

*Sonderdruck aus*

# EUPHORION

Zeitschrift  
für Literaturgeschichte

99. Band · Heft 4 · 2005

Begründet von  
August Sauer

Erneuert von  
Hans Pyritz

in Verbindung mit  
Michael Schilling  
Peter Wapnewski

Herausgegeben von  
WOLFGANG ADAM



Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg  
2005

## Inhalt des vierten Heftes

447 Nachruf Roger Bauer

## ABHANDLUNGEN

- 453 Klaus-Detlef Müller (Tübingen):  
Verabschiedung einer Gattung: Wielands  
*Oberon*
- 469 Erich Kleinschmidt (Köln):  
Enzyklopädische Selbstschrift. Zu Herders  
*Journal meiner Reise im Jahr 1769*
- 491 Günter Saße (Freiburg i. Br.):  
Das Plagiat als Sehnsuchtsort. Zur Eingangsnovelle der *Wanderjahre*
- 511 Rüdiger Görner (London):  
*Schwer verläßt, / Was nahe dem Ursprung wohnt, den Ort.* Zur Mythopoetik des Anfangs bei Hölderlin und Novalis
- 527 Vinzenz Buchheit (Gießen):  
Diotima rediviva. Wandel durch Liebe bei Rudolf Borchardt und Hölderlin
- 545 Heinz Rölleke (Wuppertal):  
*Fünf – meine holde Zahl.* Zur Bedeutung der Zahl Fünf in der neueren Literatur

Verabschiedung einer Gattung: Wielands *Oberon*

von

Klaus-Detlef Müller (Tübingen)

Durch seine poetische und poetologische Schulung bei Johann Jakob Bodmer war Christoph Martin Wieland auf das für das Dichtungsverständnis des 18. Jahrhunderts so kennzeichnende Ringen um die Form des Epos, des *rechten Hauptwerks und Meisterstücks der ganzen Poesie* (Gottsched<sup>1</sup>) eingeschworen worden. Er hatte sich zwar nach ersten Bemühungen um die von Bodmer propagierte Bibel-Epik in hexametrischer Form und im Stile Miltons bald von der Bevormundung durch seinen Lehrmeister entfernt, er war aber, zuerst in seinen *Komischen Erzählungen*, der episierenden Form im Genre der Verserzählung treu geblieben und hatte das in seinen ‚Märchenepyllien‘ (Sengle) fortgