Dichtkunst folgen musste, wurde allmählich zu einem Indikator wachsender Emanzipation der Dichtersubjekte. Das Wunderbare gewinnt in der weltlichen Literatur immer mehr an Bedeutung und gleichzeitig macht sich ein Rückzug des Klassizismus erkennbar. Das Wunderbare durchlebt gewissermaßen eine Säkularisierung und wendet sich nach Bodmer immer mehr vom Religionsbezug ab.⁴⁵

Weiters zeigen die Analysen von Gottscheds, Breitingers sowie Bodmers Regelpoetiken, dass das Wunderbare im 18. Jahrhundert noch nicht ausschließlich auf Übernatürliches beschränkt ist. Im heutigen Sprachgebrauch könnte man Begriffe wie das Wundervolle oder das Wundersame synonym zum Wunderbaren um 1700 verwenden. In den meisten Fällen ist es lediglich die Übersteigerung des Möglichen beziehungsweise des Natürlichen. In manchen Fällen, wovon Gottsched eher ausgenommen werden kann, darf auch das fast schon Unwahrscheinliche als Wunderbares fungieren.⁴⁶ Wühl führt dies Weiteren an, dass bei Bodmer und Breitinger eine höhere Akzeptanz dafür zu sehen ist, dass die Wirklichkeit durch die Welt des Märchens erweitert wird.⁴⁷

Zum Wunderbaren ist somit nicht nur jegliche Art von Unnatürlichem zu zählen, sondern teils auch rational Erklärbares, wie dies Gottsched und seine zeitgenössischen Mitstreiter verlangen. Zusätzlich vollzieht sich das Wunderbare nicht nur in der Handlung selbst, so z. B. in Form von Zauberkraften, übernatürlichen Wesen, Verwandlungen etc., sondern auch in der Darstellung. Darstellungsmöglichkeiten des Wunderbaren sind irrationale, nicht logische Formen der Darstellung, sei es in der Ordnung bzw. Reihenfolge oder generell in der Erzähltechnik. Dieser Form des Wunderbaren würde Gottsched nicht mehr zustimmen, da dadurch die Ordnung und Harmonie des Kosmos nicht mehr in der Dichtung widergespiegelt werden kann.

⁴⁵ vgl. Stahl: Das Wunderbare als Problem, S. XI.

⁴⁶ vgl. Steinborn, Julia: Der Geisterdiskurs des 18. Jahrhunderts. Spukerscheinungen in Literatur, Theologie, Philosophie und Theater. Hamburg: Diplomica Verlag 2015, S. 47.

⁴⁷ vgl. Wühl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Überarbeitete und aktualisierte Neuauflage. Baltmannsweiler: Schneider 2003, S. 39.

Letzten Endes ist festzuhalten, dass das Neue und somit auch das Wunderbare der Aufklärung immer im Ermessen des Betrachters liegt. Dem Wunderbaren haftet somit Subjektivität an.

2.4 Die gegenwärtige Definition

Die Untersuchung des Wunderbaren im *Neuen Amadis* soll nicht ausschließlich mit den Definitionen Bodmers, Breitingers, Gottscheds sowie Tiecks erfolgen. Um die Theorien über das Wunderbare des 18. Jahrhunderts mit dem heutigen Verständnis zu koppeln, wird Tzvetan Todorovs *Einführung in die fantastische Literatur*, welche erstmalig 1970 auf Französisch unter dem Titel *Introduction à la littérature fantastique* erschien, als Grundlage herangezogen. Vor allem soll die Unterscheidung zwischen dem Fantastischen und dem Wunderbaren herausgearbeitet werden, um die Kategorien voneinander trennen zu können.

Als Kennzeichen des Fantastischen in einem Text bezeichnet Todorov die Unschlüssigkeit der Leserinnen, ob das Gelesene bzw. das Geschehen der realen Welt zuzuordnen ist. Am Ende einer Geschichte entscheidet die Leserin für sich selbst über die Realitätsfrage und tritt somit aus dem Fantastischen aus. Das Wunderbare zeichnet sich im Gegensatz dazu durch die Entscheidung aus, dass neue Naturgesetze angenommen werden müssen. Durch diese neu angenommenen Naturgesetze sollen dann die gelesenen Phänomene erklärt werden können. Bleiben nach dem Akt der Entscheidung die Gesetze der Realität bestehen, handelt es sich um die Gattung des Unheimlichen. Das Fantastische ist nach Todorov keine eigene Gattung, sondern schwebt schlichtweg zwischen dem Unheimlichen und dem Wunderbaren. Der Literaturtheoretiker aus dem 20. Jahrhundert lässt bei seiner Definition auch das Tempus miteinfließen. Während die Unschlüssigkeit der Gegenwart zugeordnet werden kann, ist das Wunderbare der Zukunft und das Unheimliche der Vergangenheit zuzuschreiben.⁴⁸ Dieser Aspekt erinnert an jenen Breitingers aus dem 18. Jahrhundert. Breitinger beschreibt nämlich das Wunderbare als ‚äußerste Staffel des Neuen‘. Auch Todorov formuliert dies ähnlich: „[...] das Wunderbare

⁴⁸ vgl. Todorov, Tzvetan: *Einführung in die fantastische Literatur*. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Berlin: Klaus Wagenbach 2013, S. 55-56.

entspricht einem unbekanntem, nie gesehenen, kommenden, also zukünftigen Phänomen“.⁴⁹

Todorov unterscheidet folgende vier Formen des Unheimlichen und Wunderbaren:

1. Unvermischt Unheimliches
2. Fantastisch – Unheimliches
3. Fantastisch – Wunderbares
4. Unvermischt Wunderbares

Da für die folgenden Betrachtungen lediglich der vierte Punkt relevant ist, werden die restlichen drei Kategorien an dieser Stelle außer Acht gelassen. Der im Jahr 1939 in Sofia geborene Tzvetan Todorov geht beim unvermischt Wunderbaren davon aus, dass nicht die Haltung – sowohl der Personen als auch der impliziten Leserinnen – ebendieses Wunderbare charakterisiert, sondern die Natur dieser Ereignisse selbst. Weiters bezeichnet er das Märchen, welches zumeist als Prototyp des Wunderbaren gehandelt wird, lediglich als Spielart des Wunderbaren. *Der neue Amadis* gehört nicht zur Gattung der Märchen, er beinhaltet aber dennoch viele unvermischt wunderbare Elemente und nimmt einige Elemente des Märchens in sich auf. Eine eingehende Auseinandersetzung erfolgt erst später in den erzähltheoretischen Untersuchungen. Aus Gründen der besseren Abgrenzung, unterteilt Todorov das Wunderbare in folgende vier Typen:

1. das hyperbolisch Wunderbare
2. das exotisch Wunderbare
3. das instrumental Wunderbare sowie
4. das naturwissenschaftlich Wunderbare.

Wieland bedient sich am meisten des zweiten Typus des Wunderbaren. Dennoch sollen die übrigen drei Typen kurz erläutert werden, um die anschließende Einordnung zu vereinfachen. Das naturwissenschaftlich Wunderbare kann hier vernachlässigt werden, da es sich dabei um Übernatürliches handelt, das rational, aber anhand von Gesetzen, welche bis dato nicht bekannt sind – z. B. in der Science-Fiction – erklärt wird.

Beim hyperbolisch Wunderbaren handelt es sich um wunderbare Begebenheiten, welche lediglich wegen ihrer Ausmaße übernatürlich sind. Todorov führt als Beispiel eine kilometerlange Schlange an. Diese Art des Wunderbaren wäre noch mit der aufklärerischen

⁴⁹ Todorov: Einführung in die fantastische Literatur, S. 56.

Definition Gottscheds und der beiden Schweizer vereinbar, denn sie tut der Vernunft nicht allzu viel Gewalt an.

Das exotisch Wunderbare ist ebenso harmlos, dies jedoch aus einem anderen Grund. Natürliche Elemente werden mit unnatürlichen vermischt. Es entsteht eine Mischung, welche nur die implizite Leserin erkennt. Der explizite Erzähler bewegt sich hierbei ausschließlich in der natürlichen Welt. So werden beispielsweise unbekannte Welten herangezogen, auf denen übernatürliche Lebewesen existieren. In den Augen des Erzählers ist dies nicht unnatürlich, da derartige Wesen in der erzählten Welt selbstverständlich sind. Der dritte und letzte für uns interessante Typus ist jener des instrumentalen Wunderbaren. Behandelt werden hier Wunder der Technik, welche in dem jeweiligen Zeitalter noch nicht denkbar waren, so zum Beispiel ein fliegender Teppich. Diese dienen lediglich als Instrument für weitere Handlungen der Figuren.⁵⁰

2.5 Das Komische und das Wunderbare

Es mag zunächst merkwürdig erscheinen, dass sich ein Kapitel dieser Arbeit dem Komischen widmet. In der Analyse meiner Diplomarbeit soll Wielands *Der neue Amadis. Ein comisches Gedicht in Achtzehn Gesängen*. untersucht werden. Wie der Titel des Werks schon verrät, handelt es sich um ein *comisches* Versepos, genauer um ein Ritterversepos. Michael Hofmann stellt in seiner Auseinandersetzung fest, dass es sich beim untersuchten Werk um eine Parodie eines mittelalterlichen Ritterepos handelt.⁵¹ Es fallen vor allem inhaltlich viele Parallelen zwischen dem *Neuen Amadis* und einem mittelalterlichen Ritterepos auf. Die Kenntnis des Inhalts wird im Folgenden vorausgesetzt, um in weiterer Folge diese These zu überprüfen. Es soll aber nicht die Frage thematisiert werden, was das Komische am *Neuen Amadis* ist, wie dies Christina Dodes im Jahr 2004 in ihrer Diplomarbeit bereits tat. Hier soll lediglich das Komische aus rein theoretischer Sicht in Hinblick auf das Wunderbare beleuchtet werden.

Wie im Kapitel über die Wortgeschichte bereits erläutert wurde, wird in der mittelalterlichen Literatur all jenes als ‚wunderlich‘ bezeichnet, worüber sich jemand wundert. Diesen Ausdruck von seiner subjektiven Komponente zu lösen, scheint nach Walter Haug

⁵⁰ vgl. Todorov: *Fantastische Literatur*, S. 70-72.

⁵¹ vgl. Hofmann, Michael: *Reine Seelen und komische Ritter. Aspekte literarischer Aufklärung in Christoph Martin Wielands Versepien*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 225.

nicht durchführbar. Dennoch lassen sich drei Punkte herausgreifen, die als Wunderbares im objektiven Sinn verstanden werden können: Einerseits sind dies Gegebenheiten, welche der Naturordnung widersprechen, so z. B. Milch-Quellen. Andererseits nennt Haug Gegenstände mit wunderbaren Eigenschaften, wie beispielsweise magische Tränke. Weiters zählen zum objektiv Wunderbaren noch Figuren, die durch ihre Eigenschaften oder ihr Verhalten gegen die Naturordnung sprechen. An dieser Stelle wird nicht mehr näher darauf eingegangen, was genau das Wunderbare im Mittelalter darstellt. Da sich das Wunderbare im *Neuen Amadis* eher am aufklärerischen Verständnis orientiert und hier der Zusammenhang des Komischen mit dem Wunderbaren erklärt werden soll, ist eine kurze Übersicht ausreichend.

Das Naheverhältnis des Komischen und des Wunderbaren erklärt Walter Haug dadurch, dass das Wunderbare schnell ins Komische kippen kann. Es kippt vor allem dann, wenn die Wunder überzogen werden. Als Beispiel nennt der Mediävistik-Forscher Yvains Löwen bei Chrétien, der vor Trauer um seinen vermeintlich verstorbenen Helden Selbstmord begehen will. Hier wird der bereits wunderbare Löwe durch seinen Selbstmordversuch noch „wunderbarer“. Diese Übertreibung bringt die Wende zum Komischen mit sich.⁵² Stets wird von dem Wunderbaren ausgegangen, welches in das Komische übergehen kann.

Peter Ihring geht noch einen Schritt weiter und behauptet, dass auch das Komische in das Wunderbare übergehen kann. Den Ansichten Haugs und Ihrings ist gemein, dass sich die zwei ästhetischen Kategorien Komisches und Wunderbares nahestehen. Zu erklären ist dies damit, dass beide Kategorien ludische Qualitäten besitzen, das heißt sie zeichnen sich durch spielerische Entgrenzung aus. Das Wunderbare überschreitet Grenzen der empirischen Wirklichkeit und das Komische geht über die Grenzen der herkömmlichen Ontologie weit hinaus. Peter Ihring behandelt in seinem Aufsatz *Wunder zum Lachen* mittelalterliche Versromane. Ebendiese werden in Wielands Text parodiert und fungieren sogar als Vorlage. Ihring stellt die These auf, dass Wunderbares dann komisch wirkt, wenn es von den Partnerinnen der literarischen Kommunikation nicht ernst genommen wird.⁵³

⁵² vgl. Haug: Die komische Wende des Wunderbaren, S. 164-166.

⁵³ vgl. Ihring, Peter: Wunder zum Lachen. Die komische Entzauberung des arthurischen *merveilleux* in zwei altfranzösischen Versromanen aus dem 13. Jahrhundert: *Meraugis de Portlesguez* und *Les Merveilles de Rigomer*. In: Wolfzettel, F. (Hrsg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Tübingen: Niemeyer, S. 175-176.

Stahl erläutert des Weiteren, dass das Komische dazu diene, die Aufmerksamkeit zu zerstreuen, was wiederum einen starren Blick auf das Erzählte verhindert. Dies führe laut Stahl dazu, dass es Shakespeare gelingt, der Leserin keinen scharfen Blick auf das Wunderbare zu erlauben. Das Wunderbare verträgt keinen scharfen und festen Blick. Generell kann festgehalten werden, dass Shakespeare in der Literatur oft als Vorbild des Wunderbaren betrachtet wird. Dieses Wunderbare, welches der englische Dramatiker propagiert, zeichnet sich dadurch aus, dass es keinerlei Bezug zur Wirklichkeit haben muss. Im Vergleich zu den aufgeklärten Darstellungen von Breitinger, Bodmer sowie Gottsched führt Tieck in seinem Essay *Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren* an, dass dem Wunderbaren bei Shakespeare ein Eigenrecht eingeräumt wird, womit das Kriterium der Wahrscheinlichkeit und somit auch Breitingers ‚vermummtes Wahrscheinliches‘, nichtig wird. Shakespeare folgt in seiner Darstellung des Wunderbaren keinen Regeln der Ästhetik. Er schafft „durch die Verbindung des Seltsamen mit dem Abenteuerlichen und Lächerlichen eine Wahrscheinlichkeit eigener Ordnung.“⁵⁴ Dem Dichter gelingt dies laut Tieck, indem er die Lesenden in eine Illusion versetzt und aus ihnen ‚Träumende‘ macht. Die „übernatürlichen Wesen“ verlieren so ihre Übernatürlichkeit und man findet sich als Leserin plötzlich in einer „Zauberwelt“ wieder. Mittels der Komik, der Abenteuerlichkeit und dem Seltsamen zerstreut Shakespeare mit poetischem sowie psychologischem Geschick die Gedanken der Rezipientinnen. Dies ermöglicht der Leserin, sich ständig ihrer Fantasie zu bedienen und niemals in die Wirklichkeit zurückzufallen.⁵⁵ Das Zusammenwirken dieser Komponenten bewirkt nach Tieck, dass sich die Rezipientin durch Shakespeares wunderbare Werke nicht mehr an die Naturwirklichkeit erinnert und für sie das Wunderbare natürlich ist. Er schafft also eine zweite magische Welt, eine Zauberwelt.⁵⁶ Wielands Herangehensweise an das Wunderbare im *Neuen Amadis* ähnelt jener Shakespeares, wie dies in der Analyse noch verdeutlicht wird. Tiecks Feststellung ist, dass Shakespeares Wunderbares sich unter anderem durch das Komische auszeichnet, was in Wielands *Der neue Amadis* wiederzufinden ist. Im Weiteren wird sich außerdem zeigen,

⁵⁴ Barck, Karlheinz / Fontius, Martin et al.: Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 6. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 759.

⁵⁵ vgl. Tieck, Ludwig: Shakespeare's Behandlungen des Wunderbaren. In: Tieck, L.: Kritische Schriften. 1. Bd., Leipzig: Brockhaus 1848, S. 43-45.

⁵⁶ vgl. Stahl: Das Wunderbare als Problem, S. 212-213.

dass Wieland die Moral u. a. durch die Ironie zu vermitteln versucht. Somit ist das Komische, weil es die Gedanken zerstreut und keinen scharfen festen Blick ermöglicht, gewissermaßen ein Indikator für das Wunderbare. Es kann dadurch passieren, dass sich Teile der Untersuchungen gleichzeitig dem Wunderbaren und dem Komischen im *Neuen Amadis* widmen.

3 Aufklärer und Dichter: Christoph Martin Wieland

Das folgende Kapitel soll sich der Vielseitigkeit Christoph Martin Wielands widmen. Zum einen werden Eckdaten zum Leben des Dichters, welche für seine Werke bestimmend waren, kurz erläutert. Zum anderen sollen Zeugnisse Wielands angeführt werden, welche die außerordentliche Stellung des Wunderbaren in seiner literarischen Laufbahn darstellen.

3.1 Wielands Schaffen und seine Rezeption

Christoph Martin Wieland, welcher am 5. September 1733 in der ehemaligen Reichsstadt Biberach geboren wurde, ist nicht nur als Mitbegründer der Weimarer Klassik in die Literaturgeschichte eingegangen, sondern gewissermaßen auch als Philosoph und Aufklärer.

C. M. Wieland war ein Zeitgenosse von Lessing, Goethe, Schiller, Kleist, Jean Paul sowie Kant. Dennoch werden seine Werke, im Gegensatz zu jenen der anderen Dichter dieser Zeit, kaum noch gelesen. Einigkeit herrscht darüber, dass diese Vernachlässigung weder aus dem künstlerischen Rang, noch aus der historischen Bedeutung von Autor und Werk resultiert. Über den Grund dieser weitreichenden Nichtbeachtung sind sich Germanistinnen nach wie vor nicht einig. Thomas Lautwein nennt die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts als Tiefpunkt der Wieland-Rezeption. Als maßgeblichen Einflussfaktor hierfür führt er den immer stärker werdenden völkischen Irrationalismus an, welcher das deutsche

Geistesleben bestimmt. Je mehr sich dieser ausprägte, desto mehr wurde Wieland als oberflächlicher Aufklärer und wurzelloser Gebildeter dargestellt.⁵⁷

Christoph Martin Wieland setzte viele Meilensteine in der deutschen Literaturgeschichte. Er schrieb das erste Drama in Blankversen (*Lady Johanna Gray*, 1758), den ersten Entwicklungsroman, so wie wir ihn heute kennen (*Die Geschichte des Agathon*, 1766), den ersten Operntext in deutscher Sprache (*Alceste*, 1773) sowie deutsche Übersetzungen der Shakespeare-Dramen. So kam es, dass Wieland als facettenreicher Schriftsteller, nämlich Versepiker, Journalist, Kritiker, Übersetzer und Romancier, in die Geschichte einging und genau dort leider verbleibt. Sein Verschwinden von der Bildfläche der Literatur lässt sich durch Einfältigkeit somit nicht erklären. Irmela Brender stellt in Wielands Biografie Vermutungen an, welche sie jedoch nicht weiterverfolgt. Ihrer Auffassung nach war er womöglich zu zeitgenössisch, virtuos und für die heutige literarische Welt sogar zu langweilig.⁵⁸

Über einen Zeitraum von fast sieben Jahrzehnten erscheinen mehr oder weniger regelmäßig Werke von Christoph Martin Wieland. Sein erstes gedrucktes Werk war ein Lobgedicht auf einen Biberacher Würdenträger, welches er 1746 im Alter von zwölf Jahren verfasste. Seine letzten gedruckten Worte, eine Vorlesung *Über das Fortleben im Andenken der Nachwelt*, erschienen erst posthum im Jahre 1813. In seiner Schaffenszeit deckte er einige literarische Epochen ab. Darunter fallen das Rokoko, die Empfindsamkeit, der Sturm und Drang sowie die bedeutendste Epoche Wielands, die Weimarer Klassik.⁵⁹

Ihm selbst lag viel daran, in seinen Werken gewisse aufklärerische Prinzipien zu vermitteln. Wolfgang Albrecht sieht Wieland nicht nur als aufklärenden Dichter, sondern auch als dichtenden Aufklärer. C. M. Wielands Intention war es, nicht bloß zu moralisieren, sondern gleichzeitig auch zu unterhalten. In seinen wunderbaren Dichtungen fällt vor allem diese Intention besonders auf. Bei näherer Betrachtung lässt sich der belehrende Charakter, welcher in seinen wunderbaren Versen ebenfalls auftritt, nicht leugnen.⁶⁰

⁵⁷ vgl. Lautwein, Thomas: Erotik und Empfindsamkeit. C. M. Wielands Comische Erzählungen und die Gattungsgeschichte der europäischen Verserzählung im 17. und 18. Jahrhundert. In: Studien zur Neueren Literatur. Bd. 3. Frankfurt am Main: Lang 1996, S. 12-13.

⁵⁸ vgl. Brender, Irmela: Christoph Martin Wieland. Hamburg: Rowohlt³ 2003, S. 7-8.

⁵⁹ vgl. Heinz: Wieland-Handbuch, S. 132.

⁶⁰ vgl. Albrecht, Wolfgang: Das Angenehme und das Nützliche. Fallstudien zur literarischen Spätaufklärung in Deutschland. Tübingen: Niemeyer 1997, S. 30-31.

Die Ironie der Texte spielte für den Autor eine herausragende Rolle. Sie war zugleich ein organisierendes Prinzip und eine Art geistige Lebenshaltung. Die Ironie bringt Menschen oft zum Nachdenken, was genau das ist, was Wieland mit seinen Schriften erreichen wollte. Das folgende bekannte Zitat von C. M. Wieland unterstreicht diese These: „Der Dichtkunst wahre Bestimmung ist die Verschönerung und Veredelung der menschlichen Natur [...]“⁶¹. Inwiefern Moral, Ironie bzw. das Komische und das Wunderbare bei Wieland miteinander verstrickt sind, soll in der Untersuchung, welche den zweiten Teil der Arbeit darstellt, dargelegt werden.

3.2 Biografisch Wissenswertes: 1760-1773

Die ersten Arbeiten an dem scherzhaften Versepos *Der neue Amadis* begannen in Christoph Martin Wielands zweiter Biberacher Zeit, welche sich von den Jahren 1760 bis 1769 erstreckte. Dieser Lebensabschnitt zeichnet sich durch eine enorme literarische Produktivität aus. Dies lässt sich vor allem durch seine erstmalig erworbene Selbstständigkeit als Autor erklären. Die Abwendung von anderen Autoren und die Hinwendung zu seinem eigenen Dichtersubjekt soll anhand seiner Werke, welche in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts überwiegend versepische Texte darstellen, im Kapitel *Erste Annäherungen zu Wielands eigenständigem Wunderbaren*, erläutert werden.

1768 verfasste Wieland einen Brief an seinen zukünftigen Arbeitskollegen Friedrich Justus Riedel, in welchem er bereits von seinem neuen Werk berichtet: „[...] *der neuen Amadis*, oder die *sechs Töchter des Königs Bambo* [...]“⁶². Es handle von „Dingen, welche die Betrübtesten fröhlich und die Weisesten lachen zu machen fähig seyn soll[en]“⁶³. In den folgenden Jahren verstärkte Christoph Martin Wieland seine aufklärerische Haltung und damit einhergehend sein Subjekt als Dichter. Er arbeitete von 1769 bis 1772 an der Universität in Erfurt als Professor der Philosophie. Bevor er dort eintraf, schrieb er am 31. März 1769 in einem Brief an Riedel von seinen Bedenken wegen seines Ausse-

⁶¹ Wieland, Christoph Martin: *Der Teutsche Merkur*. Des zweeten Bandes erstes Stück. Frankfurt/Leipzig: Verlag der Gesellschaft 1773, S. 181.

⁶² Wieland, Christoph Martin: *Kritik der Zeit* [1768, Brief an Riedel]. Hrsg. v. Gruber, J. G.: C. M. Wielands Sämtliche Werke, Bd. 15. Leipzig: Göschen 1820, S. 296.

⁶³ ebd., S. 63.

hens. Der Dichter war nämlich kein, wie man es aufgrund seiner männlichen Idealgestalten seiner Erzählungen – wie z. B. der Protagonist im *Neuen Amadis* – erwarten könnte, Traumbild eines Mannes. Im Gegenteil, er war schwächlich, klein und hatte eine lange Nase. Dennoch war sich Wieland seiner schönen Seele und seines scharfen Verstandes zu jeder Zeit bewusst, wodurch sich seine Empfindlichkeiten sogleich wieder aufwogen.⁶⁴

Er wurde nach Erfurt gerufen, um die einst blühende und anerkannte Forschungs- und Lehrstätte gemeinsam mit den jungen aufgeklärten Lehrkräften, wie beispielsweise Friedrich Justus Riedel, für die Gedanken der Aufklärung zu öffnen und somit der Universität wieder zu neuem Ansehen zu verhelfen.⁶⁵ Dies gelang auch. Seinetwegen vermehrte sich die Zahl der Studenten rapide. Der akademische Begriff der Philosophie wurde um 1770 viel weiter gefasst als heute. Damals hielt Wieland als Philosophieprofessor zum Beispiel Vorlesungen über die Lustspiele des Aristophanes oder über seine Lieblingsautoren. Wieland und Riedel erhielten rasch eine Sonderstellung im Universitätsbetrieb, was wiederum die Majorität, welche noch immer die Konservativen darstellten, verärgerte.⁶⁶

Trotz Feindschaften, so schreibt Klaus Schaefer in seiner Biografie über Wieland, fühlte sich der Autor in Erfurt wohl. Was vorerst wie die perfekte Arbeitsstelle erschien, entpuppte sich relativ rasch als unbefriedigender Posten. Die größte Schwierigkeit mit seinem Beruf als Philosophieprofessor machte sich bald bemerkbar: „Seine hierfür wenig geeignete innere Distanz zu philosophischen Denk- und Lehrsystemen.“⁶⁷ Wieland begriff, dass die aktive Universitätspolitik nur möglich sei, wenn er dafür das Dichten hintenanstelle. Zusätzlich verschlechterte sich die Freundschaft zu Riedel, wovon er auch in Briefen berichtete. Er wurde nach und nach einsamer und erkannte, dass ihn die reine Philosophie nicht mehr befriedigt.⁶⁸

1771 vollendet Wieland sein komisches Versepos *Der neue Amadis. Ein Comisches Gedicht in achtzehn Gesängen*, welches er anonym beim Verlag Weidmanns Erben und

⁶⁴ vgl. Brender: Wieland, S. 62-63.

⁶⁵ vgl. Schaefer, Klaus: Christoph Martin Wieland. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 19.

⁶⁶ vgl. Brender: Wieland, S. 64.

⁶⁷ Schaefer: Wieland, S. 19.

⁶⁸ vgl. Sommer, Cornelius: Christoph Martin Wieland. Tübingen: Metzler 1971, S. 32-34.

Reich in Leipzig erscheinen lässt, um seinen angeschlagenen Ruf nicht weiter zu verschlechtern. Zu betonen ist an dieser Stelle, dass Wieland auch diesen Verlagswechsel nicht grundlos vollzog. Durch den Verlag in Leipzig versuchte Wieland, zwischen Gottscheds Nachwirkungen und dem Bodmer-Lager eine Brücke zu schlagen. Die Werke dieser Jahre (*Idris und Zenide*, *Grazien*, *Der neue Amadis*) widmete er außerdem Christian Felix Weiße.⁶⁹

Weiße, ein Journalherausgeber und Opernlibrettist, schrieb damals über Wieland, dass er in seinem Denken so ungewiss sei, dass er in seinen Werken zwischen Frömmigkeit und Unmoralität hin- und hergerissen scheint.⁷⁰ Dies lässt sich vor allem im *Neuen Amadis* beobachten, wodurch das Werk unter anderem unvergleichbar und einzigartig wird. Diese Vorgehensweise ist auf seine moralische Ader, welche überwiegend in Erfurt verstärkt wurde, und auf seinen Dichtertraum zurückzuführen. Zum Dichtertraum findet er dadurch wieder zurück. Das literarische Schaffen im *Neuen Amadis* soll in der Untersuchung näher betrachtet werden.

Im September 1772 findet sich Wieland in Weimar wieder, wo er auf den Monat genau drei Jahre als Erzieher am herzoglichen Hof der verwitweten Herzogin Anna Amalia zur finanziellen Absicherung tätig ist. Wieland verfolgte einen für damalige Verhältnisse lockeren Erziehungsstil. Der Aufbau eines guten menschlichen Kontakts zu seinem Schüler ist ihm wichtiger als jede systematisch formelle Erziehungsmaßnahme. Erneut prallt der Konservatismus des Hofes auf die aufgeklärte Haltung Wielands, welche dem Konservatismus längst abgeschworen hat. Als er 1775 finanziell relativ gut abgesichert war, konnte er seine dichterischen Freiheiten vollends auskosten.⁷¹ Diese Jahre sind hinsichtlich der folgenden Untersuchung insofern interessant, als sie bezeugen, dass sich Wieland, wie in seinen Werken – vor allem im *Neuen Amadis* – ersichtlich, keiner Konvention unterwirft. Seine Individualität setzt er nicht nur im didaktischen Bereich durch, sondern auch in seinem Dichterschaffen.

Die meiste Aufmerksamkeit richtet er auf den *Deutschen Merkur* (Band I, Stück 1, ab 1790 *Der neue Teutsche Merkur*). Wieland investiert in den *Teutschen Merkur* viel Zeit und Mühe.

⁶⁹ vgl. Heinz: Wieland-Handbuch, S. 6.

⁷⁰ vgl. Zaremba, Michael: Christoph Martin Wieland. Aufklärer und Poet. Eine Biographie. Wien/Weimar/Köln: Böhlau 2007, S. 150-151.

⁷¹ vgl. Sommer: Wieland, S. 35-36.

Irmela Brender schreibt in ihrer Biografie diesbezüglich Folgendes:

In diesen Arbeiten zeigt sich Wieland als Philosoph der bürgerlichen Aufklärung, als Gesellschaftskritiker und deutscher Kosmopolit so unverstellt und schnörkellos, so modern, daß er damit nach rund zweihundert Jahren auch ein Publikum für sich gewinnen kann, dem der artistische Verserzähler oder der anspielungsfrohe Romancier fremd und schwierig erscheint.⁷²

Das Zitat zeigt, dass Wieland auch sehr positiv aufgenommen wurde. Mit seinen Texten spricht er nicht nur das damalige Publikum an, welches sowohl das einfache Volk als auch der Adel war, sondern auch das zukünftige.

3.3 Erste Annäherungen an Wielands eigenständiges Wunderbares

Christoph Martin Wieland befasst sich in seiner Lebenszeit oft mit dem Phänomen des Wunderbaren. So lernt er, wie im vorangegangenen Kapitel bereits beschrieben wurde, die Schriften Johann Jakob Bodmers und Johann Jakob Breitingers auswendig.

In einigen Vorreden zu wunderbaren Werken, so unter anderem im *Neuen Amadis*, beschreibt er, warum er das Wunderbare in seinen Werken thematisiert. Näher behandelt wird diese Fragestellung im Kapitel ‚Der Hang zum Wunderbaren‘. Hier soll lediglich erläutert werden, was Wieland konkret unter dem Wunderbaren verstand und inwiefern sich dieses Verständnis von jenem der Schweizer und Gottscheds unterscheidet bzw. was ihnen gemein ist. Eine definitive und endgültige Definition ist in seinen Werken nicht zu finden, was von Wieland jedoch genauso beabsichtigt war. Es lassen sich einige Überschneidungen festmachen, welche im Folgenden beleuchtet werden.

In seinen Kinder- und Jugendjahren beschäftigt sich Wieland mit Gottsched und Barthold Heinrich Brockes. Später versucht er, Kontakt zu Bodmer aufzunehmen. Dies gelingt ihm schließlich auch. 1751 schreibt er seiner Jugendliebe Sophie Gutermann in einem Brief, dass er das parallele Studium von Gottscheds und Breitingers poetologischer Schriften empfiehlt. Er bemühte sich, zwischen den scheinbar gegensätzlichen Ästhetiken zu vermitteln. Letztendlich ging Wieland eine Zusammenarbeit mit Bodmer ein, was von den Zeitgenossinnen zunächst belächelt wurde. Auf der einen Seite stand der junge und ambitionierte Wieland, auf der anderen der ältere und religiöse Bodmer, welcher von der literarischen Entwicklung längst ins Abseits gestellt wurde. Dass diese Koalition nicht

⁷² Brender: Wieland, S. 94.

für unbegrenzte Zeit halten würde, war absehbar. Wieland schreibt in den 1760er Jahren an Riedel, dass er nun, nach seinen Erfahrungen mit Bodmer, neutral sein will und sich auf keine poetologischen und programmatischen Händel mehr einlassen werde.⁷³

Die Abwendung von Bodmer und die gleichzeitig erworbene Selbstständigkeit in seiner Autorschaft macht sich in Wielands Werken deutlich bemerkbar. Unter Bodmers Ägide verfasste er beispielsweise *Der geprüfte Abraham*. Hierin ist deutlich erkennbar, dass seine Vorstellung vom Wunderbaren in diesem Werk religiös fundiert ist. Die Theorie zu diesem propagierten Wunderbaren formuliert er im Jahre 1753 in der *Abhandlung von den Schönheiten des Epischen Gedichts: Der Noah* aus. Darin schreibt er, „dass ein Gedicht, in welchem höhere Wesen, Gottheiten oder Geister nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit mit in die Handlung gezogen werde, allemal einem andern vorzuziehen“⁷⁴ sei. Diese Ansichten sind von Johann Jakob Bodmers Ausführungen über das Wunderbare stark gefärbt. Das Wiederholen von Argumenten, welche bereits andere vor Wieland vorgebracht haben, genügt ihm schon bald nicht mehr. Wieland erkannte, dass ein Weiterkommen so nicht möglich war und beschloss, von nun an seinen eigenen Weg zu gehen. Das Wunderbare des Schweizers ist für Wieland zu eng gesteckt und zu gründlich erkundet. Er will den normativen Charakter der Dichtung weitestgehend streichen und wendet sich folglich dem Biblischen ab und dem Weltlichen zu. Die Befreiung von Bodmer ist damit eingeleitet.⁷⁵

Mit dem Abwenden vom biblischen Epos und dem Zuwenden zum historischen bzw. weltlichen Epos, ist der erste Schritt zur Selbstständigkeit getan. Die nächste Stufe bilden die komischen Epen, in welche der *Neue Amadis* einzuordnen ist. Seine ersten ‚eigenständigen‘ Werke sind *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva* (1764) und *Die Geschichte des Agathon* (1766/67), wobei lediglich in *Don Sylvio* Wunderbares thematisiert wird. Interessant ist, dass Wieland der Haupthandlung des *Don Sylvio von Rosalva* das Kapitel ‚Psychologische Betrachtungen‘ voranstellt. Er gibt Begründungen ab, inwiefern die Erziehung oder die seelische Verfassung für die naiven Einstellungen des Protagonisten verantwortlich seien. Dem jungen Ritter Don Sylvio ist es nämlich nicht möglich,

⁷³ vgl. Heinz: Wieland-Handbuch, S. 132-133.

⁷⁴ Wieland, Christoph Martin: *Abhandlung von den Schönheiten des Epischen Gedichts: Der Noah*. Hrsg. v. Homeyer, F.: *Wielands gesammelte Schriften*. 3. Band. Poetische Jugendwerke. Berlin: Weidmann 1910, S. 315.

⁷⁵ vgl. Stahl: *Das Wunderbare als Problem*, S. 223-224.

wunderbare Wesen aus der Dichtung von Naturwirklichkeiten zu unterscheiden. Stahl führt hierzu an, dass es Wieland erst durch diese Ausführungen möglich wird, eine Übereinkunft zwischen den Handlungsvorgängen und den Charakteren bzw. den Handlungsträgern herbeizuführen.⁷⁶ Friedmar Apel erkennt hierin den „Kunstgriff der Thematisierung des Zweifels durch psychologische Reflexion“⁷⁷ und deutet „die Möglichkeit der Infragestellung des Wirklichen durch die Phantasie und das Wunderbare“⁷⁸ an. Die Umsetzung dieses Kunstgriffs wird letzten Endes in der Romantik verwirklicht. Unter den Romantikern kann Wieland somit als Vorreiter des Wunderbaren betrachtet werden.

3.4 Der Hang zum Wunderbaren und der Bezug zum Märchen

In seinem Aufsatz *Über den Hang des Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben* von 1781, also deutlich nach seinen ersten eigenständigen Werken zum Wunderbaren und genau zehn Jahre nach dem Erscheinen des *Neuen Amadis*, fokussiert sich Wieland sehr stark auf das Neue. Das Neue als Wunderbares ist bereits bei Bodmer, Breitinger und sogar bei Gottsched aufgekommen. Somit kann als erster Fixpunkt über das Wunderbare bei Wieland festgehalten werden, dass es sich um etwas Neues, das heißt dem Menschen bis dato Unbekanntes, handeln muss. Hierbei muss es sich nicht zwingend um einzelne unbekannte Dinge handeln. Das Wunderbare kann ebenso durch neuartige Kombinationen von bereits Bekanntem dargestellt werden. Diese Erkenntnis ist als eine der wichtigsten in Bezug auf Wielands Wunderbares in dieser Diplomarbeit festzuhalten. Um zu zeigen, welche große Bedeutung das Wunderbare für Wieland hatte, wird im Folgenden ein Ausschnitt aus seinem Text *Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben* geboten:

Jede Erzählung dieser Art, Alles, was einer Anekdote aus der Geisterwelt ähnlich sieht und die Wirklichkeit dieser phantastischen Wesen zu bestätigen oder die Gründe, womit die Vernunft sie bestreitet, zu entkräften scheint, wird den Meisten immer willkommen seyn. Selbst der aufgeklärtere Theil der Menschen – Personen, die es auf keine Weise von sich gesagt wissen möchten, daß sie Gespenster, Gespenster-Erscheinungen, und was in dieses Fach gehört, im Ernste zu glauben fähig wären – unterhalten sich doch gern mit Gesprächen oder Lectüren dieser Art. Ja, sogar der Philosoph, indem er die Wahrheit der Begebenheiten, auf welche die Geisterseher ihren Glauben gründen, läugnet, fühlt sich unvermerkt von seiner

⁷⁶ vgl. Stahl: Das Wunderbare als Problem, S. 225-226.

⁷⁷ Apel: Die Zaubergärten der Phantasie, S. 104.

⁷⁸ ebd., S. 105.

eignen Fantasie überschlichen und ist oft selten von seinen Vernunftschlüssen überzeugt genug, daß nicht die instinktartige Neigung zum Wunderbaren, die er mehr oder weniger mit den Ungelehrtesten gemein hat, den leisen Wunsch, des Gegentheils durch unleugbare Tatsachen überführt zu werden, in ihm erregen sollte.⁷⁹

Es ist gut erkennbar, dass der Dichter aufzeigen will, dass das Wunderbare eine unerklärbare Anziehungskraft für alle Menschen hat. Seien die Menschen noch so aufgeklärt, zeigen sie ein Interesse am Übernatürlichen.

Wieland behauptet weiters, dass die Einbildungskraft für die Vorstellung des Wunderbaren eine entscheidende Rolle spielt. Diese wird bereits in der Kindheit mit Bildern und Märchen gespeist und entwickelt im Laufe des Lebens eine „ansteckende Kraft“⁸⁰. Dennoch kann nach Wieland der Hang zum Wunderbaren als anthropologisches Apriori gedeutet werden. Ebendiese ‚Veranlagung‘ der Menschheit blickt über alle Unterschiede der Individuen hinweg, denn dieser Hang ist allen angeboren. Seien sie aufgeklärt oder unaufgeklärt, arm oder reich, jung oder alt.⁸¹ Diese bereits bestehende Anlage wird dann von den Dichtern durch den Einsatz wunderbarer Literatur verstärkt. In seinem Aufsatz beschreibt er das Wunderbare als die „reichste Quelle“⁸² eines Dichters. Die Leserschaft weiß zumeist, dass sie bei der Rezeption von wunderbaren Texten getäuscht wird, nimmt es aber in Kauf, da es sich dabei um eine gewollte angenehme Täuschung handelt. In der Aufklärung macht er von wunderbaren und fantastischen Themen wie kein anderer Gebrauch. Die Tabugrenze zieht C. M. Wieland dort, wo die poetischen fantastischen Erfindungen gefahrlos, für wahr gehalten zu werden. Hiermit verdeutlicht der Dichter seine Verantwortlichkeit gegenüber dem irrationalen Mystizismus.⁸³

Wieland erläutert außerdem den Beitrag der Religion, welcher zur Disposition gegenüber dem Wunderbaren beiträgt. Diese Thematik wird in seinem Aufsatz jedoch nur kurz erwähnt. Dennoch ist die Religion ein prägender Aspekt bei der Betrachtung des Wunderbaren. In seiner Schrift geht es ihm viel mehr um den Einfluss des aufgeklärten Zeitalters auf den menschlichen Hang, an Magie und Geister zu glauben. Seine Überzeugung ist nämlich, dass die „unersättliche Wissbegierde mit geschärften Sinnen in alle Elemente

⁷⁹ Wieland, Christoph Martin: Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben (1781). In: Sämtliche Werke. Leipzig: Göschen 1840 (S. 71-92), S. 73-74.

⁸⁰ ebd., S. 75.

⁸¹ vgl. Wieland: Dschinnistan, S. 5.

⁸² Wieland: Hang zur Magie, S. 75.

⁸³ vgl. von Wilpert: Die deutsche Gespenstergeschichte, S. 117.

eingedrungen ist⁸⁴ und somit die Begriffe vom Wunderbaren, Natürlichen, Möglichen und Unmöglichen eine Veränderung in ihrer Bedeutung erlebten. Das immer fortschreitende Begreifen der Natur führt schließlich dazu, dass sich die Grenzen des Wunderbaren verkleinern. Noch vor Jahrhunderten, so führt Wieland an, war es umgekehrt. Bis zu dieser Zeit verdrängte vielmehr das Wunderbare alles Natürliche aus den Köpfen der Menschen. Die Aufklärung der Menschen geht so weit, dass diese durch beinahe gar nichts mehr zu erstaunen sind.⁸⁵

Obwohl sich die Menschheit des 18. Jahrhunderts durch einen enormen Wissensdurst und Rationalität auszeichnet, begeistert sie sich trotzdem für das Übernatürliche. Wieland verfasste neben zahlreichen Versen, zu denen *Der neue Amadis* zählt, auch zahlreiche wunderbare Märchen. Dies ist insofern für die folgende Untersuchung relevant, als der *Neue Amadis* märchenhafte Elemente enthält. Da das Wunderbare das Konstituens für das Märchen darstellt, erscheint es sinnvoll, auch diesen Faktor genauer zu analysieren. Im Märchen ist das Wunderbare selten eine abstrakte Größe. Thomas Eicher betont, dass es vielmehr personifiziert ist oder sich hinter typischen Requisiten versteckt, wie z. B. hinter dem Zauberstab.⁸⁶

Wührl beschäftigt sich unter anderem auch mit dem Märchenbezug der Aufklärer Bodmer und Breitinger. Ins Zentrum gerückt wird hierbei die Kunst, Märchenwesen glaubhaft dazustellen. Denn erst wenn die Wesen glaubhaft sind, erreicht der Dichter „die Rührung des Herzens“⁸⁷ seiner Leserin. Die Erfindung und Einbindung von Märchenfiguren wird somit nur durch die Souveränität ebendieser gerechtfertigt.⁸⁸

Die Rückkehr des Wunderbaren im Märchen-Gewand erfolgt letztlich jedoch zu größten Teilen durch Christoph Martin Wieland.⁸⁹ Er ist jedoch kein beliebiger Märchenerzähler, da Wieland neben Johann Karl August Musäus zu den zwei Begründern des deutschsprachigen Kunstmärchens zählt. Seine märchenhaften Werke sind unter anderem *Don Sylvio von Rosalva* (1764), die *Dschinnistan*-Sammlung (1786-1789) oder *Pervonte, oder: Die*

⁸⁴ Wieland: *Hang zur Magie*, S. 82.

⁸⁵ vgl. Wieland: *Hang zur Magie*, S. 82-83.

⁸⁶ vgl. Eicher, Thomas (Hrsg.): *Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation*. Münster: Lit 1996, S. 9.

⁸⁷ Wührl: *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 39.

⁸⁸ vgl. Wührl: *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 38-39.

⁸⁹ vgl. Wührl: *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 38-39.

Wünsche (1830). Klaus Manger setzt sich mit den aufgeklärten Märchen näher auseinander und erkennt, dass Märchen selbst dann, wenn sie unnatürlich, übernatürlich oder widernatürlich sind, verstanden werden. Das heißt, sie vermitteln etwas, was dem menschlichen Auffassungsvermögen leicht zugänglich ist. Sie stillen das angeborene Verlangen nach dem Wunderbaren und sie befriedigen den Hang zum Wunderbaren.⁹⁰

Märchen amüsieren nicht nur, sie belehren auch auf angenehme Weise. Im Vorwort zu den *Dschinnistan*-Märchen schreibt Wieland, man „unterrichte und bessere die Menschen nie sicherer, als wenn man das Ansehen habe sie bloß belustigen zu wollen“⁹¹. Wunderbares, egal, ob in Märchen oder in anderen Gattungen, wird in der Aufklärung nur als Mittel zur Belehrung geduldet. Heinz Hillmann steht der vermeintlichen Belehrung im Märchen eher skeptisch gegenüber, da er der Meinung ist, dass letztlich nur eine einzige Moral gelehrt wird. Märchen führen zumeist keine weiteren Lehrsätze mit sich, auch in der Aufklärung nicht.⁹²

Es wurde bereits angeführt, dass Wieland sein eigenständiges Wunderbares entwickelt und sich in dieser Hinsicht von Gottsched und den Schweizern distanziert. Seine Auffassung des Wunderbaren entspricht nicht mehr dem Naturnachahmungsprinzip, sondern vielmehr sieht Wieland die Fantasie als Mutter des Wunderbaren. Interessant ist weiters, wie Wieland im *Neuen Amadis* dieses Prinzip anwendet. Er lässt seinen Erzähler, noch bevor der Riese die Meute aufscheucht, zu Beginn des Epos Folgendes verkünden:

Denn Bambo's Töchter (gesagt im Vertrauen)
Sind, gegen den ritterschaftlichen Brauch,
Die Pure Natur, und ihre Ritter auch.
Wir bessern nicht gern an den Werken der *ALMA MATER RERUM*,
Und lieben den Spruch: *RIDENDO DICERE VERUM*.⁹³

Nicht umsonst betont der Erzähler, dass in dem Werk die Natur der Dinge thematisiert wird. Christoph Martin Wieland spricht hier das in der Aufklärung propagierte Prinzip der Naturnachahmung an. Bodmer, Breitinger sowie Gottsched führten dieses in ihrer

⁹⁰ vgl. Manger, Klaus: Natürlich übernatürlich: das aufgeklärte Märchen. „Das war nie und ist immer“. In: *Fabula* 55/1-2, S. 28-29.

⁹¹ Wieland: *Dschinnistan*, S. 3.

⁹² vgl. Hillmann, Heinz: Wunderbares in der Dichtung der Aufklärung. Untersuchungen zum französischen und deutschen Feenmärchen. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 43 (1969), S. 102-103.

⁹³ Wieland: *Der neue Amadis*, S. 23.

jeweiligen Regelpoetik an. Auch Wieland spricht es an, setzt es jedoch nicht im geforderten Maß um. Zwar behandelt er im *Neuen Amadis* auch Natürliches, überwiegend aber Wunderbares. „[D]ie Wahrheit lachend sagen“, erklärt Wieland weiter in der Fußnote, die „[j]enen, welche kein Latein verstehen“⁹⁴, gilt. Damit spricht er die Wahrheit an, welche er in seinem Gedicht behandelt. Die Wahrheit ist hier mehr als Moral zu interpretieren, als als faktische, empirisch nachgewiesene Begebenheit.

4 Die erzähltheoretische Analyse von *Der Neue Amadis*

Als Grundlage für die folgenden Untersuchungen dient die neunte und somit neueste Auflage von Martínez und Scheffels *Einführung in die Erzähltheorie*. Allen voran handelt es sich beim Werk Christoph Martin Wielands *Der neue Amadis* um ein komisches Versepos aus dem Jahre 1771. Unterteilt wurde dieses vom Dichter in achtzehn Gesänge. Für die Untersuchungen wurde die Einzelausgabe von 1995, welche Jan Philipp Reemtsma sowie Hans und Johanna Radspieler herausgaben, herangezogen.

Bei dem untersuchten Versepos handelt es sich nach der Einteilung von Martínez und Scheffel zum einen um eine dichterische Rede und zum anderen werden erfundene Vorgänge dargestellt. Die Rede ist aus dem einfachen Grund der Erzählsituation dichterisch. Da sie nicht im Rahmen einer alltäglichen Rede erzählt wird, sondern Wieland hierfür eigens dichtete, ist die Rede dichterisch zu nennen. Die ‚erfundenen Vorgänge‘ können beim *Neuen Amadis* eindeutig bejaht werden, da von erfundenen Geschichten berichtet wird. Des Weiteren ist es in märchenhaften Erzählungen üblich, dass von erfundenen Vorgängen berichtet wird. Diese können fingiert, fiktional oder fiktiv sein. ‚Fingiert‘ ist eine Erzähltechnik, die etwas (vor-)täuscht. ‚Fiktional‘ ist das Antonym zu ‚faktual‘ und bezeichnet den pragmatischen Status einer Rede. ‚Fiktiv‘ wird als Gegensatz zu ‚real‘ betrachtet und bezeichnet den ontologischen Status in einer Rede.⁹⁵ Die Unterscheidung dieser drei Begriffe ist bezüglich des Wunderbaren unentbehrlich. In den Untersuchungen

⁹⁴ Wieland: *Der neue Amadis*, S. 23.

⁹⁵ vgl. Martínez, Matías / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München: Beck 2012, S. 15-16.

zum Wunderbaren soll gezielt der fiktive Charakter des Erzählten näher betrachtet werden.

Die Fiktionalität des Textes im *Neuen Amadis* zeigt sich bereits durch seinen Inhalt. So schreibt Wieland in der Vorrede, dass es sich um „Spiele der Phantasie“⁹⁶ handle. Andererseits lässt sich die Fiktionalität des Textes auch an der Form erkennen. Dies kann vor allem an Eingangsformeln bzw. Textschlüssen festgemacht werden. Zwar verwendet Wieland beim Textschluss nicht die üblichen Worte „Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute.“, aber er bedient sich einer ähnlich lautenden Phrase: „Doch hoffen wir, Jeder Topf hat seinen Deckel gefunden.“⁹⁷ Diese Worte läuten das Ende ein. Im Unterschied zur faktualen Erzählung, ergibt sich bei der imaginären Kommunikationssituation, in welcher es keine reale Sprechsituation und somit keine unmittelbare Einbindung gibt, in zweierlei Hinsicht Freiraum für den Autor. Zum einen ergibt sich dieser in der Vertextung (Sprache, Erzählzeit, Erzähler etc.) und zum anderen im Erzählten (Handlung, Figuren, Raum etc.). In den Untersuchungen am Werk wird Großteils diese Einteilung übernommen. Der erste Teil widmet sich den inhaltlichen Analysen, dem ‚Was‘ des Textes. Im zweiten Teil wird die Darstellung, das ‚Wie‘ des Epos, genauer betrachtet. Beide Kapitel behandeln jedoch Relevantes in Bezug auf das Wunderbare. So werden sowohl in der Darstellung als auch in der Handlung jene Aspekte herausgegriffen, mit welchen Wieland das Werk wunderbar gestaltet.

Da das Werk von seiner Komplexität lebt, ist es notwendig, den Inhalt vorerst aufzudröseln, um die Untersuchungen darauf aufbauen zu können.

4.1 Die Handlung des *Neuen Amadis*

Wieland schreibt, wie in vielen anderen Werken auch, über Ritter, die gegen übernatürliche Wesen, wie zum Beispiel Riesen, Faune und viele mehr kämpfen müssen, um ihre Prinzessinnen zu finden. Was jedoch nicht üblich ist und demnach einer genaueren Untersuchung bedarf, sind die Abweichungen vom Handlungsschema des Ritterepos sowie die komplexen Handlungsstränge.

⁹⁶ Wieland: Der neue Amadis, S. 9.

⁹⁷ ebd., S. 256.

4.1.1 Der aufgedröselte Inhalt

Zu Beginn führt der Autor unabhängig von den weiteren Geschehnissen einen Vorbericht an. Darin erläutert er seine literarischen Vorbilder für den *Neuen Amadis*, wobei er deutlich macht, dass sein Werk inhaltlich in keinem Zusammenhang mit Bernhard Tassos *Amadis* steht. Er weist lediglich darauf hin, dass es Ähnlichkeiten nur bezüglich der *Contes de ma Mere l'Oye* gibt. Weiters führt Wieland an, sich des Verses zu bedienen, wobei er sich weigert, sich dem üblichen Hexameter zu unterwerfen.

Christoph Martin Wielands *Der Neue Amadis* besteht aus achtzehn Gesängen, wie es der Untertitel ohnehin schon verdeutlicht. Diese wiederum können grob in drei Teile gegliedert werden.

Der erste Gesang wird klassisch durch den Anruf der „comische[n] Muse“⁹⁸ eröffnet. Die eigentliche Handlung des Epos wird mit dem ersten Teil, beginnend mit dem ersten und endend mit dem fünften Gesang, eingeleitet. Eine Gruppe Reisender, darunter viele Prinzessinnen, Ritter und Diener erholen sich gerade von ihren Strapazen als plötzlich ein Riese mit lautem Grölen die Gesellschaft stört und in alle Richtungen verscheucht. Drei der sechs Prinzessinnen, die allesamt Töchter des Schahs Bambo sind, flüchten. Zwei weitere verweilen im Lager, wobei sich die eine der Gefahr stellen will und die andere den Angriff verschläft.

Mit folgenden Zeilen tritt der Protagonist Amadis an dieser Stelle erstmalig in Erscheinung:

Er war (wenn dies sie [Dindonette] entschuldigt) ein ächter *Amadis*, lang,
Und wohl gebildet, dem *Vaticanschen Apolle*
An hoher Grazie gleich; ein männlichschönes Gesicht,
Und Augen, womit er den Damen beym ersten Anblick verspricht,
Wie zärtlich er, *um den Sold der Minne*, sie lieben wolle.⁹⁹

Dindonette, eine der Schwestern, die zunächst den verletzten Amadis pflegt, irrt wenige Zeit später in den Wald, um ihr entflohenes Eichhorn einzufangen. Dieser Tatsache ist geschuldet, dass sich nun auch die zuletzt Verbliebenen vom Lager entfernen, um nach den entlaufenen Prinzessinnen zu suchen.

⁹⁸ Wieland: Der neue Amadis, S. 15.

⁹⁹ ebd., S. 34-35.

Der zweite Abschnitt, welcher sich vom sechsten bis zum siebzehnten Gesang erstreckt, befasst sich mit der Suche nach den Herumirrenden und der Zusammenführung ebendieser. Von einem Zwerg erhält der Protagonist Amadis den Hinweis, dass sich eine der Prinzessinnen in den Fängen des Mohrenkönigs befindet. Darüber in Kenntnis gesetzt, macht sich der schöne Paladin umgehend auf den Weg zum Mohrenschloss. Ohne größere Umwege macht er die Lage des Schlosses ausfindig und entdeckt die Prinzessin, die er zu befreien versucht. Der Mohrenkönig erkennt den Eindringling und versteinert diesen. Von der weiteren Gefangenschaft der Prinzessin sieht er – nicht zuletzt, weil sie ihm auf Grund ihrer Dummheit zu anstrengend ist – jedoch ab und lässt sie gehen.

Nach und nach werden die vom Triton und Gymnosophisten einzeln gefangen gehaltenen Schwestern befreit. Teilweise fliehen diese aber auch ohne Hilfe der Ritter. Besonders schlimm trifft es die eingangs erwähnte Dindonette, da sie zunächst von einem Faun, welcher sich unsterblich in sie verliebt, gefangen genommen wird. Einer der Ritter kann sie in weiterer Folge zwar befreien, lässt sie jedoch aufgrund eines aufziehenden Gewitters in einer Höhle allein zurück, um sein Pferd zu beruhigen. Der Gymnosophist nutzt die Gelegenheit und tritt aus den Tiefen der Höhle hervor, um der Prinzessin näher zu kommen.

Eine weitere Prinzessin, welche sich in der Gefangenschaft eines Tritons befindet, wird ebenfalls gerettet. Nach der Befreiung gelangt sie in den Garten des Mohrenkönigs und entdeckt dort den versteinerten Amadis. Der Anblick erschreckt die Prinzessin derart, dass sie beinahe in Ohnmacht fällt. Mit letzter Kraft klammert sie sich an den versteinerten Ritter:

Sich recht davon zu überzeugen,
Entschließt die Kennerin sich, getrost hinan zu steigen.
Doch wie sie so nahe sich sieht, trifft ihre Phantasie
Ich weiß nicht was; ihr Gehirn kömmt aus den Falten;
Ihr schwindelt; Sie muß, um nicht zu fallen, sich halten;
Legt in der Angst die Hand – sie sagte nie, worauf;
Und – *Amadis* wacht aus seiner Bezauberung auf!¹⁰⁰

So kommt es, dass Amadis „entsteinert“ wird, die Prinzessin zu Sturz kommt und die beiden plötzlich übereinanderliegen. Der Ritter Boreas, der die Prinzessin aus der Gefan-

¹⁰⁰ Wieland: Der neue Amadis, S. 134-135.

genschaft des Tritonen befreit hat, sieht dies und ihn überkommt die Eifersucht. Er versucht Amadis zu erschlagen. Der Mohrenkönig jedoch verhindert dies durch einen Zauber.

Am selben Abend lädt der Mohrenkönig die auftretenden Charaktere zum Abendessen ein. Diese Einladung erfolgt ohne nachvollziehbare Gründe, zumal der Mohrenkönig, wie oben bereits erwähnt, eine der Prinzessinnen gefangen gehalten und Amadis versteinert hat.

Amadis, drei weitere Ritter und zwei Schwestern folgen dieser Einladung umgehend. Am darauffolgenden Tag buhlt einer der Ritter um die Gunst einer Prinzessin. Amadis beobachtet dies und wird wütend, da dieser Ritter Dindonette zuvor in der Höhle zurückgelassen hat und er das Verhalten des Buhlenden nicht gutheißt.

Im weiteren Verlauf der Erzählung lauert der Ritter Boreas Amadis auf, um ihn zu töten. In letzter Sekunde gelingt es dem Protagonisten, mit seinem Gefährten, seinem Secretair, zu flüchten. Der Flüchtige und Boreas, wie auch einige weitere Akteure treffen in weiterer Folge erneut aufeinander. Amadis wird dabei schwer verletzt, Boreas hingegen stirbt durch die Hiebe Antiseladons.

Im zehnten Gesang berichtet Wieland erneut von Dindonette, welche sich zu diesem Zeitpunkt noch immer in der Höhle, wo sie zurückgelassen wurde, befindet. Dindonette erkennt einen dunklen Umriss und hofft, dass es sich dabei um ihren persönlichen Retter handelt. In Wirklichkeit handelt es sich aber um den Gymnosophisten, der sich, wie bereits oben kurz erwähnt, in Dindonette verliebt hat. Widererwarten fürchtet sich die tapfere Prinzessin nicht vor dieser mit Katzenfell behangenen und bärtigen Person, da sie bereits das Antlitz des Fauns gewohnt war. Am Ende des sechzehnten Gesangs wird Dindonette erneut befreit und begibt sich mit ihrem Helden und weiteren Charakteren ebenfalls zur Feier im Mohrenschloss.

Im siebzehnten Gesang stellt der Dichter nun wieder den verletzten Amadis ins Zentrum der Handlung. Sein Zustand ist seit dem Angriff Boreas' unverändert schlecht. Der Verletzte wird in eine Hütte gebracht, wo er von einer alten Dame verarztet wird. In dieser Hütte befindet sich außerdem eine andere, junge Frau.

Dabei handelt es sich um Olinde, welche wie folgt beschrieben wird:

Bey so viel Verdiensten, Talenten, und Tugend gebrach
Nur Ein dem guten Kind; und dieses Eine sagte
Nicht etwan bloß der Neid ihr nach;
Es war, was Amadis selbst fast alle Minuten beklagte:
Man konnt', um nur nicht gar ein Stachelschwein
Und Pavian zu seyn, unmöglich *häßlicher* seyn!
Der arme Ritter! [...]¹⁰¹

Amadis verliebt sich in das äußerst kluge und nette, aber zugleich hässliche Mädchen. Zum ersten Mal in seinem Leben erfährt er wahre Liebe und kümmert sich dabei nicht um die Äußerlichkeiten. Der Protagonist wird zwar weiterhin von Olindes Schwester Leoparde begehrt, diese ist aber gegen die Liebe der beiden anderen machtlos. Für Amadis springt salopp formuliert ein anderer Ritter ein, welcher Leoparde dann auch heiratet. Im achtzehnten Gesang und somit im dritten Teil des Werks treffen alle Darstellerinnen im Mohrenschloss ein, um bei Olindes und Amadis' Hochzeit dabei zu sein. Während der Hochzeit verwandelt sich die einst hässliche Olinde plötzlich in die wunderschöne und verschollene Schwester Flöderpine. Alle anderen beschließen, einander ebenfalls zu heiraten und so geschieht es, dass es an diesem Tag zu insgesamt sechs Hochzeiten kommt, welche mit Pauken und Trompeten gefeiert werden. Auch der Schah Bambo tritt ins Geschehen ein und ist höchst erfreut darüber, dass seine Töchter alle ihren „Deckel gefunden“¹⁰² haben.

4.1.2 Das neue Handlungsschema

Für die weitere Untersuchung ist es wichtig, das Handlungsschema, welches im analysierten Werk angewendet wird, kurz zu bestimmen. Matías Martínez und Michael Scheffel fassen unter dem Begriff ‚Handlungsschema‘ typische Handlungsverläufe mehrerer Texte zusammen.¹⁰³ Vor allem bei bestimmten Gattungen kristallisieren sich spezifische Handlungsschemata heraus, so beispielsweise bei mittelalterlichen Ritterepen. Im Wieland-Handbuch stellt Jutta Heinz fest, dass es sich beim *Neuen Amadis* um Wielands bekanntes Schema der Schwärmerkur handelt. Die Ritterhandlung, der irrende Ritter erlebt

¹⁰¹ Wieland: Der neue Amadis, S. 236.

¹⁰² ebd., S. 256.

¹⁰³ vgl. Martínez / Scheffel: Erzähltheorie, S. 127.

einige Abenteuer auf seiner Suche nach der idealen Geliebten, ist wohlbekannt. Im Gegensatz zu anderen empfindsamen Texten, überwiegt laut Heinz dennoch die derbe Komik. Für platonische Liebe hat das komische Epos nur Spott und Häme übrig. Das ‚zügellose‘ menschliche Begehren nimmt im Werk eine weitaus größere Rolle ein. Dies kommt vor allem durch zahlreiche Aus- und Abschweifungen sowie durch etliche Gedankensprünge zum Ausdruck.¹⁰⁴

Kurz auf den Punkt gebracht, ist festzustellen: Wieland wählt das Motiv des irrenden Ritters, welcher den Lauf der Geschichte vorgibt. Hierbei ist hervorzuheben, dass eine Leichtigkeit und ein Gefühl hervorgerufen werden soll, welches es nicht einmal dem Erzähler ermöglicht zu wissen, wie die Erzählung voranschreiten wird. Somit kann hierbei von Abenteuerliteratur gesprochen werden, welche vor allem der Weg des Abenteuersuchenden auszeichnet. Alexander Honold sieht darin eine Verzahnung der äußerlichen Fortbewegung mit der diskursiven Linearität. Der Handlungs- und Lektürepfad gibt eine „ästhetische *Isomorphie von Weg und Schrift*“¹⁰⁵ vor.

In *Der neue Amadis* fallen einige Parallelen zum sogenannten Brautwerbeschema der mittelalterlichen Literatur auf. Martínez und Scheffel nennen einige typische Handlungsverläufe, welche nun überprüft werden sollen. Typische Episoden sind beispielsweise die Unterstützung des Helden durch seine Gefolgsleute, die Entführung der Braut, der Kampf zwischen Werbern oder auch die Hochzeit am Ende des Stücks. Eindeutig bejaht werden kann die Helferfunktion der Gefolgsleute im komischen Gedicht. Zum einen steht Amadis sein Secretair Ferafis stets mit Rat und Tat zur Seite und lässt den Helden nie aus den Augen. Zum anderen begegnet er immer wieder den Rittern, den zukünftigen Ehemännern der übrigen Prinzessinnen, welche sich ihm sofort unterwürfig ergeben. So zum Beispiel als Boreas Amadis vom Pferd wirft und Antiseladon seinen Helden erfolgreich in Wort und Tat verteidigt:

[...] Wirf, ruft er, deinen Kamm
Noch nicht so hoch; du hast noch mehr zu besiegen;
Zieh, Feiger! hoffe nicht, der Rache zu entgehn;
Nicht unbegleitet soll mein Freund den Acheron sehn;
Du folgst ihm, oder ich! [...] ¹⁰⁶

¹⁰⁴ Heinz: Wieland-Handbuch, S. 203.

¹⁰⁵ Honold, Alexander: Quijote im Wunderland. In: Menke, B. /Struck, W. (Hgg.): Wieland/Übersetzen. Sprachen, Gattungen, Räume. Berlin/New York: Gruyter 2010, S. 180.

¹⁰⁶ Wieland: Der neue Amadis, S. 220.

Es ist klar erkennbar, dass Wieland hier eine typische Handlung für das Brautwerbescema schafft. Es gelingt ihm, auch diesen Kampf, welcher mit Boreas' Tod endet, ins komische Licht zu rücken, indem er die Leserinnen durch den Erzähler fragen lässt, wer nun sterben soll:

Sagt, Leser und Leserinnen, was soll der Dichter thun?
Von beyden muß Einer sterben; dieß läßt sich ohne Verletzung
Von unserm Plan nicht ändern; nur ist die Frage, wer?¹⁰⁷

Der Erzähler interagiert hier mit dem Publikum. Klar ist, dass einer der Ritter das Epos verlassen muss, da es ansonsten am Ende zu viele Ritter für zu wenige Prinzessinnen gäbe. Diese Interaktion mit dem Publikum schiebt Wieland mitten in einen wilden Kampf ein, was die Situation wieder unernst und lächerlich wirken lässt. Somit wird dem typischen Bestandteil des Brautwerbescemas die Grässlichkeit und die Stärke genommen. In dieser Szene ist nicht nur gut zu erkennen, dass Amadis von seinen Gefolgsleuten verteidigt wird, sondern auch, dass ein Kampf zwischen den Werbern entfacht ist. Ursprünglich ist es nämlich Boreas, der Amadis bezwingen will, weil er seiner geliebten Schattulöse zu nahe kommt. Ebenso findet sich ein komisches Moment, da der Kampf letztlich sinnlos ist, weil Amadis sich ohnehin in Flöderpine bzw. Olinde verliebt. Am Ende des Werks steht, wie beim Brautwerbescema üblich, die Hochzeit. Jedoch überzieht Wieland diese. Er lässt Amadis nicht ohne weitere Verschnörkelungen seine geliebte Flöderpine heiraten, da nämlich im *Neuen Amadis*, wie bereits erwähnt, eine sechsfache Hochzeit stattfindet.

Wieland folgt also nur teils dem Brautwerbescema mittelalterlicher Ritterepen, da er seine persönliche Note miteinfließen lässt. Das Ritterepos wird nach Hofmann erst dadurch zu einem komischen, indem der Protagonist ständig scheitert. Immer, wenn er glaubt, die ideale Frau gefunden zu haben, zeigt sich, dass sie doch nicht die Richtige ist. Die Amadis-Handlung weist somit einen repetitiven Charakter auf.¹⁰⁸

Auch lässt Wieland seine Helden nicht wie gewohnt gegen Drachen und Löwen kämpfen, sondern lässt sie ziellos durch die Wälder irren. Nur selten kommt es zu einem Kampf. Den wenigen Kämpfen wohnt jedoch ein komisches Moment inne.

¹⁰⁷ Wieland: Der neue Amadis, S. 220.

¹⁰⁸ vgl. Hofmann: Reine Seelen und komische Ritter, S. 213.

Wieland schafft somit eine Synthese zwischen Willkür im Detail und Strenge in der formalen Gesamtkomposition. Er beweist auf der einen Seite, dass er die Kompetenz besitzt, ein Schema normgerecht anzuwenden. Dennoch bringt er auf der anderen Seite seine eigene Note mit ein und schafft dadurch Originalität, welche wunderbare Erzählungen auszeichnen. An dieser Stelle sei noch Hofmann zitiert, da er diesen Balanceakt wie folgt auf den Punkt bringt:

Sie [die Konzeption] teilt mit den jungen Autoren der siebziger Jahre die tiefgreifende Skepsis gegenüber einer Unterwerfung der poetischen Subjektivität unter normative formale Ordnungen, wählt aber nicht die Option einer ‚formlosen‘ Prosa, sondern bindet die schweifende Subjektivität an ein formales Gerüst, das der Text selbst ironisch in Frage stellt und dem aus diesem Grunde keine inhaltliche Synthese entspricht.¹⁰⁹

Wieland schafft mit dem *Neuen Amadis* ein Kunstwerk, welches in dieser Form bis dahin noch nie dagewesen ist. Er kreiert etwas Neues. Durch diese neuartige Kombination aus „romantischen“ (= spätmittelalterlichen) Ritterhandlungen, ironischen Übertreibungen sowie strengen formalen Normen, entsteht ein Werk, das durchwegs die Fähigkeit zur Innovation hervorhebt.¹¹⁰ Dadurch gelingt ihm die Ablösung von Bodmer und die Durchsetzung seines Dichtersubjekts. Die fehlende Originalität, welche ihm in Zeiten der Bodmer-Koalition oft vorgeworfen wurde, kann im *Neuen Amadis* eindeutig verneint werden. In Hinblick auf das Wunderbare ist zu sagen, dass diese Innovation das Wunderbare unterstützt. Dieses gründet nämlich nach Breitinger im Neuen, denn das Wunderbare sei die äußerste Staffel des Neuen.

4.1.3 Die (Kunst-)Märchenelemente im *Neuen Amadis*

Aus inhaltlicher Sicht betrachtet, gleicht die Handlung in groben Zügen jener eines Märchens. Da das Wunderbare dem deutschen Kunstmärchen erst sein typisches Gepräge verleiht, soll auch dieser Bezug erläutert werden. Wührl benennt in seiner Theorie zum deutschen Kunstmärchen das Wunderbare sogar als „den wahren Träger der Märchenbotschaft“¹¹¹. Auch Louis Vax und Roger Caillois unterstreichen diese These, indem sie das Wunderbare als Oberbegriff des Märchenhaften und des Fantastischen bezeichnen.

¹⁰⁹ Hofmann: Reine Seelen und komische Ritter, S. 217.

¹¹⁰ vgl. ebd., S. 219.

¹¹¹ Wührl: Das deutsche Kunstmärchen, S. 11.

Beide sprechen sich dafür aus, zwischen der Gattung des Fantastischen und jener des Märchens zu unterscheiden. Während sie im Märchen Zauber und Magie als etwas Alltägliches bezeichnen, stellt Selbiges in der fantastischen Literatur etwas Unerwartetes dar.¹¹² Im Gegensatz dazu sei an Todorov erinnert, welcher das Fantastische keineswegs als eigenständige Gattung, sondern viel mehr als Grenzfall zwischen Fiktion und Wirklichkeit betrachtet. Diese unterschiedlichen Ansichten sollen die folgenden Untersuchungen jedoch nicht beeinträchtigen. Auch Wühl setzt sich über diese Unstimmigkeiten hinweg und fasst zusammen, welches einfache Prinzip dem Wunderbaren im deutschen Kunstmärchen zu Grunde liegt:

Es verändert die Kohärenz von Raum und Zeit, hebt die Schwerkraft und die Kausalität auf und belebt das Unbelebte. In unbekanntem Weltgegenden läßt es magische Räume entstehen oder entdeckt solche mitten in der Alltagswelt.¹¹³

Das beschriebene Prinzip ist als solches in *Der neue Amadis* wiederzufinden. Im untersuchten Versepso stoßen wir zum Beispiel auf:

- fantastische Kausalbeziehungen, wie die Heilung des verwundeten Amadis durch „ein Elixier,/ Wovon drey Tropfen [...]/ Todte selbst aus Charons leckem Kahne/ Zurück ins Leben riefen [...]“¹¹⁴,
- magische Räume, wie dem „bezauberten Walde“¹¹⁵,
- Unbelebtes, das belebt wird, wie die Statue des Titelhelden, welche wieder zum Leben erweckt wird.

Insofern kann eine Parallele zwischen dem Wunderbaren in deutschen Kunstmärchen und dem analysierten Werk gezogen werden.

Es werden nun die weiteren Märchenelemente, welche auf das Wunderbare verweisen, untersucht. Der bezaubernde, gutaussehende Held Amadis sucht seine ideale Prinzessin. Um diese zu finden, muss er viele Hindernisse überwinden. Als Ausgangssituation findet man, wie üblich, einen Märchenhelden mit seiner persönlichen Achillesferse vor. Von seiner Schwäche berichtet zu Beginn des märchenhaften Epos sein Begleiter Ferafis. Vom Wunsch getrieben, dieses Defizit zu beseitigen, streift der Protagonist mit seinem

¹¹² vgl. Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Frankfurt/Main: Insel 1974, S. 11-12 und S. 45-46.

¹¹³ Wühl: *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 14.

¹¹⁴ Wieland: *Der neue Amadis*, S. 234.

¹¹⁵ ebd., S. 229.

Secretair durch die Gegend. Dadurch wird das Wunderbare evoziert. Der Beginn des vorliegenden Versepos ist eindeutig mit dem eines deutschen Kunstmärchens zu vergleichen.¹¹⁶ Hinzu kommt, dass seine langersehnte Prinzessin letztlich verzaubert ist und nur durch die wahre und unverblünte Liebe eines Ritters erlöst werden kann. Grimms Märchen lassen zwar zur Zeit der Entstehung des *Neuen Amadis* immerhin noch über dreißig Jahre auf sich warten, dennoch findet man, abgesehen von den gereimten Versen, einige weitere Charakteristika eines Märchens wieder: Der Held der Geschichte hat eine Schwäche, nämlich die Liebe. Die Inkonsequenz in seinem Liebesleben wird ihm bei seinem Ziel, die ideale Geliebte zu finden, des Öfteren zum Verhängnis. Das Charakteristikum des positiven Ausgangs mit einer moralischen Botschaft am Ende des Epos erinnert an ein Märchen. Der Vater Bambo ist glücklich, dass all seine Töchter einen Mann gefunden haben. Der Protagonist Amadis hat die Lektion gelernt, dass auch unschöne Frauen liebenswert sind.

Wieland baut um diesen Märchenkern noch viele weitere Nebenhandlungen, welche letztendlich die Haupthandlung in den Hintergrund drängen. So scheint der Titelheld neben zahlreichen anderen Rittern eher unwichtig. Bei den märchenhaften Elementen im *Neuen Amadis* ist weiters zu beobachten, dass Wieland darauf achtet, diese wiederum ins Komische zu verkehren. So ist es beispielsweise eine Prinzessin, die Amadis aus seiner Versteinerung befreit. Üblicher ist es, dass der Ritter, der Held, den Frauen hilft. Dies lässt eine patriarchale Struktur erkennen.

In der Wieland-Forschung von Sven-Aage Jørgensen, wird auf Grund der zahlreich vorhandenen märchenhaften Elemente vorgeschlagen, das Versepos als „Märchen-Epyllion“¹¹⁷ zu bezeichnen. So erklärt Jørgensen seine Gattungsbezeichnung wie folgt:

Wieland schafft aus disparaten Elementen, aus antiker Mythologie, *Tausendundeiner-nacht*, französischen Feenmärchen und Ariost eine Märchenwelt, die ihren synthetischen Charakter spielerisch reflektiert.¹¹⁸

Hofmann spricht sich gegen diese Gattungsbezeichnung aus, da er der Meinung ist, dass das Komische das Wunderbare dominiert.¹¹⁹

¹¹⁶ vgl. Wührl: Das deutsche Kunstmärchen, S. 11-12.

¹¹⁷ Jørgensen, Sven-Aage: Christoph Martin Wieland. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 1994, S. 58-60.

¹¹⁸ ebd., S. 59.

¹¹⁹ Hofmann: Reine Seelen und komische Ritter, S. 219.

Ich stimme dennoch der Bezeichnung Sven-Aage Jørgensens zu, da das Wunderbare zumeist Ausgangspunkt des Komischen ist. Eine nähere Auseinandersetzung mit der Gattungszuordnung erfolgt im Kapitel ‚Eine neue Gattung‘. So kann eine Übersteigerung, welche das Wunderbare komisch wirken lässt, erst dadurch geschehen, dass dem Komischen eine wunderbare Begebenheit vorausgeht. Zu denken wäre hier beispielsweise wieder an die ‚Entsteinering‘ des Amadis. Diese Episode ist insofern komisch, als die Frau für die Rettung des Mannes sorgt. Dazu kommt es erst, weil Amadis von dem Mohrenkönig mit dessen Zauberstab versteinert wurde. Die Rückverwandlung ist gleichsam wunderbar. Ein weiteres Beispiel wäre die Verwandlung der Olinde in Flöderpine. Der Ausgangspunkt für die Verwandlung ist auch hier wunderbar. Erst darauf kann das komische Moment aufgebaut werden. Obwohl Amadis sich mit der Hässlichkeit der Frau arrangiert hat, vereint sich in ihr nun Schönheit und Klugheit.

Prallelen zum Kunstmärchen ergeben sich zudem aus der Figur des Titelhelden. Wühl beschreibt den Protagonisten des deutschen Kunstmärchens allgemein als unerfahrenen Jüngling. Ein solcher kann durch einen Prinzen oder einen jungen Ritter dargestellt werden, dem wegen seiner Unreife Gefahr droht. Typisch für das Kunstmärchen ist, dass das Wunderbare dem Helden in den unterschiedlichsten Gestalten begegnet. Dieses Wunderbare kann dem Titelhelden entweder feindlich oder freundlich begegnen.¹²⁰ In Bezug auf Amadis kann sowohl seine Rittertätigkeit als auch seine Naivität bejaht werden. Der schöne Ritter trifft beispielsweise auf der – für das Märchen typischen – Suche zum einen auf helfende wunderbare Wesen, wie z. B. den Zwerg. Zum anderen begegnet er aber auch dem bösen Wunderbaren, wie dem Riesen. Wühl betont einen Zusammenhang zwischen der Besetzung der Heldenfigur und der Entstehungszeit des Märchens, in diesem Fall des Märchen-Epyllions. So führt Wühl weiters an, dass der Rokoko-Dichter Wieland für seine Kunstmärchen zumeist Prinzen, Prinzessinnen bzw. Edeljünglinge auswählt, was typisch für diese literarische Epoche ist.¹²¹

Die märchenhaften Elemente im *Neuen Amadis* unterstreichen ebenfalls das Wunderbare im Werk. Obwohl die Handlung nicht durchwegs märchenhaft bzw. wunderbar ist und oft vom Komischen überlagert wird, verleiht es dem Versepos seine Authentizität und sorgt abermals für seine Originalität.

¹²⁰ vgl. Wühl: Das deutsche Kunstmärchen, S. 21.

¹²¹ vgl. ebd., S. 21.

4.1.4 Die Komplexität der Handlungsstränge

Im Folgenden soll die Komplexität der Handlungsstränge untersucht werden, welche den Text unter anderem als „comisches Gedicht“ auszeichnet. Wie Tieck bereits betonte, ist das Komische eine Vermittlungsart des Wunderbaren. Gerade weil Wieland den *Neuen Amadis* bewusst ironisch, komplex, scherzhaft, teilweise unernst und/oder verwirrend erscheinen lässt, soll dieser Aspekt genauer beleuchtet werden. Am besten lässt sich die Komplexität, welche das Wunderbare abbilden kann, an den zahlreichen Handlungssträngen des Epos darstellen.

Der Dichter baut derartig viele Nebenhandlungsstränge in den Haupthandlungsstrang ein, dass die Haupthandlung immer wieder aus dem Zentrum der Erzählung rückt. Die Haupthandlung, die Amadis-Handlung, wird somit nicht linear erzählt.

Auffallend bei der Behandlung des Inhalts ist, dass der Autor es darauf anlegt, sein Publikum zu verwirren oder zumindest seine Leserinnenschaft dazu zu bringen, sein Werk aufmerksam zu lesen. Tieck spricht dabei von der Zerstreung der Gedanken. Derartig viele Handlungsstränge machen es unmöglich, sich nur auf einen einzigen zu konzentrieren. Einen festen Blick würde das Wunderbare ohnehin nicht vertragen. Nicht umsonst bricht der Erzähler immer wieder mitten in der Erzählung ab, um sie drei Gesänge später wiederaufzunehmen. Diese Vorgehensweise des Dichters macht das Epos komplex und zu einer wahren Herausforderung für die Rezipientin und den Autor.

Die Handlungsstränge können auf zwei Weisen gegliedert werden. Zum einen kann man den Prinzessinnen je einen Handlungsstrang zusprechen, zum anderen ist es möglich, jedem Ritter einen Strang zuzuordnen. Für die Analyse des Wunderbaren bietet es sich an, den Haupthandlungsstrang dem Protagonisten zuzuschreiben und die Nebenhandlungsstränge den Prinzessinnen. Hierbei schließe ich mich den Ausführungen Hofmanns und Schweighofers an, welche die Prinzessinnen-Handlungsstränge bevorzugen und entscheide mich gegen die gängigere Lösung, die Stränge den Rittern zuzuordnen. Den Strängen der Ritter zu folgen, erachte ich in diesem Fall als wenig sinnvoll, da es hauptsächlich die Prinzessinnen sind, denen Wunderbares widerfährt, da sie es sind, die Großteils auf die wunderbaren Wesen treffen. Hinzu kommt, dass der Erzähler immer wieder den Namen der Prinzessin nennt, von der er aktuell berichtet. So lenkt er die Verfolgung der Prinzessinnen und sogleich die Handlung beispielsweise wie folgt: „Verschieben wir

itzt, und suchen der andern Schwestern Pfade¹²² oder „eilen zu Schattuliösen“¹²³. Welche Handlungsstränge es gibt und wie sich diese miteinander verbinden, soll nun geklärt werden.

Wie bereits erwähnt, stellt die Beobachtung des Protagonisten Amadis die Haupthandlung dar. Aus diesem Grund beginne ich mit der Analyse seines Handlungsstrangs. Der Erzähler teilt dem Publikum zwar bereits in der ersten Stanze des ersten Gesangs mit, wer der Held der Erzählung sein wird, Amadis selbst tritt jedoch erst im zweiten Gesang erstmalig auf. Von hier an zieht sich dieser Handlungsstrang wie ein roter Faden durch das Epos. Dieser kreuzt immer wieder die Pfade der Prinzessinnen und beginnt, als er auf das Lager der übriggebliebenen Töchter des Schahs Bambo, die verschlafene Dindonette und die mutige Colifischon, trifft. Die erste Kreuzung erfolgt demnach mit dem Nebenhandlungsstrang von Dindonette. Diese kümmert sich liebevoll um Amadis Wunden, woraufhin er sich zum ersten Mal in der Erzählung verliebt. Die beiden Handlungsstränge trennen sich jedoch schnell wieder, da Dindonette plötzlich wegen ihres verlorengegangenen Eichhorns aufbrechen muss. Im Anschluss an das Treffen mit Dindonette, erfolgt Ferafis' Anekdote über Amadis' Kindheit. In der Rückblende, welche im Kapitel über das ‚Wie‘ des *Neuen Amadis* näher erläutert wird, erfährt die Rezipientin, warum es Amadis derartig schwerfällt, die ideale Geliebte zu finden. Er wurde nämlich von seinem Vater in einen Turm gesperrt, zu dem Frauen der Zutritt verwehrt wurde. Dies geschah nach einem Orakelspruch, der dem damals jungen Amadis Großes versprach, wenn er keusch bliebe. Dort entwickelte er mithilfe eines Gemäldes, welches Tugend und Wollust in Form von zwei Frauen abbildete, eine Unentschlossenheit zwischen den beiden abgebildeten Frauen. An dieser Stelle macht Wieland das Spiel mit der Fantasie bzw. mit der Einbildungskraft transparent. Er zeigt, welche Gedankengänge notwendig sind, um ein derartiges Idealbild einer Frau kraft der Fantasie zu produzieren. Ausformuliert wird dies von Ferafis:

Er schafft sich selbst das höchste Ideal
Von Liebenswürdigkeit, indem er beyde vereinigt.
Ein glücklicher Weg, den Verlegenheiten der Wahl,
Sich zu entziehn, die ihn wollüstig peinigt!
Das schönste Bild, das je die Phantasie
Der Liebe mahlen half, stand itzt vor seiner Stirne –

¹²² Wieland: Der neue Amadis, S. 60.

¹²³ ebd., S. 64.

Was sag ich? Füllte sein Herz, und spücket' in seinem Gehirne.¹²⁴

Der schöne Paladin schafft sich mit seiner Einbildungskraft eine imaginäre Synthese aus Tugend und Wollust. Es gilt nun, dieses Ideal, wie ein Schwärmer, zu suchen. Von Ferafis erfahren wir, dass Amadis seit seinem Entkommen aus dem Turm bereits bei sechs Dutzend Frauen dachte, die perfekte Geliebte gefunden zu haben. Die neue Erzählstimme, welche Ferafis für diesen Gesang lang darstellt, gibt dem Publikum hier die Möglichkeit, mehr über den Protagonisten zu erfahren als über alle anderen. Über die anderen Ritter und Prinzessinnen erhält die Leserin nur oberflächliche Informationen. Amadis macht sich im Anschluss auf die Suche nach seiner vermeintlich geliebten Dindonette. Als Begleiterin nimmt er Colifischon mit, worin die zweite Kreuzung der Stränge verborgen liegt. Als sie bei ihrer Suche auf einen Zwerg stoßen, erfahren sie von diesem, dass Blaffardine von dem Mohrenkönig in seinem Schloss gefangen gehalten wird. Amadis beschließt, sich auf die Suche nach dem Schloss zu machen und lässt Colifischon ihre eigenen Wege gehen. Als er das Mohrenschloss erreicht und die blonde Blaffardine erblickt, wird er vom Mohr zu einer Statue versteinert. Hier erfolgt der dritte Berührungspunkt der Haupt- und Nebenhandlungsstränge. Blaffardine kann von dem magischen Ort fliehen, Amadis verbleibt jedoch als Statue im Schlossgarten. Im neunten Gesang gelangen auch Boreas und Schattuliöse in den Garten, womit sich die vierte Kreuzung der Handlungsstränge anbahnt.

Sogleich, wie sie die Statue erblickt, denkt sich Schattuliöse:

[...]Es kann am Ende doch nur ein Kunstwerk seyn!
Und ist's ein Werk der Kunst, so würde michs ewig bereun,
Es nicht genauer betrachtet zu haben.¹²⁵

Offensichtlich ist hier eine wunderbare Magie zu spüren, was sofort annehmen lässt, dass dieses Kunstwerk ein besonderes ist. Als sie die Nacktheit der Statue aus der Nähe sieht, wird sie beinahe ohnmächtig und hält sich dabei mit letzten Kräften an der Statue fest, wodurch Amadis' Versteinering aufgehoben wird. Boreas sieht, dass die beiden auf Grund des Sturzes übereinanderliegen und attackiert aus Eifersucht den schönen Protagonisten. Diesen Kampf kann der Mohr mit seinem Zauberstab jedoch unterbinden. Am

¹²⁴ Wieland: Der neue Amadis, S. 53.

¹²⁵ ebd., S. 135.

selben Abend kommt es zu einer Kreuzung des Haupthandlungsstrangs mit zwei Nebenhandlungssträngen, nämlich jenen von Schattuliöse und Colifischon. Amadis lauscht am nächsten Morgen dem Gespräch von Caramell und Schattuliöse. In Schattuliöse meint er erneut, die ideale Liebe gefunden zu haben. Amadis und sein Secretair ziehen ab und treffen auf Antiseladon, welcher von seinem Fächer erzählt. Zu dritt treffen sie schließlich auf Leoparde und Boreas, welcher ihn seitdem er Amadis und Schattuliöse aufeinanderliegend sah, töten will. An dieser Stelle kreuzt sich Amadis' Handlungsstrang mit dem fünften Nebenhandlungsstrang. Boreas verletzt Amadis schwer, woraufhin Boreas von Antiseladon getötet wird und Amadis von Ferafis in eine Hütte gebracht wird. Dort kreuzt sich der Haupthandlungsstrang erneut mit dem eines Nebenhandlungsstrangs, nämlich mit dem der bezaubernden Olinde. Die nicht gutaussehende, aber nette Frau pflegt Amadis gesund, woraufhin er sich in sie verliebt. Die verzauberte Olinde, welche sich durch Amadis' Liebe in Flöderpine, ebenso eine Tochter des Schahs Bambo, zurückverwandelt, ist schlussendlich die wahre, große Liebe des Protagonisten. Die beiden heiraten und feiern ein großes Fest im Schloss des Mohrenkönigs, wo sich alle Handlungsstränge miteinander verbinden. Die Untersuchung der Amadis-Handlung zeigt, dass der Protagonist ständig mit dem Ideal und der Realität konfrontiert wird. Auf diese Erkenntnis machte bereits Hofmann in seinem Werk über Wielands *Versepik* aufmerksam.¹²⁶ Ebenso wie Amadis, wird auch die Leserin ständig mit der Realitätsfrage konfrontiert. Dieses Faktum spricht nach Todorov für das Fantastische am Werk, aber nicht zwingend für das Wunderbare. Die Frage nach der Realität bzw. der Fiktion kann damit beantwortet werden, dass für dieses Werk eigene Gesetze der Realität in Kraft gesetzt werden müssen und es sich somit um das Wunderbare handelt. Dies sei zunächst dahingestellt, da dies im Kapitel über die erzählte Welt genauer analysiert wird.

Nachdem nun Amadis' Pfad verfolgt wurde, bleiben viele Lücken in der Erzählung offen. Die Haupthandlung, welche beim Lesen des Werks oftmals in den Hintergrund rückt, kann mit seinem Strang durchwegs erzählt werden. Jedoch lebt das Werk von seiner Komplexität und somit von den wirren Verflechtungen mit den Nebenhandlungssträngen. Hofmann stellt sogar die These auf, dass die eigentliche Haupthandlung von den vielen

¹²⁶ Hofmann: *Reine Seelen und komische Ritter*, S. 213.

Nebenhandlungen versteckt wird.¹²⁷ Der Umstand, dass die Nebenhandlungen die Haupthandlung beinahe gänzlich aufheben, kann als wunderbares Element bezeichnet werden. Durch die Verschiebung des Fokus von der Haupthandlung auf die Nebenhandlungen entsteht etwas Neues, was laut Wieland Voraussetzung für das Wunderbare ist.

Das Komische und Wunderbare ergibt sich zum größten Teil aus dem Zusammenwirken der sechs Nebenhandlungsstränge und der Amadis-Handlung. Aus diesem Grund sollen im Folgenden kurz die anderen Handlungsstränge erläutert werden:

Nachdem der Riese Moulineau das Zeltlager der Prinzessinnen und Ritter auflöste, ergeben sich zusätzlich zum Haupthandlungsstrang vorerst fünf weitere Stränge. Später tritt ein sechster hinzu, nämlich jener der Prinzessin Flöderpine.

Zunächst berichtet der Erzähler von der schönen Schattuliöse. Als die Flucht begann, lag ihr Ritter Caramell zu Füßen. Sie flüchtet sich in den Wald, wobei sie nicht bemerkt, dass ihr Gewand am Geäst hängen bleibt. Caramell verliert sie bald aus den Augen und sie sinkt einem Triton in die Arme. Boreas ist der erste, der die Prinzessin findet und versucht, sie aus seinen Fängen zu befreien. Auch Caramell findet sie, lässt jedoch Boreas den Vortritt, weil er schnell einsieht, dass er gegen ihn chancenlos ist. Im neunten Gesang erklärt der Erzähler, warum es nun wichtig sei, Schattuliöses Pfad zu beleuchten. „Wir lieben sie nicht genug, sobald ihr nachzujagen / Und hätten um ihre Tugend uns wenige Sorge gemacht“¹²⁸, wenn sie nicht notwendiges Übel wäre, Amadis von seiner Versteinigung zu erlösen. Hier unterstreicht der Erzähler, dass die Nebenhandlungsstränge die Haupthandlung im Grunde vorgeben und dominieren. Jedoch betont der Erzähler auf diesem Weg, dass die Handlungen der Prinzessinnen lediglich Mittel zum Zweck sind. Dies erscheint paradox, da die Haupthandlung, wie oben bereits erwähnt wurde, zum größten Teil von den Nebenhandlungen überdeckt wird. Erneut erzeugt Wieland dadurch einen komischen Effekt. Im Garten des Mohrenkönigs angekommen, ist es Schattuliöse, die Amadis erweckt. Nach dem Fest im Mohrenschloss, wird sie von Caramell heftig umworben, was jedoch nichts daran ändert, dass Schattuliöse schließlich und endlich Parasol heiratet.

Die Rezipientin folgt als nächstes Dindonettes Pfad. Sie trifft als erste auf Amadis. Auch Colifischon befindet sich zu diesem Zeitpunkt noch im Lager, aber sie wird vom Erzähler

¹²⁷ vgl. Hofmann: Reine Seelen und komische Ritter, S. 221.

¹²⁸ Wieland: Der neue Amadis, S. 123.

vorerst nur am Rande erwähnt. Nachdem Dindonette den Helden halbwegs gesund gepflegt hat, wird sie daran erinnert, dass ihr Eichhorn geflohen ist und begibt sich auf die Suche nach ihrem außergewöhnlichen Haustier. Sie läuft in den Wald, wo sie einem Faun direkt in die Arme läuft. Caramell befreit die Prinzessin von dem Faun und die beiden ziehen sich in eine Höhle zurück, wo sie sich näherkommen. Dindonettes Keuschheit wird jedoch zum zweiten Mal bewahrt, da Caramell plötzlich aufbrechen muss, um ein „Geschäft“ zu erledigen. Ihr Pfad zeichnet sich durch abrupte Auflösungen intimer Situationen aus. Der Erzähler lässt Dindonette mehrere Gesänge lang einsam in der Höhle verweilen, bis er wieder ihren Pfad aufnimmt. Aus dem tiefsten der Höhle erblickt sie einen „Mann mit langem schwarzen Bart / Und langen Haaren“¹²⁹, einen Gymnosophisten. Dieser verliebt sich in sie, sie sich jedoch nicht in ihn. Mit Bleumourant, ihrem künftigen Ehemann, verlässt sie ihn. Die beiden reiten zum Mohrenschloss und begegnen am Weg Blaffardine und Parasol.

Colifischon verharrt ebenso wie Dindonette im Lager, nachdem der Riese sie überfiel. Anders als Dindonette, welche den Angriff Moulineuas verschlief, ist Colifischon abenteuerlustig und mutig. Sie setzt sich nämlich zur Wehr als Moulineau eintrifft. Colifischon zeigt Interesse an Parasol und seinem Fächer, welcher eigentlich Antiseladon gehört. Als auch Dindonette planlos in und durch den Wald läuft, begibt sich Colifischon gemeinsam mit Amadis auf die Suche nach den restlichen Prinzessinnen. Bevor sie jedoch aufbrechen, lauscht sie der Anekdote, welche Amadis' Secretair Ferafis erzählt. Sie weiß somit von allen Prinzessinnen am besten über den Protagonisten Bescheid. Unterdessen versucht sie die anderen Schwestern schlechtzureden und gewinnt damit Amadis' Herz. Während des Herumirrens treffen sie auf Bleumourant. Kurz darauf trennen sich die Pfade und Colifischon erreicht mit Bleumourant rechtzeitig zum Fest das Mohrenschloss. Ab diesem Zeitpunkt verläuft ihr Handlungsstrang im Hintergrund und sie wird erst wieder erwähnt, als feststeht, dass Colifischon widererwarten Caramell heiratet.

Leopardes Pfad wird erst im vierten Gesang verfolgt. Als der Riese das Lager stürmt, nahm die älteste der sechs Prinzessinnen gerade ein Bad und war daher entblößt. Genau so unbekleidet flüchtet sie sich dann in den Wald, wo ihr Nymphen und Gnome heimlich folgen. Sie erblickt in der Ferne ein wunderschönes Feenschloss, wovon sie sich bald als

¹²⁹ Wieland: Der neue Amadis, S. 138.

„höchste Gebieterin sieht“¹³⁰. Vom vierten bis zum fünfzehnten Gesang schweigt der Erzähler über ihren Handlungspfad, um im fünfzehnten Gesang aufzuklären, dass sie das Schloss in dieser Nacht nicht mehr erreichte. Bis sie von Boreas gefunden wird, schläft sie auf dem Waldboden. Gemeinsam treffen die beiden auf Amadis und Antiseladon, wo sogleich der Kampf entflammt. Nachdem Amadis sich für seine Olinde entschied und somit gegen Leoparde, darf sie die Letzte auf Antiseladons Fächer werden. Die beiden heiraten bei der Sechsfachhochzeit ebenfalls.

Zu guter Letzt soll noch Blaffardines Handlungsstrang kurz erläutert werden. Diese Prinzessin tritt erstmalig im Mohrenschloss auf, wo sie von Amadis befreit wird. Sie verweigert Zärtlichkeiten mit dem Mohrenkönig und hofft auf eine Rettung. In ihrem Handlungsstrang geschieht nicht sonderlich viel, da sie in der Nähe des Schlosses bleibt und dort letztendlich doch dem Mohrenkönig das Jawort gibt.

Der letzte und erst gegen Ende des Epos beginnende Handlungsstrang ist jener Olinde bzw. Flöderpines. Obwohl Olinde bereits im ersten Gesang erwähnt wird und als ideale Geliebte des Amadis angepriesen wird, gerät diese Andeutung im Laufe des Geschehens von der Rezipientin in Vergessenheit. Es ist Olinde, die gemeinsam mit der alten Dame in der Hütte lebt und Amadis gesund pflegt. In dieser Zeit verliebt sich der Protagonist in die pflegende und hässliche Frau. Erst bei der Trauung verwandelt sich Olinde in eine Schönheit, welche die verschollene Schwester der Prinzessinnen darstellt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die einzelnen Handlungsstränge im Wesentlichen parallel verlaufen und sich nur im Mohrenschloss großzügig vereinen. Amadis', Schattuliöses und Colifischons Handlungsstrang kreuzen sich beim Fest des Mohren zum ersten Mal. Erst bei den Hochzeiten werden alle sieben Handlungsstränge erstmalig zusammengeführt erst. Diese Synthese ist wiederum den ironischen Anteilen des Epos zuzuschreiben. Der Dichter bricht im Vergleich zum Hauptteil, welcher mehr als ausschweifend erzählt wurde, das Ende abrupt ab. Er lässt alle heiraten, egal, ob sie sich lieben oder nicht, und setzt damit dem Ganzen ein Ende. Der daraus resultierende Effekt ist vor allem das Aufzeigen der Willkür bzw. Schaffensfreiheit des Autors. Dass Wieland hiermit sein dichterisches Subjekt abermals zum Vorschein bringen will, ist kein Geheimnis, wie wir bereits im Kapitel über den Dichter erfahren konnten.

¹³⁰ Wieland: Der neue Amadis, S. 64.

Das willkürliche Herumspringen zwischen den Handlungen der Prinzessinnen kann mit dem Effekt einer Diashow, wie dies Christina Dodes gut veranschaulicht, verglichen werden. Hierdurch wird eine klare Trennung zwischen den Prinzessinnen-Handlungen ermöglicht.¹³¹ Bei erstmaliger Lektüre findet sich die Leserin durch den „Diashow-Effekt“ in einem beinahe undurchschaubaren Chaos wieder. Es konnte anhand der Entflechtung der Handlungsstränge jedoch gut gezeigt werden, dass die Haupthandlung zumeist von den Nebenhandlungssträngen überlagert wird. Diese Zerstreuung der Amadis-Handlung dient wiederum der Komik des Werks, welches wiederum das Wunderbare ermöglicht. Zusätzlich fällt bei jedem einzelnen Handlungsstrang auf, dass sich das Muster wiederholt. Im vorigen Kapitel wurde bereits darauf hingewiesen, dass die Amadis-Handlung einen repetitiven Charakter besitzt. Es wiederholt sich nicht nur das Scheitern des Protagonisten, sondern auch jenes der Prinzessinnen. Auch die Prinzessinnen werden laufend verlassen und verlieben sich neu, so zum Beispiel Dindonette, welche sich zuerst in Amadis verliebt, ihn dann aber verlässt, um sich kurz darauf in Caramell zu verlieben, um letztendlich doch Bleumourant zu heiraten. Der episodische Charakter der Handlung ermöglicht, dass dieses Muster beliebig oft wiederholt und variiert werden kann.¹³² Dies betont auch der Erzähler im *Neuen Amadis* im sechzehnten Gesang:

Der Dichter selbst so gut, als wer ihn liebt, fängt an
Sich herzlich nach dem Schlusse zu sehnen.
Nichts leichters wäre wohl, als noch zehn Jahre lang
Die Töchter Bambo's auf ihren langhalsichten Thieren
Bis zum fünfhundertten Gesang
Die Welt durchtraben zu lassen [...]¹³³

Episodische Gesamtstrukturen sind nach Martínez und Scheffel wiederum typisch für die mittelalterliche Erzählliteratur sowie für Märchen, welche das Wunderbare auszeichnen. In dem untersuchten Epos sind die Episoden miteinander lose verbunden, da sie nur eine konstante Hauptfigur, den Amadis, in Verbindung setzen.¹³⁴

Das Werk erleidet auf Grund seiner Komplexität Einbußen auf Seiten des Verständnisses bzw. der Nachvollziehbarkeit. Wieland gelingt es jedoch, sein schöpferisches Subjekt

¹³¹ vgl. Dodes, Christina: Was ist komisch an komischer Versepeik? Wielands „Der neue Amadis“ und „Die Prüfung Abrahams“ im Vergleich. Diplomarbeit, Wien 2001, S. 98.

¹³² vgl. Hofmann: Reine Seelen und komische Ritter, S. 213-214.

¹³³ Wieland: Der neue Amadis, S. 229.

¹³⁴ Martínez / Scheffel: Erzähltheorie, S. 114.

dadurch zu repräsentieren und sein eigenständiges Wunderbares zu vermitteln. Die Literatur bietet keinen Hinweis darauf, dass sich das Wunderbare unbedingt durch komplexe Handlungsstränge auszeichnet. Dennoch kann behauptet werden, dass dieser komische Effekt dem Wunderbaren dienlich ist.

4.2 Die wunderbare erzählte Welt

Die Handlung mit ihrem Handlungsschema und ihren Handlungssträngen ist Teil der erzählten Welt, welche nun skizziert werden soll. In Wielands *Der neue Amadis* liegt nicht nur aus Sicht der Handlung eine hohe Komplexität vor, sondern auch in der erzählten Welt. In Martínez' und Scheffels Erzähltheorie wird darauf aufmerksam gemacht, dass sich vier Formen derartiger Komplexität unterscheiden lassen. Die erzählte Welt kann demnach:

1. homogen oder heterogen,
2. uniregional oder pluriregional,
3. stabil oder instabil und
4. möglich oder unmöglich sein.

Ad 1.: Da beim untersuchten Werk nicht ausschließlich eine Kategorie behandelt wird, also entweder das Mögliche, das Wahrscheinliche, das Unwahrscheinliche oder das Notwendige, kann die erzählte Welt als heterogen beschrieben werden. Im Versepos sind sowohl wunderbare Begebenheiten, wie beispielsweise Amadis' Versteinerung oder O-lindes Verwandlung in Flöderpine als auch Ereignisse, welche realistischen Regeln folgen, zu finden. So muss beispielsweise der verwundete Protagonist verarztet werden, weil er nicht gesund gezaubert werden kann. Die verlorengegangene Prinzessin muss gesucht werden, da sie nicht herbeigezaubert werden kann. Ebenso der Realität entspricht die Tatsache, dass es keine ideale Geliebte gibt oder je geben wird. Dies muss sich der Held am Ende der Geschichte selbst eingestehen.

Ad 2.: Bei der Frage nach der uni- bzw. pluriregionalen Welt, ist die Komplexität der pluriregionalen Welt zu verneinen. Wieland lässt sein Ritterepos ausschließlich in einem Weltsystem erzählen. Der schöne Amadis, die verwöhnten Prinzessinnen sowie die restlichen irrenden Ritter, das Mohrenschloss, der verzauberte Wald und sonstige Gesetze ändern sich nicht. Die Handlung ist synchron und streckt sich mit Ausnahme von zwei kurzen Rückblenden (Amadis' Kindheit und die Geschichte von Antiseladons Fächer)

nicht über mehrere Jahre. Auch geographisch ist der Handlungsort eng gesteckt: Das Lager, der Zauberwald, Olindes Hütte und das Mohrenschloss stellen die wenigen Handlungsorte dar. Somit ist die erzählte Welt zwar heterogen, aber uniregional.

Ad 3.: Ob die Welt stabil oder instabil beschaffen ist, lässt sich eindeutig beantworten. *Der neue Amadis* präsentiert zwar eine heterogene Welt, vermischt also Realistisches mit Phantastischem, ist aber insofern stabil, als das Werk diese Mischung konstant aufrechterhält. An dieser Stelle sei an Todorovs Definition vom Wunderbaren erinnert, welche im Kapitel des gegenwärtigen Wunderbaren näher behandelt wurde. Inwiefern Todorovs Vierteilung des Wunderbaren bei Wielands *Der neue Amadis* angewendet werden kann, soll im Anschluss analysiert werden.

Ad 4.: Die Welt des *Neuen Amadis* ist zwar als logisch mögliche Welt zu beschreiben, aber als physikalisch unmöglich.¹³⁵ So treten in der Welt der Prinzessinnen und der Ritter eigene Gesetze in Kraft. Orakel können hier die Zukunft voraussagen, Nymphen und Gnome existieren, Versteinerungen mittels Zepter sind möglich und viele andere wunderbare Dinge geschehen auch noch. Diese physikalisch unerklärlichen Begebenheiten sind, wie in den oben angeführten Ausführungen bereits erwähnt, als das Wunderbare schlechthin zu bezeichnen.

Ebendiese wunderbaren und zugleich physikalisch unerklärlichen Wesen und Begebenheiten gilt es nun näher zu untersuchen.

4.2.1 Wunderbare Wesen

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.¹³⁶

Über die herausragende Bedeutung fantastischer Wesen ist sich C. M. Wieland in seinen Ausführungen *Über den Hang des Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben* bewusst. Wieland betont, dass all diese Wesen selbst in der Aufklärung immer

¹³⁵ vgl. Martínez / Scheffel: Erzähltheorie, S. 136-141.

¹³⁶ Wieland: *Hang zur Magie*, S. 73.

einen Platz im Herzen der Menschen finden. Mit dem Einsatz ebendieser berührt er die Menschen, was wiederum die Wertschätzung der Affekte, welche vor allem Breitinger und Bodmer anpriesen, hervorhebt.

Dass wunderbare Gestalten im *Neuen Amadis* eine große Rolle spielen, bringt die Leserin bereits im ersten Gesang in Erfahrung, nämlich als die singende Muse Folgendes ankündigt: „Ihn [den Gesang der Muse] hören, in Lauben versteckt, die Nymphen bey Cynthiens Schein;/ Und fern im Felsen spitzt der alte Faun die Ohren [...]“¹³⁷. Nähere Erläuterungen zur Muse selbst folgen im Kapitel ‚Der (un-)klassische Erzähler und seine wunderbare Muse‘.

Die wunderbaren Wesen erwachen langsam, um dem Gesang der Muse zu lauschen. So treffen Amadis und die Prinzessinnen in Christoph Martin Wielands Werk immer wieder auf Märchenfiguren, welche dem Werk zu größten Teilen einen wunderbaren Charakter verleihen und erneut den Märchencharakter unterstreichen. Diese sollen im Folgenden untersucht und näher analysiert werden.

Das erste wunderbare Wesen lässt im *Neuen Amadis* nicht lange auf sich warten. Ohne diesem wäre die Aufsplitterung der Handlung in sechs Nebenhandlungsstränge und in einen Haupthandlungsstrang nicht möglich. Es handelt sich um den schreckenerregenden Riesen Moulineau:

Zu seiner Bedeckung folgt auf einem Elephanten,
Mit Eisenblechen behängt, der Riese *Moulineau*.
Den Damen däucht’ es zum wenigsten so,
Die augenblicklich in ihm den furchtbaren Popanz erkannten,
Womit die Amme sie sonst so zu schrecken pflegte. Sie rannten
Vor seinem Knebelbart wie schüchterne Rehe davon,
Selbst *Leoparde*, vor Angst, dem neuem [sic!] Geryon
Zur Beute zu werden, entstieg im ersten Schrecke dem Bade,
Und lief mit fliegendem Haar, wie eine trunkne Menade,
So leicht die Natur sie bekleidet, davon.¹³⁸

Der Auftritt des Riesen wird sehr genau beschrieben. Wieder einmal zeigt Wieland, dass wunderbaren Wesen eine komische Wirkung zugesprochen werden kann. In diesem Fall gelingt es durch Übertreibungen erneut, das Wunderbare ins Komische zu kehren. Mit seinem Auftritt forciert und belebt der Riese den Beginn der Handlung des Werks. Ein

¹³⁷ Wieland: Der neue Amadis, S. 17.

¹³⁸ ebd., S. 25.

Riese, der auf einem Elefanten reitet und mit Eisenblechen bekleidet ist, stellt jedoch eine Übertreibung dar, welche wiederum das wunderbare Moment ironisiert. Zusätzlich wird durch die Bezeichnung des „neuen Geryon“ auf eine bereits existierende literarische Figur verwiesen. Wieland erläutert die eigentliche Herkunft des Geryon in den Fußnoten:

Geryon, (sagt die fabelhafte Poetische Geschichte) war ein alter Iberischer oder Balearischer König, in den Zeiten, da diese Länder noch von Riesen bewohnt waren. Er hatte drey Köpfe, sechs Arme und eben so viel Füße, und wurde dennoch (wie es zu gehen pflegt) vom Herkules überwunden, der nur Einen Kopf hatte.¹³⁹

Dies trägt, wie die Schweizer Breitinger und Bodmer bereits festhielten, dazu bei, dass die Einbildungskraft der Leserin besonders angekurbelt wird. Begriffe der Kunst und der Natur, hier jene der Kunst, derart deutlich darzustellen, bringt die Leserin dazu, dass sie nicht mehr zwischen Wirklichkeit und Fiktion unterscheiden kann. Beschrieben wird ein Wesen, welches unnatürlicher nicht sein könnte. Mit drei Köpfen, sechs Armen und sechs Füßen weist dieses die größte Abweichung zu den natürlichen Geschöpfen im Werk auf. Angemerkt sei noch, dass Wieland dem Geryon das Adjektiv ‚neu‘ voranstellt. Dieses Stilmittel setzt der Autor bereits im Titel des *Neuen Amadis* ein. Die Rede ist nämlich von einem „neuen Geryon“, was wiederum die Kategorie des Neuen hervorhebt. Es wird nicht lediglich der bereits existierende Geryon übernommen. Wieland betont, wie auch mit dem Titel des Werks selbst, dass er ein neues, nie da gewesenes ‚Ding‘ sein soll. Die äußerste Staffel des Neuen ist nach Breitinger als das Wunderbare zu bezeichnen. Somit kann auch dieses „kleine“ Adjektiv, welches Wieland bewusst dem wunderbaren Wesen voranstellt, als Hervorhebung des Neuen, als Auslöser der Verwunderung, gedeutet werden. Interessant ist auch, dass die poetische Geschichte, von welcher in der Fußnote die Rede ist, von Herakles erzählt und nicht von Herkules. Dabei handelt es sich ursprünglich um eine griechische Gründungssage, welche von einem Ungetüm mit drei Oberkörpern, das von Herakles bezwungen wird, berichtet.¹⁴⁰

Bei dem „neuen Geryon“ handelt es sich nach Todorov um ein zukünftiges Phänomen, was etwas bislang Unbekanntes darstellt. In diesem Wesen ist somit Gottscheds, Breitingers und Bodmers Neues sowie Todorovs unvermischt Wunderbares vereint. Obwohl der Riese keine weitere herausragende Rolle spielt, ist gut zu erkennen, dass sein Auftritt – gleich zu Beginn – auf das Wunderbare aufmerksam macht.

¹³⁹ Wieland: *Der neue Amadis*, S. 25.

¹⁴⁰ vgl. Prinz, Friedrich: *Gründungsmythen und Sagenchronologie*. München: Beck 1979, S. 149-150.

Anders verhält es sich mit den Zwergen im Werk. Diese treten im Epos immer wieder auf, jedoch stets auf eine unterstützende bzw. neutrale Art. Noch bevor der Riese die Meute aufscheucht, erfährt die Leserin von der Muse:

In einer anderen Laube hielt
Miß Blaffardinen, der Blonden und Kalten,
Ein Zwerg (denn dazumahl hatten die Zwerge noch viel zu verwalten)
Den größten Spiegel vor, den je ein Zwerg gehalten.¹⁴¹

Schon hier fällt auf, dass der Zwerg, obwohl er nicht natürlich ist, für die Charaktere keine Gefahr darstellt. Er nimmt eher eine helfende Rolle ein, indem er in dieser Passage Blaffardine den großen Spiegel hält. Die Muse fügt dann noch an, dass Zwerge damals noch viel Macht gehabt hätten. Diese in Klammern gesetzte Anmerkung könnte darauf zurückzuführen sein, dass in der Aufklärung Rationalität im Vordergrund steht und somit wunderbare Wesen, wie der Zwerg eines ist, keinen bzw. nur wenig Platz in der Literatur um 1700 finden. Obwohl Wieland ein Aufklärer ist, unterwirft er sich nicht der Gottschedschen Regelpoetik, welche verlangt, nur Wahrheiten und nicht allzu Wunderbares zu vermitteln.

So tritt im siebten Gesang erneut ein Zwerg auf, welcher hingegen genauer beschrieben wird. Auch hier hilft der Zwerg. Er weist Amadis den Weg und teilt ihm mit, dass sich eine der verschollenen Prinzessinnen im Schloss des Mohrenkönigs befindet. Der Zwerg wird vom Erzähler als Pygmäe bezeichnet, was wiederum in der Fußnote näher erläutert wird:

Zum *Zwerge* nehmllich, den der Dichter vorhin einen *Lilliputter* nannte. [...] Pygmäen, sind, wenn wir *Homer*, (ILIAD. III.v.6.) und allen, die es ihm nachgesagt haben, glauben, eine Nation sehr kleiner Menschen, welche mit den Krannichen in einem Kriege leben, wobey sie gemeindlich zu kurz kommen. Die alten Geographen widersprechen sich, nach ihrer Gewohnheit, in ihren Nachrichten von diesen angeblichen kleinen Menschen, die nur eines Palms hoch sind. [...] ¹⁴²

Auch Paul-Wolfgang Wühl bestätigt dies, als er das Personal des Wunderbaren näher analysiert. Er geht nicht wirklich auf die Körpergröße des Zwerges ein, betont jedoch quälende Defizite dieses Wesens. Weiters erörtert er in seinem Werk *Das deutsche Kunstmärchen*, dass Zwerge oft Helfer darstellen, welchen des Öfteren Irrtümer unterlaufen.¹⁴³

¹⁴¹ Wieland: Der neue Amadis, S. 24.

¹⁴² ebd., S. 96.

¹⁴³ vgl. Wühl: Das deutsche Kunstmärchen, S. 21.

Dem helfenden Zwerg im *Neuen Amadis* widerfährt ebenfalls ein Fauxpas, indem er Amadis zu erklären versucht, dass der kürzeste Weg zum Mohrenschloss durch Flammen führt, was wiederum den Tod des Protagonisten bedeuten würde. Amadis kontert auf diesen mangelhaften Ratschlag:

Herr Zwerg, (erwidert der *Held*) ich hätte gute Lust
Euch durch den kürzesten Weg, den uns Euklides weiset,
Die Ohren zu stutzen. Wofern ihr eine Brücke gewußt,
Was brauch' ich, daß ihr mir den Weg durchs Feuer preiset?¹⁴⁴

Amadis setzt sich zur Wehr und wählt nicht den gefährlichen Weg. Somit beweist der Held gewisse Reife und folgt nicht, wie sonst so oft, seinen naiven Instinkten. Somit kann der Zwerg im *Neuen Amadis* nicht nur als Helfer bezeichnet werden, sondern auch als Unheilstifter.

Der Erzähler zieht im vierten Gesang ein kurzes Resümee über die Prinzessinnen und ihre Erlebnisse:

[...] Indessen zieht euch daraus
Die Regel, ihr Mädchen: Man soll vor Riesen noch Zwergen
Sich weder in freyem Felde noch hinter Gebüsch verbergen.
Was liefern die Damen? Das Aergste gesetzt, giengs ihnen bloß
Wie allen andern; und würrlich war die Gefahr nicht groß.
Allein, so pfliegts die Furcht zu machen;
Sie liefe vor einer Maus dem Behemoth in den Rachen.¹⁴⁵

In diesem Zitat zeigt sich nicht nur der wunderbare Charakter des Epos, sondern auch die Ironie. Wären die Prinzessinnen nicht vor dem Riesen, welcher ohnehin keinerlei Schaden verursachte, geflüchtet, hätten sie sich in weiterer Folge nicht in derartige Gefahren gebracht. Das Unheil bzw. die fehlende Besonnenheit, die dem allzu Wunderbaren um das 18. Jahrhundert zugeschrieben wird, wird hier verharmlost und sogar verspottet. Diese Wesen sind nicht zu fürchten, eher sind sie zu belächeln. Diese zu meiden, führt zu viel größerem Unheil. Die Redewendung ‚aus einer Mücke einen Elefanten machen‘ bringt die Geschichte der Prinzessinnen auf den Punkt.

Bevor Dindonette dem Gymnosophisten begegnet, gerät sie auf ihrer Flucht in die Fänge eines Fauns. Als Ritter Caramell herbeieilt, um die runde Prinzessin zu befreien, entdeckt

¹⁴⁴ Wieland: Der neue Amadis, S. 96.

¹⁴⁵ ebd., S. 65.

er sie bei einem „gehörnten weitmaulichten Silen, / Mit dickem Wanste“¹⁴⁶. In der Fußnote erklärt der Erzähler weiter: „Die Faunen heissen bey den alten Poeten auch *Silenen*; oder vielmehr ist dieses der Nahme der *alten* Faunen [...]“¹⁴⁷ Erst scheint der Faun sehr böse zu sein, da er mit Dindonette am Boden liegt und ihr Seidengewand von ihr gerissen hat. Es wirkt als wolle der Faun Dindonette nötigen. Später jedoch erzählt der Faun, dass er es war, der Dindonettes zu Beginn entlaufenes Eichhorn wieder zurückbrachte und sie mit Trüffeln versorgte. Dennoch wohnt dem Faun etwas Schlechtes inne, da er die Prinzessin gegen ihren Willen heiraten will und mit ihr „kleine Faune“ zeugen möchte. Auffallend ist hier wieder, dass das personifizierte Wunderbare wieder ins Komische übergeht. Die Unnatürlichkeit des Fauns wird durch seine Verliebtheit in die Prinzessin übertrieben und somit ins Komische gekehrt. Dennoch ist das Wunderbare wiederum Anlass für die Umkehr ins Komische und somit die Voraussetzung für das Komische. Das Wesen des Fauns wirkt im *Neuen Amadis* triebhaft, sinnlich, grob, aber auch sehr verletzlich. Er hat sich nämlich in Dindonette unsterblich verliebt und möchte sie nicht mehr gehen lassen. Neben seinem haarigen Erscheinungsbild, sprechen seine Klauen für die Tierhaftigkeit. Außerdem erwähnt der Faun einen gewissen Pan. Als Caramell dem Faun droht, ihn zu töten, entgegnet er: „Das soll er, rief der Faun, wohl bleiben lassen, beym Pan!“¹⁴⁸ Der Pan ist ein griechischer Halbdämon, welcher dem römischen Faunus entspricht. Auch bei ihm handelt es sich um einen lüsternen Halbgott. Seinen Kopf zieren Bockhörner und seine Ziegenbeine sind mit Fell bedeckt. Diese Beschreibung trifft ebenso auf den Faun zu, welcher im *Neuen Amadis* beschrieben wird. Auch das Flötenspielen, woraus übrigens der Name der Panflöte resultiert, und das Leben in den Bergen verbindet den Faun und den Pan.¹⁴⁹ Als Ritter Caramell zu später Stunde nämlich ein Lied singt, begleitet ihn der Faun auf der Flöte. Die Eigenschaften dieses Mischwesens lässt Wieland jedoch nicht ganz unverändert, denn er nimmt ihm seine Grausamkeit und ersetzt diese teilweise durch Einfühlsamkeit. Wieder ist ein Kunstgriff zu erkennen, in dem der Dichter ein bereits bekanntes Wesen so verändert, dass es im *Neuen Amadis* etwas Neues darstellt. Das Wunderbare an diesem Wesen ist demnach nicht nur seine Hybridität – halb Ziege, halb Mensch – sondern auch sein verändertes Gemüt.

¹⁴⁶ Wieland: Der neue Amadis, S. 113.

¹⁴⁷ ebd., S. 113.

¹⁴⁸ ebd., S. 115.

¹⁴⁹ Petzoldt, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister³. München: Beck 2003, S. 139.

Zwischen den Polen des Guten und des Bösen bzw. des Wunderbaren und des Natürlichen befindet sich das nächste Wesen: der Gymnosophist. Dindonette wird von diesem in einer Höhle überrascht. Die Prinzessin fürchtet sich jedoch nicht. Im *Neuen Amadis* wird der Gymnosophist in der Fußnote wie folgt beschrieben: „Die *Gymnosophisten*, oder die *nackten Weisen*, sollen eine Art von Philosophischem Orden unter den alten Indianern gewesen seyn.“¹⁵⁰ Die Lebensweise des Gymnosophisten im *Neuen Amadis* deckt sich mit Christa Agnes Tuczays angeführter Grundhaltung eines Gymnosophisten: „[...] körperliche Entbehrungen, Keuschheit und ein Leben fernab der Zivilisation in einer Gemeinschaft von gleichgesinnten Asketen.“¹⁵¹ Außerdem führt der Erzähler in den Fußnoten an: „Nur das, *was wahrhaftig ist*, verdient nach *Plato*, die Aufmerksamkeit des Weisen.“¹⁵² Das Erscheinungsbild des Gymnosophisten wird im *Neuen Amadis* mit langem Haar, schwarzem Bart und Katzenfell behangen beschrieben. Bereits sein Äußeres macht deutlich, dass es sich bei diesem Wesen um kein wunderbares handelt. Dennoch sei der bärtige Mann an dieser Stelle erwähnt, da er einen ungewöhnlichen Lebensstil pflegt. Dadurch erscheint er auf den ersten Blick wunderbar und sorgt abermals für Abwechslung und Originalität im Werk.

Neben den bereits genannten Wesen treiben sich im verzauberten Wald des *Neuen Amadis* auch sämtliche Elementargeister herum, wobei nicht alle im Werk vorkommen. Erdgeister, Luftgeister sowie Wassergeister spielen im untersuchten Märchen-Epyllion eine Rolle. Feuergeister sind im *Neuen Amadis* nicht vertreten. Diese Geister gehören zu dem üblichen Personal des Wunderbaren und haben die Aufgabe, zwischen der Menschenwelt und dem Wunderbaren zu vermitteln.¹⁵³ Auch Bodmer und Breitinger erkannten bereits, dass derartige Wesen die Leserinnen auf angenehme Weise entsetzen und die Einbildungskraft belustigen.¹⁵⁴ Wieland bindet die Elementargeister im *Neuen Amadis* ein und hebt auf diese Weise das Wunderbare des Werks hervor.

So trifft Schattuliose auf ihrer Flucht auf ein Triton:

Zum Glücke lag am Gestade, vom Riedgras halb versteckt,
Im Sonnenschein ein *Triton* hingestreckt.

¹⁵⁰ Wieland: *Der neue Amadis*, S. 139.

¹⁵¹ Tuczay, Christa Agnes: Westöstliche Askesepraxis in >Barlaam und Josaphat< und der Gymnosophistenepisode. In: Cordoni, C./ Meyer, M. (Hrsg.): *Barlaam und Josaphat. Neue Perspektiven auf ein europäisches Phänomen*, S. 366.

¹⁵² Wieland: *Der neue Amadis*, S. 139.

¹⁵³ vgl. Wührl: *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 22-24.

¹⁵⁴ vgl. ebd., S. 39.

Sein Haupt mit Binsen bekränzt, und um die zottichten Lenden
Statt alles Gewandes mit Schilfe bedeckt.¹⁵⁵

Die Beschreibung des Tritons durch die Eindrücke der Prinzessin, welche sich in einer vom Meer umgebenen Grotte auf einem „Bette von Schilf und Wasserlinsen“¹⁵⁶ wiederfindet, lassen an einen Wassergeist denken. Tritonen sind in Wielands Werken des Öfteren zu finden, wie z. B. in der *Geschichte des Agathon* oder in der *Geschichte des Prinzen Birbinker*¹⁵⁷. Der Bezug zum Wasser ist ihnen dabei immer gleich, woraus geschlossen werden kann, dass diese auf die griechische Mythologie zurückzuführen sind. Diese besagt nämlich, dass der Triton der Sohn des griechischen Wassergottes Poseidons sei. Im Werk handelt es sich aber scheinbar um ein Wesen, welches nicht ausschließlich im Wasser, sondern auch an Land – im Riedgras bzw. in der Grotte – überleben kann. Kennzeichnend für Elementargeister des Wassers ist außerdem ein Fischschwanz. Über das Aussehen des Tritons ist, bis auf das Schilf-Gewand und das mit Binsen gekränzte Haupt, nichts zu erfahren. Nachdem das Triton die schöne Schattuliöse in seine Grotte gebracht hat, erlangt sie nach kurzer Zeit wieder das Bewusstsein und wird von Boreas befreit.

Von Elementargeistern umgeben ist auch Leoparde als sie auf ihrer Flucht zum ersten Mal zur Ruhe kommt. Diese haben sie von Anfang an verfolgt und nun „saß um die Dame die Schaar der Nymphen“¹⁵⁸. Hierbei handelt es sich nicht, wie sonst üblich, um Wassergeister, sondern um Waldnymphen und somit um Luftgeister. Im *Neuen Amadis* schweben sie durch die Lüfte und verleihen Leopardes Flucht einen wunderbaren Charakter. Auffallend ist, dass die Nymphen, nicht aus Brunnenschächten oder Seen aufsteigen, sondern, dass sie schlichtweg als schwebende Begleiterinnen beschrieben werden und ihre Herkunft unbekannt bleibt. Diese Luftgeister verhalten sich neutral, weder helfend noch gefährdend.

Des Weiteren wird Leoparde von Gnomen verfolgt, welche nach Wühl zu den Erdgeistern gehören. Auffällig ist, dass der Terminus ‚Gnom‘ in weiterer Hinsicht als Überbegriff für den Mohrenkönig oder sonstige Darsteller, welche eine dienende Funktion ausübten, verwendet wird. Somit haftet den Erdgeistern im *Neuen Amadis* nichts Außergewöhnliches bzw. Wunderbares an.

¹⁵⁵ Wieland: Der neue Amadis, S. 26.

¹⁵⁶ ebd., S. 65.

¹⁵⁷ vgl. Wühl: Das deutsche Kunstmärchen, S. 42.

¹⁵⁸ Wieland: Der neue Amadis, S. 62.

Zusammenfassend ist über die wunderbaren Wesen zu sagen, dass sie es sind, die Großteils das Werk auf der inhaltlichen Ebene zu einem wunderbaren Versepos machen. Sie vermitteln immer wieder zwischen dem Natürlichen und dem Unnatürlichen. Jede Prinzessin begegnet mindestens einem nicht natürlichen Wesen. Diese zeichnen sich zumeist durch eine unmenschliche Eigenschaft bzw. ein unnatürliches Merkmal aus. Im Falle des Riesen und der Zwerge wären es die Körpergrößen, bei den Elementargeistern ihre Hybridität, z. B. der Triton als Fisch mit menschlichen Zügen, ihre besonderen Fähigkeiten, z. B. das Schweben der Nymphen, die wunderbar erscheinen. Der Auftritt dieser Wesen erfolgt stets unangekündigt, was Gottscheds geforderter Logik widerspricht, da er von der Dichtung Harmonie und Ordnung verlangt. Die Handlungen des wunderbaren Personals sind nicht immer logisch nachvollziehbar, verwirren die Leserin und schaffen Komplexität.

Thomas Eicher betonte zusätzlich, wie im theoretischen Teil der Diplomarbeit bereits festgehalten wurde, dass das Wunderbare im Märchen selten eine abstrakte Größe ist. Meist ist es personifiziert. Auch hierbei ist wieder die Parallele des *Neuen Amadis* zum Märchen und somit das Wunderbare zu unterstreichen. Diese Wesen sind ausschließlich dem Inhalt der Erzählung zuzuschreiben, was wiederum die These unterstützt, dass sich das Wunderbare im *Neuen Amadis* hauptsächlich durch das ‚Was‘ und weniger durch das ‚Wie‘ auszeichnet.

4.2.2 Wunderbare Requisiten

Wunderbare Gegenstände spielen im *Neuen Amadis* keine herausragende Rolle, sie sollten aber dennoch nicht vernachlässigt werden, da sie den wunderbaren Charakter des Versepos ebenso unterstreichen. Erzählerisch bieten Zaubergegenstände, so wie wunderbare Wesen, viele Möglichkeiten, zumal sie für leichte und schnelle Übergänge sorgen.¹⁵⁹ Zaubergegenstände ermöglichen dem Erzähler zudem einen kunterbunten Handlungsverlauf, welcher im *Neuen Amadis* vorliegt. Wo diese Gegenstände im untersuchten Werk zu finden sind und welche Funktion ihnen zuteilwird, wird nun erläutert.

¹⁵⁹ vgl. Hillmann: Wunderbares in der Dichtung der Aufklärung, S. 93-94.

Nach Todorovs Definition scheint der erste Zaubergegenstand, das Orakel, instrumental wunderbar zu sein, da es als wunderbares Objekt die Zukunft voraussagen kann. Bei näherer Betrachtung ist es hingegen dem exotisch Wunderbaren zuzuordnen, da das Orakel für keine Überraschung sorgt, sondern seine Fähigkeit üblich ist. Das Orakel wird wie folgt in der Rückblende von Amadis' Secretair erwähnt:

[...] Denn das Orakel verhiess,
Er würde glücklich seyn, und alles würd' ihm gelingen,
Und Dichter würden einst von seinen Thaten singen,
Sofern man Mittel fänd', ihn nur vor Amors Macht
Zu schützen, der junge Herren so gern zu – Gecken macht.¹⁶⁰

Das Orakel bzw. der Orakelspruch bildet somit den Grund für Amadis' Unentschlossenheit bezüglich der Frauen.

Im Unterschied zu Träumen werden Orakel bewusst aufgesucht, woraus sich zumeist eine Handlungspflicht des Orakelspruchempfängers ergibt. Somit konnte der Orakelspruch von Amadis' Vater nicht ignoriert werden. Den Vorausdeutungen mussten Taten folgen und so wurde der junge Ritter in einen Turm gesperrt.

Auch der Schah Bambo sucht ein Orakel auf, um eine Antwort auf die Frage zu erhalten, wann er nun endlich Großvater werden wird. Dieses rät ihm Folgendes: „*er sollte ohne Verzug / Die Mädchen von sich schicken, um was sie nicht hätten zu suchen.*“¹⁶¹ Die daraus resultierende Handlungspflicht des Orakelspruchempfängers ist auch hier gut zu erkennen:

Wiel habe *Schah Bambo* gerufen, ist das Orakel klug?
Wo sucht man was man hat? Corbleu! Wer sollte nicht fluchen?
Ich wette, die Mädchen kommen nicht wieder wie sie gehn!
Oft will man fischen und krebst. Doch, wenn sie suchen müssen
Und müssen suchen, so mag des Orakels Wille geschehen!¹⁶²

Obwohl der Vater der Prinzessinnen Zweifel hegt, handelt er nach dem Befehl des Orakels und schickt seine Töchter weg. Wieder zeigt sich, dass das Orakel recht behalten soll, denn am Ende der Geschichte hat jede Prinzessin einen Mann gefunden und sogar geheiratet.

¹⁶⁰ Wieland: Der neue Amadis, S. 46.

¹⁶¹ ebd., S. 76.

¹⁶² ebd., S. 76.

Des Weiteren ist zu sagen, dass Orakel weder vom Erzähler noch von Figuren als wunderbar dargestellt werden. Dieser Umstand ist bei den meisten wunderbaren Gegenständen und Wesen zu beobachten, da es sich eben um etwas exotisch Wunderbares handelt, das in dieser erzählten Welt völlig normal scheint.¹⁶³

Ein weiterer wohlbekannter Zaubergegenstand, der im untersuchten Versepos ebenso eine Rolle spielt, ist der Zauberstab des Mohrenkönigs:

Es war ein Glück für ihn [Amadis], daß in der ersten Hitze
Der eifersüchtige Mohr des magischen Scepters Spitze,
Noch eh er sich selbst der ersten Bestürzung entwand,
Ihm vor die Nase hielt. – Steh, rief er (und Amadis stand,
Stand, in der critischen Stellung, worinn der Neger ihn fand,
Wie eine Statue da) und bleib in diesem Stand,
Bis dich die Königin von allen Preciösen
Entzaubern wird! [...] ¹⁶⁴

Zauberstäbe dienen im Vergleich zum Orakel seltener der Zukunftsdeutung, sondern eher als Machtinstrument. Der Mohr verschafft sich durch sein Zepter einen deutlichen Vorteil gegenüber dem Protagonisten. Hierdurch versteinert er den ahnungslosen Amadis, was wiederum ins Komische übergeht, da der Protagonist in einem Märchen-Epyllion selten so wehrlos ist. Neben dem Effekt der schnellen Übergänge, bringt der Zauberstab wieder neue Spannung ins Geschehen. Nach Wühl ist der Zauberstab als typisches Requisit des Wunderbaren zu bezeichnen.¹⁶⁵

Wie der Zauberstab, besitzt auch der Zaubertrank eine verwandelnde Wirkung. Im *Neuen Amadis* wird der Held nach seinem Kampf gegen Boreas durch einen Zaubertrank wieder geheilt. Dieses Elixier erhält er von einer alten Frau, welche nicht weniger wunderbar als das Requisit selbst wirkt:

Die gute Frau stand in der ganzen Refier,
Kraft eines Manuscripts voll Salben und Kräutertränken,
In großem Ruf. Kein Uebel läßt sich erdenken,
Wofür sie kein Mittel wußte. [...]
Ein Kranker mochte woran er wollte liegen,
So hatte sie eine Wundercur [...] ¹⁶⁶

¹⁶³ vgl. Friede, Susanne: Die Wahrnehmung des Wunderbaren. *Der Roman d'Alexandre* im Kontext der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 2003, S. 376.

¹⁶⁴ Wieland: *Der neue Amadis*, S. 104.

¹⁶⁵ vgl. Wühl: *Das deutsche Kunstmärchen*, S. 18.

¹⁶⁶ Wieland: *Der neue Amadis*, S. 234-235.

In dem genannten Zitat ist nicht nur die Rede von *Wundercuren*, sondern auch davon, woher die gute Alte diese bezieht. Sie mischt diese nach einem Manuskript, welches Rezepte zu allen möglichen Salben und Tränken enthält. Selbstverständlich könnte es sich dabei um heil- und naturkundliches Werk handeln, das lediglich die Wirkung bestimmter Kräuter beschreibt. Auf Grund der Übertreibung erscheint es insofern wunderbar, als damit jegliche Art von Krankheit geheilt werden könnte. Todorov sieht in solchen Übersteigerungen das hyperbolisch Wunderbare. Das Manuskript an sich verspricht nichts Wunderbares und ist als solches ein Gegenstand der Wirklichkeit. Durch die Übertreibung, welche umfasst, dass mit derartigen *Wundercuren* alle Kranken geheilt werden könnten, erhält dieses Requisit seinen hyperbolisch wunderbaren Charakter.

Obwohl sich Wieland im *Neuen Amadis* nur weniger wunderbarer Requisiten bedient, schaffen diese es dennoch, die Handlung bedeutend zu beeinflussen. Sie verleihen dem Inhalt nicht nur einen wunderbaren Charakter, sondern sorgen auch für rasche Übergänge, welche die Spannung aufrechterhalten. Außerdem zeigt die Analyse, dass derartige wunderbare Gegenstände nicht automatisch instrumentales Wunderbares darstellen. Die Kategorie des Wunderbaren bestimmt sich danach, wie sie in der erzählten Welt aufgenommen wird. Einfluss auf die Betrachtungsweise des Wunderbaren hat Großteils der Erzähler. Der Zaubertrank und der Zauberstab werden der Rezipientin ausschweifend und wundersam präsentiert, wohingegen der Orakelspruch nur beiläufig vom Erzähler erwähnt wird.

4.2.3 Die Verwandlungen

Neben wunderbaren Zaubergegenständen, sorgen viele weitere Ereignisse für Spannung und Abwechslung. So zum Beispiel Verwandlungen, welche prinzipiell als grobe Missachtung der Naturähnlichkeiten gelten und im 18. Jahrhundert lediglich in Feenmärchen wie auch in den mit ihnen verwandten komischen Heldengedichten geduldet werden.¹⁶⁷

Nach Todorov sind Begebenheiten dieser Art in das Wunderbare exotischer Natur einzuordnen. Das heißt, dass die implizite Leserin die Wälder, in denen die Charaktere, Amadis, die Ritter sowie die Prinzessinnen umherstreifen, ohnehin nicht kennt und somit kei-

¹⁶⁷ vgl. Hillmann: Wunderbares in der Dichtung der Aufklärung. S. 97.

nen Grund hat, die dort stattfindenden Ereignisse anzuzweifeln. Die Verwandlungen werden vom Erzähler somit nicht als übernatürlich dargestellt und erscheinen dem Erzähler natürlich. Am Ende der Geschichte des *Neuen Amadis* geschieht eine Verwandlung, mit der niemand mehr gerechnet hätte. Die hässliche, aber kluge Olinde verwandelt sich in die wundervoll aussehende und verschollene Schwester Flöderpine:

Kurz, wie sie von Tag zu Tage sich seiner Seele bemeistert,
So nimmt die Bezauberung zu, die seine Augen bindt;
Bis endlich, von inniger Lieb' und heißer Sehnsucht begeistert,
Er gar sein Ideal in ihren Zügen findet.¹⁶⁸

Amadis hätte endlich verstanden, dass es keine „ultimative“ Frau gibt, die zugleich Schönheit und Klugheit in sich vereint. Es scheint als würde Amadis für seine Einsicht mit dieser Verwandlung belohnt werden. Hofmann spricht hierbei von einer märchenhaft-ironischen Auflösung. Auf der einen Seite findet die Brautsuche ein Happy End, auf der anderen Seite wird die Moral der Geschichte abgeschwächt.¹⁶⁹ In der Wirklichkeit verwandelt sich ein hässliches Mädchen in kein schönes, weil der künftige Ehemann das äußere Erscheinungsbild akzeptiert. Die Verwandlung, welche unbestreitbar wunderbar ist, stellt somit eine Absage an die Aussage, dass der Verstand über Äußerlichkeiten zu stellen ist, dar. Das Wunderbare geht hier wiederum ins Komische über, da dieses wunderbare Geschehnis derart übertrieben wird, dass es letztlich wieder eher komisch als wunderbar scheint.

Die Versteinerung des Protagonisten zur Halbzeit der Erzählung stellt nicht nur einen komischen Höhepunkt der Handlung dar, sondern ebenso eine wunderbare Begebenheit. Mittels des Mohrenkönigs Zauberstab konnte Amadis in eine leblose steinerne Statue verwandelt werden. Insofern fällt dies gleichsam unter den Typus der Verwandlungen. In diesem Fall bezweckt die Verwandlung jedoch nichts Positives, sondern zieht negative Konsequenzen nach sich. Wieland lässt den Titelhelden gegenüber dem Mohrenkönig hilflos und ausgeliefert auftreten. Wie gut zu erkennen ist, können Verwandlungen in wunderbaren Erzählungen sowohl positiv als auch negativ konnotiert werden.

¹⁶⁸ Wieland: Der neue Amadis, S. 248.

¹⁶⁹ vgl. Hofmann: Reine Seelen und komische Ritter, S. 215.

4.2.4 Schauplätze des Wunderbaren

Bei den Raumbewegungen sei auf Parallelen zum deutschen Kunstmärchens verwiesen. So findet sich das buntgemischte Personal des *Neuen Amadis* ebenso in einem traumhaft-irrealen Märchenraum wieder. Im Folgenden werde ich sowohl die stereotypischen als auch die ungewöhnlicheren Schauplätze, welche das Werk beschreibt, näher analysieren. Nach Wührl stellen Gegenden in der Nähe von bekannten und vor allem realen Flüssen üblicherweise Märchenschauplätze dar.¹⁷⁰ In *Der neue Amadis* wird eben so ein Gebiet gewählt, nämlich „Am Rande der unberührt schleichenden *Riß*, / Wie am Eurotas einst, und am *Sokratischen Iliß*“¹⁷¹. In den Fußnoten führt der Erzähler zum Iliß an, dass sich dieser in der Nähe von Athen befindet und sokratisch genannt wird, weil Sokrates dort Platon und Phädrus ihren Dialog führen ließ. Diese näheren Erläuterungen verschaffen der Rezipientin die Möglichkeit, sich ein genaues Bild von diesem Ort machen zu können, was wiederum die Einbildungskraft beflügelt. Mit einem kurzen Wort, nämlich dem Adjektiv ‚schleichend‘, schafft Wieland in Gedanken einen kleinen Fluss, fast wie ein Bächlein, das zur Märchenidylle beiträgt. Außerdem besteht zwischen der *Riß* und dem Autor ein enger Bezug, da sich dieser Fluss im Landkreis Biberach befindet. Dieser Ort ist Christoph Martin Wielands Geburtsstätte und Anker in vielen Lebenslagen.

Das Wunderbare ist zudem oft in den unendlichen Wäldern mit ihren verwinkelten Plätzen zu finden.¹⁷² So irren auch die Prinzessinnen und die Ritter durch einen wunderbaren Wald. In den Tiefen dieser Wälder befinden sich Höhlen, Hütten, Seen, Flüsse oder gar Bergwerke.

Die Handlung setzt ein, als sich fast alle Hauptfiguren in der Sonne ausruhen, was wiederum gegen einen Wald spricht. Dies ist nicht verwunderlich, da in Märchen oft eine Landflucht in diesem speziellen Fall in Form einer Flucht in den Wald zu beobachten ist. Vor allem in Wielands Feenmärchen, wie zum Beispiel in *Pervonte. Oder: Die Wünsche*, ist dieses Charakteristikum des Öfteren zu finden.¹⁷³ So wird Pervonte samt Prinzessin Vastola und ihrem Kind vom König in einem Fass im Meer ausgesetzt, wo die drei ihre Reise auf eine einsame Insel beginnen. Auch in dieser Erzählung startet das Geschehen

¹⁷⁰ vgl. Wührl: Das deutsche Kunstmärchen, S. 24.

¹⁷¹ Wieland: Der neue Amadis, S. 16.

¹⁷² vgl. Wührl: Das deutsche Kunstmärchen, S. 24.

¹⁷³ vgl. Hillmann: Wunderbares in der Dichtung der Aufklärung, S. 87.

– wie im *Neuen Amadis* – unter vielen Menschen, wo sich die Protagonisten vom Getümmel in Richtung Natur bzw. Land wegbewegen.

Schattuliose läuft auf ihrer Flucht einem Triton in die Arme, welcher „vom Riedgras halb versteckt“¹⁷⁴ am Boden liegt. Dies spricht gegen den Märchenwald zu Beginn des Epos, da Riedgras üblicherweise nur an sonnigen Plätzen wächst und Tritons zumeist in der Nähe von seichten Gewässern hausen. Zudem schwimmt der Triton „mit der schönen Beute/ In stillem Triumphe der sichern Grotte zu.“¹⁷⁵ „Ringsum ist Meer“¹⁷⁶ erfahren die Leserinnen, als Schattuliose aufwacht. Grotten stellen oft Schauplätze des Wunderbaren dar.

Ähnlich der Grotte, findet sich Dindonette in der Höhle eines Gymnosophisten wieder, welche, um die Fantasie anzuregen, penibel eingeleitet wird:

Er [der Gymnosophist] irrte in diesen Gedanken,
Als zwischen den verwebten Ranken,
Die um den Eingang der Höle sich ziehn,
Das Mädchen mit irrendem Tritt, und Augen als suchte sie ihn,
Hervor sich wagt.¹⁷⁷

Beschrieben wird eine versteckte, geheimnisvolle und romantische Höhle. Grotten und Höhlen sprechen jedoch nicht per se für ein deutsches Kunstmärchen. Nach Max Lüthi bevorzugt das Märchen klare scharfe Linien. So werden in Märchen eher Schlösser, Hütten und dergleichen als Schauplätze gewählt. Unbestimmte Umrisse, wie die einer Höhle oder einer Grotte sprechen eher für Volkssagen.¹⁷⁸ Dies spricht zwar gegen das Märchenhafte, jedoch noch lange nicht gegen das Wunderbare im *Neuen Amadis*. Lüthi erklärt weiter, dass Wälder trotz ihrer ausstrahlenden Natürlichkeit und dem Ausdruck der Unschärfe, oft Schauplatz deutscher Kunstmärchen sind. Der Wald dient nur insofern als Schauplatz, als er handlungswichtig ist. In Kunstmärchen zweitrangig ist die detaillierte Beschaffenheit. So dient die Beschreibung der Farbgebung des Waldes lediglich der Stimmungsmalerei.¹⁷⁹ Dies ist im *Neuen Amadis* ebenfalls zu beobachten. Trotz mehrmaliger Erwähnung des Waldes, wird dieser nie genauer beschrieben. Verlautbart werden

¹⁷⁴ Wieland: *Der neue Amadis*, S. 26.

¹⁷⁵ ebd., S. 64.

¹⁷⁶ ebd., S. 66.

¹⁷⁷ ebd., S. 144.

¹⁷⁸ vgl. Lüthi, Max: *Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 153.

¹⁷⁹ vgl. ebd., S. 154.

lediglich zwei handlungsentscheidende Merkmale. Zum einen die Größe und somit die ‚Labyrinthhaftigkeit‘ des Waldes:

Indessen ärgert sich doch, zum Glücke, keinen Frommen
In einem Walde, von dem den finstern Labyrinth,
Seitdem die Menschen den Eichen entkrochen,
Kein Erdensohn vermuthlich nie durchbrochen.¹⁸⁰

Zum anderen wird das Wunderbare des Waldes wie folgt hervorgehoben:

Doch, eben sehen wir dort noch einen von unsern Leuten
In diesem bezauberten Walde, wo unsre Scene liegt,
Wohin sein Pferd ihn führt, ganz niedergeschlagen reiten.¹⁸¹

Der Umstand, dass Leoparde bei ihrer Flucht in den Wald von Nymphen und Mohren verfolgt wird, macht den Zauberwald zusätzlich zu einem wunderbaren Schauplatz.

Als der Secretair mit dem verwundeten Amadis umherirrt, treffen die beiden auf die Hütte einer alten Frau. Dies wirkt ebenso märchenhaft und dadurch wunderbar, als derartige Hütten typisch für Märchenschauplätze sind.

4.3 Die Aktanten und deren ungewöhnliche Namensgebung

Figuren können nach Martínez und Scheffel allgemein als Träger der Handlung umrissen werden. Genauer handelt es sich hierbei um Bewohner fiktiver Welten in fiktionalen Erzählungen. Literarische Figuren können zum Beispiel menschlich sein oder phantastische Qualitäten besitzen. Ein einziges Merkmal ist jedoch allen Handlungsträgern bzw. Figuren gleich: Ihnen muss Intentionalität zugeschrieben werden können.

Bei Gattungen mit schematischen Handlungsmustern werden Figuren zu Aktanten. In Kapitel 4.1.2 wurde besprochen, dass das Handlungsschema im *Neuen Amadis* zwar grob der üblichen Ritterhandlung folgt, dies jedoch auf Umwegen geschieht. Aktanten werden alleine durch ihre Funktion im gattungsspezifischen Handlungsschema bestimmt. Darüber hinaus besitzen sie kein eigenes Profil. Da das Handlungsschema im *Neuen Amadis* einem mittelalterlichen Ritterepos folgt, das wiederum einige Märchenelemente in sich aufnimmt, nehme ich die Figuren als Aktanten an. Natürlich will sich Wieland diesen

¹⁸⁰ Wieland: Der neue Amadis, S. 61.

¹⁸¹ ebd., S. 229.

Stereotypen widersetzen, dennoch bedient er sich ihrer, um sie zu parodieren. Aus diesem Grund erscheint es mir sinnvoll, hier von Aktanten zu sprechen.

Wieland lässt in seinem Märchen-Epyllion viele verschiedene Figuren auftreten. Der Dichter setzt auf eine hohe Komplexität, welche er durch ungewöhnliche und neuartige Namen wie auch durch lustige Charaktereigenschaften schafft. Wieland selbst sagt über seine Figuren im Vorwort:

[...] einem Werke, worinn die Helden alle, mehr oder weniger, Narren, und die Heldinnen, bis auf eine oder zwo, die abgeschmacktesten Geschöpfe von der Welt sind, gewählt, oder (um ihm völlige Gerechtigkeit angedeyhen zu lassen) erfunden hat, scheint unter allen möglichen diejenige zu seyn, welche seinem Werke die angemessenste ist.¹⁸²

Im Folgenden sollen der Protagonist und die Nebenfiguren, welche Wieland im Vorwort selbst als Narren und Heldinnen bezeichnet, kurz erläutert werden. Diesen haftet an sich nichts Wunderbares an, dennoch können hierbei einige Indizien für das Neue und Komische, welche das Wunderbare unterstützen, gefunden werden.

4.3.1 Nebenfiguren und Namensgebung

Die Nebenfiguren im *Neuen Amadis* stellen zum einen die sechs Prinzessinnen, die Töchter des Schahs Bambo, und zum anderen die um die Schwestern buhlenden Ritter dar. Im nachfolgenden Kapitel sollen jedoch nur ausgewählte Figuren exemplarisch beleuchtet werden, um anhand dessen den komplexen komischen Effekt darzustellen.

Wieland stellt alle Prinzessinnen einzeln vor, manche ausführlicher, manche kürzer. Dindonette, welche der Dichter als „[e]in wenig zu dumm, und ein wenig zu fette“¹⁸³ beschreibt, lässt sich vom französischen Wort „dindon“ herleiten. Dies bedeutet nichts weniger als Truthahn, in unserem Fall wäre wohl der Begriff ‚Pute‘ passender. Die Mischung aus der Namensbedeutung und den naiven Aktionen, wie die Haltung eines Eichhorns als Haustier, lässt darauf schließen, dass sie im Märchen-Epyllion das „dümmlich naive Dickerchen“ darstellen soll.¹⁸⁴

Das absolute Pendant und zugleich Verkörperung des Komischen stellt die Schwester Schattuliöse dar. Schattuliöse ist die Ableitung des Wortes „Chatouilleux“, was so viel

¹⁸² Wieland: *Der neue Amadis*, S. 173.

¹⁸³ ebd., S. 20.

¹⁸⁴ vgl. Hofmann: *Reine Seele und komische Ritter*, S. 252.

wie „kitzlig“ beziehungsweise „empfindlich“ bedeutet. Der Erzähler untermalt die Bedeutung des Namens weiters dadurch, dass er sie als „die Keusche“¹⁸⁵ bezeichnet. Mit den stark unterschiedlichen Charakteren und der Namensgebung weist der Autor auf eine ironische Weise auf die Prüderie und ihre Verlogenheit hin. In Schattuliöses Fall ist es beispielsweise das im weiteren Verlauf der Handlung folgende Zeigen ihres wahren Gesichts. Eigentlich ist sie hinterlistig und dumm. Er macht damit auf die Verlogenheit aufmerksam, indem er die vermeintlich Keusche und bis obenhin zugeknöpfte Schattuliöse ihre Lippen spitzen lässt, wodurch sich der Leserin sofort ein eindeutiges Bild der Person ergibt.¹⁸⁶

Im Vergleich dazu soll eine männliche Figur näher betrachtet werden. Ebenso komisch wie auch stark satirisch-ironisch wurde der Name des Parasols gewählt. Parasol wird im *Neuen Amadis* als Mann mit starken weiblichen Zügen sowie weiblichem Gehabe umschrieben. Er verfehlt jegliche Voraussetzung, um in dieser Zeit als echter, starker Mann zu gelten. Er kann kein Blut sehen und ist alles andere als ein stattlicher Liebhaber. Der Name bedeutet so viel wie „Sonnenschirm“. Bei dem Namen Parasol kommt einem sofort die Pilzart in den Sinn. Auch dies hat Wieland mit Sicherheit absichtlich gemacht, denn die Assoziation mit einem Pilz ist nicht gerade positiv bzw. schmeichelhaft für einen Ritter. Jedenfalls wäre auch diese Ableitung passend für den Charakter.

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Autor Namen wählt, welche perfekt mit den Charakteren harmonieren. Zunächst komisch klingende und willkürlich gewählte Namen ergeben nach näherer Betrachtung Sinn und offenbaren das Komische. Jede Figur erfüllt mit ihrem Namen und den jeweiligen Handlungen ihre individuelle Funktion, indem sie einen bestimmten Menschentyp widerspiegelt. Mit dieser komischen Komplexität schafft er es, die damalig herrschenden Stereotypen kritisch zu reflektieren bzw. zu hinterfragen. Diese neuartige Kombination aus der Namensgebung und den Charaktereigenschaften, unterstreichen somit auch das Neue. Wieland selbst beschreibt das Wunderbare als etwas Neues. Das Wunderbare kann dadurch zum Ausdruck kommen, dass es dem Menschen gänzlich neu ist oder, dass bereits Bekanntes neu miteinander kombiniert wird.

¹⁸⁵ Wieland: Der neue Amadis, S. 20.

¹⁸⁶ vgl. Hofmann: Reine Seele und komische Ritter, S. 254.

4.3.2 Der Protagonist Amadis

Auch beim Protagonisten des Märchen-Epyllions sind derartige Funktionen zu beobachten. Den Namen der Hauptfigur wählt C. M. Wieland selbstverständlich nicht willkürlich. Er begründet dies in seinem Vorwort wie folgt:

Alles, was ich dem Leser mit Gewißheit versichern kann, ist, daß der *neue Amadis* mit dem Amadis des Bernhard Tasso, und mit allen andern Amadissen in der Welt, so wenig oder viel deren seyn mögen, außer den Nahmen, und außer derjenigen Aehnlichkeiten, die er sogar mit den *CONTES DE MA MERE L'OYE* hat, (wenigstens mit Wissen und Willen des Dichters) nicht das mindeste gemein habe [...] weil der Nahme Amadis bekannter ist, und ich weiß nicht was für einen romantischen Klang hat, der ihn vorzüglich geschickt macht, einen Abentheurer von so sonderbarer Art, als der unsrige ist, zu bezeichnen.¹⁸⁷

Wieland betont im Vorbericht zum *Neuen Amadis*, dass er den Namen seines Protagonisten nicht willkürlich, sondern wohlüberlegt gewählt habe. Die Wahl fällt deshalb auf den Namen Amadis, weil der Klang Wieland besonders gefällt und weil dieser bereits bekannt ist. Der Name soll somit nicht primär auf andere vergleichbare Werke verweisen. Somit hebt sich alleine die Namensgebung des Protagonisten bereits deutlich von der der anderen Figuren ab. Wie eben erläutert, lassen sich alle anderen Namen vom französischen Vokabular auf lustige Art und Weise herleiten.

Inhaltlich zeichnet den Titelhelden die ungezügelte Liebe zu Frauen aus. Schon als 15-Jähriger entwickelte er sein Idealbild einer Frau, welches niemals erreicht werden konnte:

Er schafft sich selbst das höchste Ideal
Von Liebenswürdigkeit, indem er beyde vereinigt.
Ein glücklicher Weg, den Verlegenheiten der Wahl
Sich zu entziehn, die ihn wollüstig peinigt!
Das schönste Bild, das je die Phantasie
Der Liebe mahlen half, stand itzt vor seiner Stirne –
Was sag ich? Füllte sein Herz, und spückt' in seinem Gehirne.¹⁸⁸

Von Frau zu Frau bzw. von Prinzessin zu Prinzessin kann er sein Ideal immer mehr einschränken bis er schließlich sein Grazienideal kennenlernt, wobei er sich eingestehen muss, dass wohl die Tugend die wichtigere Komponente der beiden Eigenschaften ist.

¹⁸⁷ Wieland: *Der neue Amadis*, S. 8-9.

¹⁸⁸ ebd., S.53.

Der vermeintliche Held selbst erfüllt jedoch das Ritterideal ebenso bei weitem nicht. Den Minnedienst entwürdigt er durch seine Respektlosigkeit gegenüber Frauen. Das Heldentum fehlt ihm zur Gänze¹⁸⁹ – immerhin wird der Protagonist drei Mal besiegt: erstens beim Angriff des Riesen, zweitens durch den Zauberstab des Mohrenkönigs und drittens durch Boreas' Attacke. Seine Naivität und Schwäche scheint sich gegen Ende zu legen, als er begreift, dass ein Ideal aus Wollust und Tugend nicht existiert.

4.4 Das ‚Wie‘ im *Neuen Amadis*

Das ‚Wie‘ des *Comische[n] Versepos in Achtzehn Gesängen* wird im Folgenden untersucht. Um meine These, welche behauptet, dass sich das Wunderbare durch den Inhalt des Werks darstellt, zu überprüfen, erscheint es mir wichtig, auch die formale Gestaltung zu analysieren. Hierbei kann es selbstverständlich passieren, dass das Wunderbare in der Form zu verneinen ist.

4.4.1 Eine neue Gattung

Die Gattungszuordnung des *Neuen Amadis* weist einige Schwierigkeiten auf und trägt dadurch zur Komplexität des Epos, welche wiederum ein Hinweis auf das Wunderbare sein kann, bei. Wieland selbst ordnet sein Epos im Vorbericht zwar dem komischen Gedicht zu, betont jedoch gleichzeitig seine dichterische Freiheit, welche wiederum eine genaue Zuordnung erschwert: „In einem Gedichte von dieser Art muß der Poet Freyheit genug haben, um seinen Geist alle mögliche Bewegungen und Wendungen machen lassen zu können.“¹⁹⁰ Christoph Martin Wieland betont, dass es sich in dem vorliegenden Werk um ein Gedicht handelt. Allerdings sei dies nur als schlichter Überbegriff für jegliche Dichtungen des 18. Jahrhundert zu verstehen. Somit gibt dieser Terminus keinen eindeutigen Aufschluss über die Gattung. *Der neue Amadis* in der Ausgabe von J. P. Reemtsma, H. Radspieler und J. Radspieler umfasst 256 Seiten und ist in 18 Gesänge unterteilt.

¹⁸⁹ vgl. Hofmann: *Reine Seele und komische Ritter*, S. 223.

¹⁹⁰ Wieland: *Der neue Amadis*, S. 9.

Für die Zuordnung zum komischen Epos sprechen einige Indizien. So setzte sich Wolfgang Dittrich in seiner Dissertation bereits 1971 mit den Merkmalen eines komischen Epos in Bezug auf Wielands Texte auseinander. Hiermit lässt sich sehr gut überprüfen, dass Wieland im *Neuen Amadis* doch einige Merkmale erfüllt:¹⁹¹

- Den Musenanruf findet man, wie bereits erwähnt, im ersten Gesang.
- Die Stoffansage zu Beginn erfolgt direkt nach dem Musenanruf, welche im Kapitel über die Zeit bzw. über die Reihenfolge näher analysiert wird.
- Selbstverständlich lebt das Werk unter anderem vom Wunderbaren.
- Breit angelegte Schilderungen, wie beispielsweise jene, in der Amadis' Secretair über seine vergangenen Geliebten erzählt, sprechen nach Dittrich ebenso für ein komisches Versepos.
- Die Versform ist auch ein typisches Merkmal. Hier jedoch verzichtet Wieland auf den üblichen Hexameter und zieht, wie bereits erwähnt, eine freie Versform vor.

Der neue Amadis erfüllt all diese Merkmale und kann aus dieser Perspektive dem komischen Versepos zugeordnet werden. Dittrich gibt jedoch zu verstehen, dass diese Merkmale zum Teil variabel sind und nicht immer zur Gänze erfüllt werden müssen.¹⁹²

Hofmann spricht wiederum von einer Verbindung von „Willkür im Detail mit einer strengen Komposition im Ganzen“¹⁹³ und sieht den Text somit in Opposition zu den allmählich aufkommenden Konzeptionen des Sturm und Drangs. Im Folgenden soll gezielt auf diese merkwürdige Verbindung eingegangen werden.

In den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, in welchen *Der neue Amadis* entstand, existieren zum einen bereits zahlreiche poetologische Schriften, zum anderen wird die poetische Subjektivität des Dichtenden hervorgehoben. In diesem Zwiespalt befindet sich auch Wieland. Er schreibt seinen Text eben nicht in einer formlosen Prosaerzählung, sondern hält sich weitestgehend an eine bestimmte formale Struktur – ganz anders als bei der inhaltlichen. Wieland versucht, die inhaltliche Freiheit, welche er sich nimmt, durch ebendieses formale Gerüst im Zaum zu halten. In *Reine Seelen und komische Ritter* wird meine These durch Hofmanns Ausführungen bestätigt. Der Autor verneint darin die Synthese zwischen Inhalt und Form. Er deutet das formale Gerüst, an das sich Wieland hält,

¹⁹¹ vgl. Dittrich, Wolfgang: Erzähler und Leser in C. M. Wielands Versepeik. Inaugural-Dissertation. Berlin: Universität Berlin 1974, S. 35.

¹⁹² vgl. ebd., S. 37.

¹⁹³ Hofmann: *Reine Seelen und komische Ritter*, S. 217.

dahingehend, dass „eine kunstlose und unreflektierte Expressivität“¹⁹⁴ vermieden werden soll.

Hinzu kommen zahlreiche märchenhafte Elemente, welche im Kapitel ‚Die (Kunst-)Märchenelemente im *Neuen Amadis*‘ näher analysiert wurden. Dagegen spricht die Länge sowie das „Scherzhafte“, „Komische“ oder auch „Satirische“.

Hofmann verweist überdies darauf, dass der Terminus der Verserzählung nicht passend erscheint, da das untersuchte Werk zu lang sei und zu viele verschiedene Handlungsstränge aufweise. Er entscheidet sich konsequenterweise für die Zuordnung zum Epyllion, verneint jedoch die Bezeichnung des Märchen-Epyllions, wie dies Friedrich Sengle und Sven-Aage Jørgensen vorschlagen. Hofmann spricht sich für die Bezeichnung ‚komisches Epyllion‘ aus. Bei der Bezeichnung ‚Epyllion‘ ist sich die Wieland-Forschung jedoch einig. Demnach stellt *Der neue Amadis* die Mitte zwischen Epos und Erzählung dar. Außerdem ist anzumerken, dass das Epyllion weit mehr umfasst, als das Parodieren eines zugrundeliegenden Modells.¹⁹⁵

Meine Untersuchungen am *Neuen Amadis* heben jedoch den wunderbaren und märchenhaften Charakter des Epos stark hervor. Somit schließe ich mich Sengle und Jørgensen an und entscheide mich für die Bezeichnung ‚Märchen-Epyllion‘.

Wie die Prüfung gut erkennen lässt, nutzt Wieland, wie im Vorbericht angekündigt, sein schöpferisches und dichtendes Subjekt zur Gänze aus. Nicht zu vergessen bleibt, dass er trotz eigener und neuartiger Kombinationen, in seinem Werk sehr wohl gewissen Regeln konsequent folgt. Er kombiniert Sprachliches, Inhaltliches sowie Formales in einer Form, die so im deutschsprachigen Raum neu war. Christoph Martin Wieland schafft mit dem Werk auch formell etwas Neues.

Sofern man die Voraussetzungen, welche für die inhaltliche Gestaltung des Wunderbaren herangezogen werden, auch für das formelle annimmt, so ist Folgendes festzuhalten: Die Form ist allen bekannt und auch die Sprache ist nichts Neues. Neu jedoch ist die Kombination dieser Elemente, was wiederum das Wunderbare im Werk hervorhebt und eine eigene Gattung entstehen lässt: das Märchen-Epyllion.

¹⁹⁴ Hofmann: *Reine Seelen und komische Ritter*, S. 217.

¹⁹⁵ vgl. ebd., S. 219.

4.4.2 Die Besonderheiten der Reihenfolge

Nach Martínez und Scheffel ist die Reihenfolge bzw. Ordnung dem erzähltheoretischen Begriff der Zeit unterzuordnen. Mit der Zeit ist jenes Verhältnis zwischen der Zeit der Erzählung und der Zeit des Geschehens gemeint. Im *Neuen Amadis* fällt vor allem die Ordnung auf. Besonders hervorzuheben ist die Prolepse, welche in diesem Fall näher als einführende sowie zukunfts gewisse Vorausdeutung beschrieben werden kann. Wieland lässt seinen Erzähler bereits im ersten Vers den Ausgang des Versepos vorausdeuten, indem dieser Folgendes bekannt gibt:

Von irrenden Rittern und wandernden Schönen
Sing, comische Muse, in freyen irrenden Tönen!
Den Helden besing, der lange Berg auf und Berg ab
Die Welt durchstrich, um eine Schöne zu finden,
Die fähig wäre, für ihn, was er für sie, zu empfinden,
Und der, sie desto gewisser zu finden,
Von einer zur andern sich unvermerkt Allen ergab.
Bis endlich dem stillen Verdienst der wenig scheinbaren *Olinden*
Das Wunder gelang, sein Herz in ihren Armen zu binden.¹⁹⁶

Der Erzähler informiert hier die Leserinnen über das positive Ende der Erzählung, nämlich, dass der Protagonist Amadis seine geliebte Olinde finden würde, dies entspricht einer typischen Ritterhandlung. Derartige Vorausdeutungen sind an die Perspektive des Erzählers gebunden. Dieser steht in einem solchen Fall über dem Geschehen und nimmt zudem noch eine zusätzliche Position, jenseits der umfassten Zeit der erzählten Geschichte, ein. Dieses Vorgehen ist in erster Linie als komisch zu deuten. Im weiteren Verlauf verbirgt sich im *Neuen Amadis* das Wunderbare zu großen Teilen im Komischen. Der Dichter zeigt, was wiederum auf die Wirklichkeit der Aufklärung hinweist, wie vorbestimmt das Leben eines Menschen ist, wie beispielsweise jenes eines Ritters. Es sei sogar derart vorhersehbar, dass es mit einem Märchen vergleichbar wäre, welches im Normalfall ein Happy End auszeichnet.

Im untersuchten Versepos finden sich auch zahlreiche Analepsen. Diese dienen nicht überwiegend dazu, das Wunderbare wiederzugeben, sondern eher dazu, die Handlung nach und nach zu erhellen. So erfolgt beispielsweise eine Rückblende, als Amadis Se-

¹⁹⁶ Wieland: Der neue Amadis, S. 15.

cretair Herr Ferafis von der Kindheit des Hauptakteurs erzählt. Diese Rückblende ist ‚aufbauend‘, da sie bereits zu Beginn des dritten Gesangs eingeschoben wird. Eine Verbindung zwischen Amadis’ und Schah Bambos’ Analepse besteht dahingehend, dass beide von einem wunderbaren Requisit, dem Orakel, berichten. Die auf den Schah bezogene Rückblende erläutert näher, warum sich die Prinzessinnen zum Zeitpunkt des Angriffs durch den Riesen im Zeltlager befinden. Das Orakeln hat ihm zuvor mitgeteilt, seine Töchter ziehen zu lassen.

Sowohl den Pro- als auch den Analepsen wohnt im *Neuen Amadis* somit ein wunderbares Moment inne, auch wenn dieses nicht auf den ersten Blick erkennbar ist. Auch das Abkommen von der linearen Erzählung führt zur Unordnung und unterstützt damit die Komplexität der Handlung. Wie bereits erwähnt, trägt die Komplexität zur Bildung des Wunderbaren bei, weil es die Gedanken zerstreut.

4.4.3 Der (un-)klassische Erzähler und seine wunderbare Muse

Der Erzähler nimmt im Werk *Der neue Amadis* eine ganz besondere Stellung ein. Wieland nutzt die verschiedenen Erzählerstimmen und lässt diese hin und wieder zu seinem Lesepublikum sprechen. Christina Schweighöfer weist darauf hin, dass zwischen dem Publikum und den Leserinnen unterschieden werden müsse.¹⁹⁷ Diese Unterscheidung erscheint insofern sinnvoll, als diese auch im Werk vorgenommen wird. Als Leser und Leserinnen, Wieland spricht sowohl die männlichen als auch die weiblichen Rezipientinnen an¹⁹⁸, werden jene bezeichnet, welchen das Epos schriftlich überbracht wird. Es kann hierbei von intendierten Leserinnen ausgegangen werden, da die reale Rezipientin keine herausragende Rolle einnimmt. Welche Leserinnenschaft erreicht werden soll, wird in den Fußnoten näher bestimmt:

Ein Dichter ist berechtigt, bey seinen Lesern und Leserinnen einige Kenntniß von Mythologie und Geschichte, und einige Belesenheit in Romanen, Comödien und andern Werken der Einbildungskraft und des Witzes vorauszusetzen.¹⁹⁹

¹⁹⁷ vgl. Schweighofer, Christina: Eine Analyse der Erzähler in Christoph Martin Wielands „Oberon“ und „Der neue Amadis“. Diplomarbeit. Wien 2006, S. 43.

¹⁹⁸ vgl. Wieland: *Der neue Amadis*, S. 21 (Fußnote ¹⁰).

¹⁹⁹ ebd., S. 21 (Fußnote ¹⁰).

So werden belesene sowie gebildete Leserinnen zwar angesprochen, aber nicht vorausgesetzt. Für die realen Leserinnen verfasst der Autor nämlich Fußnoten, in denen historische, mythologische und literarische Anspielungen näher erklärt werden. Die Zuhörerinnen stellen das Publikum dar, welche die Muse im ersten Gesang anspricht: „Euch, Schwestern, [...] / Euch weyh ich meinen Gesang.“²⁰⁰ Dem Publikum wird die Geschichte mündlich vom Erzähler übermittelt.

Im Folgenden sollen die Erzähler genauer beleuchtet werden, um diese in Bezug auf ihr Wunderbares und somit auf ihren teils belehrend moralischen Charakter zu überprüfen. Es wird nicht nur der klassische Erzähler analysiert, sondern ebenso andere Stimmen des Werks, welche es auszeichnen.²⁰¹

Schon bei erstmaliger Lektüre fällt auf, dass Wieland seinen Erzähler geschickt und lenkend einsetzt. Immer wieder unterbricht er Erzählungen, um bei anderen fortzusetzen, um selbst etwas zu kommentieren oder, um das Publikum nicht mit ein und demselben zu langweilen, wie dies bei der Analyse der Handlungsstränge beobachtet wurde. Der Erzähler sorgt dafür, dass die Rezipientinnen keinen festen Blick auf die Geschehnisse im Werk bekommen, um dadurch dem Wunderbaren zu schaden. Aus diesem Grund soll kurz die Funktion des Erzählers im *Neuen Amadis* beleuchtet werden.

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass Wieland mehrere Stimmen als Erzählstimme zu Wort kommen lässt. Zum Beispiel übernimmt Amadis' Secretair Ferafis im dritten Gesang für längere Zeit die Rolle des Erzählers, was wie folgt kommentiert und eingeleitet wird:

Indem der Paladin von Schwester *Dindonetten*,
Wie wir gehört, sich amüsieren ließ;
Stund, oder saß vielleicht der Herr *Ferafis*,
Sein Secretair, um Fräulein *Colifischetten*.
Nach hergebrachtem Gebrauch, vom Ritter, seinem Herrn,
Die Helden- und Liebes-Geschichte SUB ROSA zu erzählen.
Das schöne Fräulein war eine der wissensbegierigen Seelen,
Die, unter der Hand, vom Nächsten gar zu gern
Die Anekdoten erforschen. Zu gutem Glücke leerte
Herr *Ferafis* seinen Sack so gern als jene hörte.²⁰²

²⁰⁰ Wieland: Der neue Amadis, S. 16-17.

²⁰¹ vgl. Schweighofer: Eine Analyse der Erzähler in Christoph Martin Wielands „Oberon“ und „Der neue Amadis“, S. 43-44.

²⁰² Wieland: Der neue Amadis, S. 45.

Wieland bindet sich beim Erzähler an keine Norm, was wiederum typisch für seine Werke der 60er Jahre des 18. Jahrhunderts ist. So kommt es, dass nicht nur Ferafis einige Verse übernimmt, sondern beispielsweise auch Antiseladon. Er tritt ebenso wie Ferafis als homodiegetischer Erzähler auf, da er in der Fiktion selbst seine eigene Vorgeschichte, in der er seinen Fächer genauer beschreibt, erzählt. Im vierzehnten Gesang heißt es dann plötzlich:

Kaum hatte der dienstbare Zwerg das Tischtuch weggenommen,
So hieß Herr Anti-Seladon
Zu seinem Griechischen Wein den schönen Ritter willkommen.
Sein geistiges Oel erhitzte beyden schon
Die Phantasie, als Jener, seinem Versprechen
Zu folge, nachdem er vorher noch einen Zug gethan,
In diesen Worten began
Zu seinem Gaste zu sprechen:
[...]²⁰³

Hier ist gut zu erkennen, dass der Dichter darauf achtet, den neueingesetzten Erzähler anzukündigen, um so die Leserinnenschaft darauf vorzubereiten.

Wieland liegt viel daran, zwischen Rezipientin und Werk eine besondere Nähe zu schaffen. Wie bereits Breitinger andeutete, ist für die Darstellung des Wunderbaren die psychologische Wirkungspoetik entscheidend. Durch das Ansprechen und Gleichstellen schafft es Wieland, im *Neuen Amadis* das emotionale vor das naturnachahmende Moment zu stellen, und berührt somit seine Leserinnen. Die Methode, die er hierfür anwendet, ist jene, dass auch der Erzähler in manchen Passagen ahnungslos ist bzw. wirkt. Beispielsweise stellt sich der Erzähler gleich zu Beginn der Geschichte zunächst mit der Leserin auf dieselbe Ebene, indem er der wunderbaren Muse Thalia das Wort übergibt, um die Namen der Hauptakteurinnen des Märchen-Epyllions zu nennen. Die Leserin und der Erzähler „lauschen“ hier gleichermaßen den Zeilen der Muse, dennoch scheint es trotzdem wichtig zu sein, dass sich der Erzähler danach sofort wieder von der Rezipientin abhebt und eine Ebene einnimmt. In dem Moment als die Muse ihren „Part“ erfüllt, übernimmt wieder der klassische Erzähler das Wort.²⁰⁴

Eine tiefere Verbundenheit zwischen dem Erzähler und der Leserin schafft der Autor zusätzlich durch abermalige Ankündigungen von Schauplatzwechsel. Der Erzähler deutet

²⁰³ Wieland: *Der neue Amadis*, S. 197.

²⁰⁴ vgl. Dittrich: *Wieland*, S. 172-173.

Handlungssprünge an und warnt dadurch in gewisser Weise sein Publikum vor. Dies ist notwendig, um zwischen den sechs Handlungssträngen unterscheiden und ihnen folgend zu können. Am Ende des dritten Gesangs kommentiert der Erzähler den Schauplatzwechsel zum Beispiel folgendermaßen:

[...] Doch, ob und wann er Gnade
Vor ihr gefunden, und was in den Zelten weiter geschah,
Verschieben wir itzt, und suchen der andern Schwestern Pfade.²⁰⁵

Im vierten Gesang wird das Geschehen rund um Leopards Flucht vor dem Riesen Moulineau verfolgt. Ein weiteres aussagekräftiges Beispiel der Leserinnenanrede vollzieht sich am Ende des zehnten Gesangs. Hier spricht der Erzähler von einem „wir“, womit er sich wieder auf eine Ebene mit dem Publikum stellt. Es ist davon auszugehen, dass er dadurch schlichtweg sich selbst und sein Publikum meint: „Wir werden, zu rechter Zeit, schon wieder nach ihr sehen. / Itzt eilen wir, Schattulösen und unsern Paladin [...]“.²⁰⁶ Durch diese Form der Leserinnenanrede schafft Wieland mit seinem Erzähler eine Lenkung seiner Rezipientinnen. Der Erzähler hebt sich als Schöpfer der Geschichte hervor und führt sein Publikum auf eigenartige und lustige Weise durch das Geschehen. Wobei der Begriff des Schöpfers gewissermaßen mit der Aufgabe der Muse widerlegt werden kann. Dies soll im Anschluss noch näher erläutert werden.

Er erzählt die Geschichten allerdings nicht formlos, sondern in Versen. Darauf beruft sich der Erzähler sogar in seinen Ausführungen. So schreibt er zum Beispiel im elften Gesang: „da haben wirs! Nun fehlt ein Reim auf Busen!“²⁰⁷ Der Erzähler führt dann aus, weshalb er in diesem Fall die Wörter „Musen“²⁰⁸ oder „Medusen“²⁰⁹ nicht verwendet. Diese seien zu „abgenützt“ und somit nichts Besonderes mehr. An dieser Stelle fällt erneut auf, dass Wieland ein „Gedicht“ schaffen will, welches keiner Norm entspricht und etwas noch nie Dagewesenes, etwas Neues darstellen soll. Der Dichter verzichtet in seinem Epyllion auf das übliche Vokabular. Er will etwas Einzigartiges kreieren, was wiederum das Wunderbare unterstreicht. Dieses zeichnet sich – wie des Öfteren erwähnt – nach Gottsched, Bodmer, Breitinger, Tieck sowie Wieland durch das Neue aus.

²⁰⁵ Wieland: Der neue Amadis, S. 60.

²⁰⁶ ebd., S. 150.

²⁰⁷ ebd., S. 159.

²⁰⁸ ebd., S. 159.

²⁰⁹ ebd., S. 159.

Des Weiteren fällt auf, dass Wieland durch seinen Erzähler den Vorgang des Verfassens gewissermaßen transparent macht. Er zeigt seinem Publikum und den intendierten Leserinnen, wie er vorgeht, und gibt ihnen somit Einblicke in die Entstehung seines Werks. Eine ganz besondere Form des Einblicks bietet der Erzähler, indem er sein Publikum nach dem Fortgang des Märchen-Epyllions fragt. Der Erzähler und die Leserinnenschaft beraten sich förmlich über die Fortsetzung.²¹⁰ Als Beispiel für diese ganz spezielle Form der Leserinnenanrede ist der Zweikampf zwischen Boreas und Antiseladon im fünfzehnten Gesang anzuführen:

Itzt folgte Schlag auf Schlag – und während die Herren nun
Ihr möglichstes thun, einander die Hälse zu brechen,
Sagt, Leser und Leserinnen, was soll der Dichter thun?
Von beyden muss Einer sterben [...]
[...] Und da man Ursach hat,
Zu glauben, daß ein allgemeiner Rath
Des ganzen Schönen Geschlechts hiezu die Stimmt gäbe:
*So sterbe Boreas, und Antiseladon lebe!*²¹¹

Er wägt ab und will seinen Rezipientinnen ein Mitspracherecht geben. Selbstverständlich ist dieses Mitspracherecht nur vorgetäuscht, um erneut die Nähe zur Leserin zu intensivieren. Dennoch fühlt man sich als Beobachterin des Geschehens ein wenig miteinbezogen und wird ein weiteres Mal vom Erzähler gerührt.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Wieland seinen Erzähler sehr vielseitig und flexibel einsetzt. Der klassische Erzähler überwiegt zwar im Märchen-Epyllion, dennoch treten viele andere Erzählerstimmen auf, wobei die Muse hier eine besondere Stellung einnimmt.

Dass die Einordnung in die Kategorie des Wunderbaren im *Neuen Amadis* durch den zumeist klassischen Erzähler bekräftigt wird, kann durchaus bejaht werden. Der Erzähler ist es nämlich, der die Nähe zu den Leserinnen schafft und den Blick der Leserinnen lenkt. Er ist es auch, der einen zu starren Blick auf die einzelnen Geschehnisse verweigert und gleichzeitig sein Publikum miteinbezieht und somit berührt.

Welche Aufgabe hierbei die Muse übernimmt, soll im Folgenden kurz erläutert werden:

Von irrenden Rittern und wandernden Schönen
Sing, comische Muse, in freyen irrenden Tönen!

²¹⁰ vgl. Dittrich: Wieland., S. 193.

²¹¹ Wieland: Der neue Amadis, S. 220-221.

Den Helden besing, der lange Berg auf und Berg ab
Die Welt durchstrich, um eine Schöne zu finden,
[...]
Bleib du der Empfindung getreu, und der ungeschminkten Natur,
So kannst du auf meine Gefahr, die andere [sic!] Regeln verletzen.
Erobre den Beyfall der lesenden Welt,
Und sey, wo möglich, die Schöne, die Allen gefällt.²¹²

Der Musenanruf weist den *Neuen Amadis* nicht nur als komisches Epos aus, sondern auch als wunderbares. Zugleich ist er für die Gottschedsche Regelpoetik und damit möglicher Weise sogar für die Aufklärung zu wunderbar. Ein Musenanruf ist nach Gottscheds Regelpoetik der aufgeklärten Bürgerin nicht realistisch genug und sollte deshalb keinen Platz in aufgeklärten Werken finden. Somit widersetzt sich Wieland gleich zu Beginn des Versepos den Anweisungen des Regelpoeten. Die Anrufung der Muse dient zugleich auch als Abgabe der Verantwortung des Erzählers an die Muse.

Angesprochen werden hierbei Befehle bzw. Anforderungen des Erzählers, welche unmittelbar an die Muse weitergegeben werden. So soll ihre Erzählung dem Publikum gefallen, ein realistisches Bild zeichnen und gegebenenfalls gegen Normen verstoßen dürfen. Es werden Regeln vorgegeben, welche jedoch nicht einschränkend, sondern herausfordernd wirken. Die Muse setzt sich zu Wehr als sie sagt: „Die Mühe, dächt’ ich, erließen sie mir! / [...] Sie hoffen ein wenig zuviel von meiner Dienstbegier.“²¹³ Dass sich die Muse von sich aus zu Wort meldet, ist eher unüblich für Versepen aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Jedoch steigert dies den wunderbaren Effekt, da sie nicht bloß die Gedanken inspiriert, sondern eine eigene Stimme erhält und dadurch gewissermaßen vermenschlicht wird.

Obwohl ihr Zutun vom Erzähler groß angekündigt wird, tritt sie erst im zehnten Gesang wieder auf, wo sie nur als „Sprachrohr“ eingesetzt wird. Der Erzähler lauscht, gleichsam dem Publikum, dem Gespräch des Gymnosophisten mit Dindonette. Aus diesem Grund fragt der Erzähler: „Sagt an, ihr Musen, was sprach die Tochter Bambo’s, die Runde, / und welche Antwort gab der Philosoph darauf!“²¹⁴ Der Eindruck wird vermittelt, dass sogar mehrere Musen benötigt werden, um den Fortgang der Geschichte aufzuzeigen. Die Muse kann demnach nicht als eigene Erzählerin gewertet werden, sondern lediglich

²¹² Wieland: Der neue Amadis, S. 15-16.

²¹³ ebd., S. 16.

²¹⁴ ebd., S. 146.

als ‚Entfacherin‘ der Einbildungskraft und Fantasie. In Hinblick auf das Wunderbare ist es also sie, die den wunderbaren Inhalt vorgibt. Der Inhalt selbst setzt sich Großteils über die aufklärerischen Prinzipien hinweg. Sie lässt es zu, dass der Erzähler keinem festen Versmaß folgt, sie erlaubt wunderbare Gestalten sowie Begebenheiten, und es ist auch die Muse, die die Verantwortung für das Erzählte übernimmt.

Letztendlich ist der Erzähler von der Muse so sehr eingeschüchtert, dass er sie kein weiteres Mal mehr zu Rate zieht. Auch als ihm ein Reim auf „Busen“ fehlt, bittet er sie nicht um Hilfe. Er zieht es vor, sich in der Literatur über Reime zu informieren. Er wendet sich sogar in der Frage, wer im Kampf zwischen Boreas und Antiseladon sterben soll, lieber an das Publikum, bevor er erneut mit der Muse in Kontakt tritt.²¹⁵

²¹⁵ vgl. Dodes: Was ist komisch an komischer Versepi?, S. 105.

5 Resümee

Was ist nun das Wunderbare im *Neuen Amadis*? Sind es die Figuren, der Erzähler, die Muse, die Schauplätze oder doch die Requisiten? Auf diese Fragen lassen sich nach der Untersuchung von Christoph Martin Wielands Werk wenige – dafür umso interessantere – Antworten geben. Der Weg zu diesen gestaltete sich nicht immer einfach und verlangte mir ein hohes Maß an Hingebung ab.

Ausgehend von meiner Hypothese, dass sich das Wunderbare auf der Handlungsebene des *Neuen Amadis* offenbart, setzte ich meinen Schwerpunkt der Analyse auf die Untersuchung der erzählten Welt. In diesem Teil konnte gezeigt werden, mit welchen „wunderbaren Effekten“ gearbeitet wurde. Vor allem sticht ins Auge, dass C. M. Wieland bekannte Figuren aus der Dichtung übernommen, neu interpretiert und dargestellt hat. Wichtig ist auch die Erkenntnis, dass Wunderbares einer detailreichen Beschreibung bedarf, um dieses der Einbildungskraft zugänglich zu machen. Dieses Stilmittel ist im *Neuen Amadis* ebenso zu finden, da Wieland stets darauf achtete, neu hinzutretende Charaktere von dem Erzähler in der Fußnote näher erläutern zu lassen. Jedoch trägt nicht nur das Personal, welches unter anderem durch Faune, Riesen, Zwerge und sämtliche Elementargeister dargestellt wird, zum Wunderbaren bei, sondern auch verschiedene Requisiten, Verwandlungen und sämtliche zauberhafte Schauplätze. Das Kombinieren von etwas Bekanntem mit einem anderen bekannten Aspekt führt zu etwas Neuem. Das Neue stellt wiederum die Voraussetzung für das Wunderbare in einem literarischen Werk dar. Auch die beispielhafte Analyse der Figuren bzw. der Aktanten hebt das Neue aufgrund der neuartigen Kombination der Namensgebung und der Charaktereigenschaften hervor. Das Neue sieht nicht nur Christoph Martin Wieland als Bedingung für das Wunderbare, sondern auch seine Zeitgenossen, Johann Christoph Gottsched, Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger. Das Moment des Neuen scheint jedoch der einzige gemeinsame Nenner bei den drei Literaturtheoretikern zu sein. Bei dem Studium der poetologischen Schriften des 18. Jahrhunderts stieß ich nämlich auf die unterschiedlichsten Ansichten zum Wunderbaren. Durch die Lektüre der Sekundärliteratur wurde mir die Verschiedenartigkeit der Darstellungen bestätigt. Über diese Thematik herrschte nicht nur eine Meinungsverschiedenheit, sondern sie entfachte sogar regelrecht einen Literatur-

streit zwischen den Schweizern und dem Leipziger. Die Komplexität dieser Materie ermöglichte mir daher keine endgültige Definition des Wunderbaren in der Aufklärung. Das Wunderbare ist ein dynamischer Begriff, der stets einem Wandel in der Bedeutung unterliegt. Unter dem Wunderbaren versteht jedermann etwas Anderes, es ist subjektiv. Bereits beim Aufdröseln des Inhalts fiel auf, dass Wielands Werk eine hohe Komplexität aufweist, was sich für die äußerste Staffel des Neuen, wie Breitingers das Wunderbare bezeichnet, als förderlich erwies. Diese Komplexität hat den Effekt, dass die Gedanken zerstreut werden und somit der Leserin ein fester Blick auf ein einziges Wunderbares verwehrt bleibt. Zusätzlich springt der Erzähler willkürlich von einem Handlungsstrang zum anderen und erreicht damit dasselbe Ziel. Ebenso wird dieser Zerstreungs-Effekt von dem Komischen unterstützt. Wieland verbindet das Komische mit dem Wunderbaren auf eine außergewöhnliche Weise. ‚Normale‘ wunderbare Begebenheiten werden durch Übertreibung im *Neuen Amadis* ins Komische gekehrt. Festzuhalten bleibt jedoch, dass sich das Wunderbare und das Komische, wie dies bereits Tieck erkannte, sehr nahe stehen und Wieland diese Spannung nutzte.

Die Analyse der Handlung zeigt des Weiteren, dass im *Neuen Amadis* sehr viele Märchenelemente enthalten sind, was mich dazu bewog, das Werk als Märchen-Epyllion zu klassifizieren. Der Märchenkern bildet den Ausgangspunkt für alle weiteren Nebenhandlungen und untermauert somit trotz der mannigfaltigen ironischen Elemente des Werks die Nähe zum deutschen (Kunst-)Märchen.

Die formale Analyse führte zu dem Ergebnis, dass das Wunderbare auch in der Form zu finden ist, sofern man die Voraussetzungen, welche für die inhaltliche Gestaltung des Wunderbaren herangezogen wurden, auch für das ‚Wie‘ übernimmt. In der Form macht sich das Wunderbare durch Analepsen und Prolepsen bemerkbar sowie durch die neu entstandene Gattung des Märchen-Epyllions. Zu guter Letzt konnte ich durch die Analyse der Erzählsituation die Bedeutung der komischen Muse hervorheben, welche ebenso wunderbar ist.

Im Umfang einer Diplomarbeit ist es selbstverständlich nicht möglich, alle Aspekte des Wunderbaren im Werk zu analysieren. Da dem Wunderbaren eine subjektive Komponente innewohnt, lässt die Analyse Lücken offen, welche Anlass für weitere Forschung geben kann und soll.

Zudem erachte ich das Spannungs- und Nahverhältnis des Komischen und des Wunderbaren im *Neuen Amadis* als äußerst interessant. Dieses näher zu untersuchen, könnte die Grundlage für weitere Arbeiten bilden.

Ich hoffe, dass meine Ausarbeitung all jenen als Basis dient, die sich mit dem Wunderbaren bei Christoph Martin Wieland beschäftigen. Für all jene, die im Zusammenhang mit Wielands Dichtung einen passenden Forschungsgegenstand suchen, wünsche ich, dass meine Diplomarbeit Anregungen liefert.

6 Quellenverzeichnis

6.1 Primärliteratur

Wieland, Christoph Martin: Der neue Amadis. Ein comisches Gedicht in Achtzehn Gesängen (Leipzig: Weidmann 1771). Hrsg. v. Reemtsa, J. P. / Radspieler, H. / Radspieler J.: C. M. Wieland. Werke in Einzelausgaben. Zürich: Haffmans 1995.

6.2 Literatur aus dem 18. Jahrhundert

Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. Durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert. Anstatt einer Einleitung ist Horazens Dichtkunst übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert. [...] Vierte sehr vermehrte Auflage, mit allergnädigster Freyheit (Leipzig 1751). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1961.

Bodmer, Johann Jakob / Breitinger, Johann Jakob: Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungs-Krafft, 1729, In: Schriften zur Literatur. Breitinger und Bodmer.

Breitinger, Johann Jakob: Critische Dichtkunst. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740. Mit einem Nachwort von Wolfgang Bender. Bd. 1. In: Böckmann, P./ Sengle, F.: Reihe Texte des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler/Poeschl 1966.

Wieland, Christoph Martin: Abhandlung von den Schönheiten des Epischen Gedichts: Der Noah. Hrsg. v. Homeyer, F.: Wielands gesammelte Schriften. 3. Band. Poetische Jugendwerke. Berlin: Weidmann 1910, S. 299-518.

Wieland, Christoph Martin: Dschinnistan oder auserlesene Feen- und Geistermärchen. In: Mauermann, S.: Wielands Werke. Bd. 18. Berlin: Weidmann 1938.

Wieland, Christoph Martin: Kritik der Zeit. (1768, Brief an Riedel) Hrsg. v. Gruber, J. G.: C. M. Wielands Sämmtliche Werke, Bd. 15. Leipzig: Göschen 1820.

Wieland, Christoph Martin: Über den Hang der Menschen an Magie und Geistererscheinungen zu glauben (1781). In: Sämtliche Werke. Leipzig: Göschen 1840 (S. 71-92).

Wieland, Christoph Martin: Der Teutsche Merkur. Des zweeten Bandes erstes Stück. Frankfurt/Leipzig: Verlag der Gesellschaft 1773.

Wolff, Christian: Vernünfftige Gedancken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt. Neue Auflage. In: Deutsche Metaphysik 1751.

6.3 Sekundärliteratur

Albrecht, Wolfgang: Das Angenehme und das Nützliche. Fallstudien zur literarischen Spätaufklärung in Deutschland. Tübingen: Niemeyer 1997.

Apel, Friedmar: Die Zaubergärten der Phantasie. Zur Theorie und Geschichte des Kunstmärchens. Heidelberg: Winter 1978.

Brender, Irmela: Christoph Martin Wieland³. Hamburg: Rowohlt 2003.

Dittrich, Wolfgang: Erzähler und Leser in C. M. Wielands Versepiik. Inauguraldissertation. Berlin 1974.

Dodes, Christina: Was ist komisch an komischer Versepiik? Wielands „Der neue Amadis“ und „Die Prüfung Abrahams“ im Vergleich. Diplomarbeit, Wien 2001.

Eicher, Thomas (Hrsg.): Märchen und Moderne. Fallbeispiele einer intertextuellen Relation. Münster: Lit 1996.

Friede, Susanne: Die Wahrnehmung des Wunderbaren. Der *Roman d'Alexandre* im Kontext der französischen Literatur des 12. Jahrhunderts. Tübingen: Niemeyer 2003.

Greif, Stefan: Literatur der Aufklärung. In: Eke, N. O.: Literaturwissenschaft elementar. Paderborn: Fink 2013.

Haug, Walter: Die komische Wende des Wunderbaren: arthurische Grotesken. In: Wolfzettel, F. (Hrsg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Tübingen: Niemeyer 2003, S. 159-174.

Heinz, Jutta (Hrsg.): Wieland-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: Metzler 2008.

Hillmann, Heinz: Wunderbares in der Dichtung der Aufklärung. Untersuchungen zum französischen und deutschen Feenmärchen. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 43 (1969), S. 76-113.

Hofmann, Michael: Reine Seelen und komische Ritter. Aspekte literarischer Aufklärung in Christoph Martin Wielands Versepiik. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998.

Holzhey, Helmut: Befreiung und Bindung der Einbildungskraft im Prozess der Aufklärung. In: Lütteken, A. / Mahlmann-Bauer, B. (Hgg.): Bodmer und Breitinger im Netzwerk der europäischen Aufklärung. Göttingen: Wallstein 2009.

Honold, Alexander: Quijote im Wunderland. In: Menke, B. / Struck, W. (Hgg.): Wieland/Übersetzen. Sprachen, Gattungen, Räume. Berlin/New York: Gruyter 2010.

Horch, Hans Otto / Schulz, Georg-Michael: Das Wunderbare und die Poetik der Frühaufklärung. Gottsched und die Schweizer. In: Erträge der Forschung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Hrsg. v. Tiedemann, R.: Gesammelte Schriften. Bd. 3. Frankfurt: Suhrkamp 1981.

Ihring, Peter: Wunder zum Lachen. Die komische Entzauberung des arthurischen *merveilleux* in zwei altfranzösischen Versromanen aus dem 13. Jahrhundert: *Meraugis*

de Portlesguez und *Les Merveilles de Rigomer*. In: Wolfzettel, F. (Hrsg.): Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven. Tübingen: Niemeyer, S. 175-191.

Jørgensen, Sven-Aage: Christoph Martin Wieland. Epoche – Werk – Wirkung. München: Beck 1994.

Lautwein, Thomas: Erotik und Empfindsamkeit. C. M. Wielands Comische Erzählungen und die Gattungsgeschichte der europäischen Verserzählung im 17. und 18. Jahrhundert. In: Studien zur Neueren Literatur. Bd. 3. Frankfurt am Main: Lang 1996.

Lüthi, Max: Es war einmal. Vom Wesen des Volksmärchens. [Basiert auf den Bänden »Es war einmal« (8. Auflage 1998) und »So leben sie noch heute« (3. Auflage 1989)] Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

Manger, Klaus: Natürlich übernatürlich: das aufgeklärte Märchen. „Das war nie und ist immer“. In: Fabula 55/1-2 (2014), S. 26-40.

Martínez, Matías / Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München: Beck 2012.

Nobis, Helmut: Phantasie und Moralität. Das Wunderbare in Wielands ‚Dschinnistan‘ und der ‚Geschichte des Prinzen Birbinker‘. In: Kreuzer, H.(Hrsg.): Theorie – Kritik – Geschichte. Bd. 10. Kronberg: Scriptor 1976.

Prinz, Friedrich: Gründungsmythen und Sagenchronologie. München: Beck 1979.

Schaefer, Klaus: Christoph Martin Wieland. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996.

Schweighofer, Christina: Eine Analyse der Erzähler in Christoph Martin Wielands „Oberon“ und „Der neue Amadis“. Diplomarbeit. Wien 2006.

Sommer, Cornelius: Christoph Martin Wieland. Tübingen: Metzler 1971.

Stahl, Karl-Heinz: Das Wunderbare als Problem und Gegenstand der deutschen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main: Athenäum 1975.

Steinborn, Julia: Der Geisterdiskurs des 18. Jahrhunderts. Spukerscheinungen in Literatur, Theologie, Philosophie und Theater. Hamburg: Diplomica Verlag 2015.

Tieck, Ludwig: Shakespeare's Behandlungen des Wunderbaren. In: Tieck, L.: Kritische Schriften. 1. Bd., Leipzig: Brockhaus 1848.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Aus dem Französischen von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. Berlin: Klaus Wagenbach 2013.

Tuczay, Christa Agnes: Westöstliche Askesepraxis in >Barlaam und Josaphat< und der Gymnosophistenepisode. In: Cordoni, C./ Meyer, M. (Hrsg.): Barlaam und Josaphat. Neue Perspektiven auf ein europäisches Phänomen.

von Wilpert, Gero: Die deutsche Gespenstergeschichte. Motiv – Form – Entwicklung. Stuttgart: Kröner 1994.

Wührl, Paul-Wolfgang: Das deutsche Kunstmärchen. Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen. Überarbeitete und aktualisierte Neuauflage. Baltmannsweiler: Schneider 2003.

Zaremba, Michael: Christoph Martin Wieland. Aufklärer und Poet. Eine Biographie. Wien/Weimar/Köln: Böhlau 2007.

Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): Phaëcon 1. Almanach der phantastischen Literatur. Frankfurt/Main: Insel 1974.

6.4 Nachschlagewerke

Barck, Karlheinz/Fontius, Martin et al.: Ästhetische Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 6. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearbeitet von Elmar Seebold. Bd. 25. Durchgesehene und erweiterte Auflage. Berlin/Boston: Gruyter 2011.

Krug, Wilhelm Traugott: Allgemeines Handwörterbuch der philosophischen Wissenschaften, nebst ihrer Literatur und Geschichte. Nach dem heutigen Standpuncte der Wissenschaft bearbeitet und herausgegeben. 4. Bd. Leipzig: Brockhaus 1829.

Petzoldt, Leander: Kleines Lexikon der Dämonen und Elementargeister³. München: Beck 2003.

7 Anhang

7.1 Zusammenfassung

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt die Kategorie des Wunderbaren in Christoph Martin Wielands *Der neue Amadis*. Um die Analyse durchführen zu können, war es vorerst wichtig, eine Definition des Wunderbaren im 18. Jahrhundert zu finden. Da hierbei zwischen Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger und Johann Christoph Gottsched aufgrund eines entfachten Literaturstreits, welcher das Wunderbare thematisierte, keine endgültige Wortbedeutung gefunden werden konnte, zog ich zusätzlich eine aktuelle Auseinandersetzung von Tzvetan Todorov heran.

Es konnten einige Aspekte auf der inhaltlichen Ebene aufgezeigt werden, welche meine These, dass sich das Wunderbare im *Neuen Amadis* mehr auf der Handlungsebene zeigt als in der Form, bekräftigen. Zusätzlich untermauerten zahlreiche Märchenelemente, eine hohe Komplexität der Handlung, der ungewöhnliche Einsatz des Komischen sowie detailreiche Beschreibungen wunderbarer Begebenheiten das Wunderbare in dem untersuchten Werk.

7.2 Abstract

Das Wunderbare wurde bereits bei vielen Autoren der Aufklärung untersucht. Jedoch finden sich nur wenige Auseinandersetzungen mit dem Wunderbaren bei Christoph Martin Wieland. Vor allem gibt es bisher keine Untersuchungen des Wunderbaren in Wielands *Der neue Amadis*. Aus diesem Grund, setze ich mir in meiner Diplomarbeit das Ziel, das Wunderbare in ebendiesem Versepos zu untersuchen. Der Titel für diese Analysen soll wie folgt lauten: *Das Wunderbare bei Christoph Martin Wieland. Eine erzähltheoretische Analyse des ‚Neuen Amadis‘*.

Bereits bei erstmaliger Lektüre des *Neuen Amadis* fiel mir auf, dass sich in diesem Werk viele unnatürliche, unmögliche sowie unlogische Ereignisse aneinanderreihen und besondere Figuren auftauchen. Diese Art des Dichtens in der Zeit der Hochaufklärung erschien mir auf den ersten Blick paradox und machte mich neugierig. In der Diplomarbeit soll vorerst mithilfe namhafter Literaturtheoretiker der Aufklärung, so z. B. Johann Christoph

Gottsched, Johann Jakob Breitinger und Johann Jakob Bodmer, eine Definition des Wunderbaren gefunden werden. Außerdem arbeitete Wieland kurze Zeit eng mit Bodmer zusammen, was sich wiederum auf ihn und sein Verständnis vom Wunderbaren auswirkte. Auch eine aktuelle Auseinandersetzung Tzvetan Todorovs mit dem Wunderbaren soll bei der Definitionsfindung behilflich sein.

In einem weiteren Schritt wird auf Wielands Verständnis des Wunderbaren näher eingegangen. Der Dichter selbst verfasste eine Abhandlung, in welcher er sich mit dem Hang des Menschen zum Wunderbaren auseinandersetzte. Auch diese Sichtweise soll in meine Diplomarbeit einfließen.

Für die konkreten Untersuchungen am Werk, welche den dritten und größten Teil der Arbeit darstellen, soll die *Einführung in die Erzähltheorie* von Matías Martínez und Michael Scheffel als Grundlage dienen. Hierbei wird vor allem die erzählte Welt, wie auch die Handlung des *Neuen Amadis* genauer analysiert. Meine These lautet, dass sich das Wunderbare eher in der Handlung, den Figuren und den übernatürlichen Welten manifestiert, als in der Darstellung selbst.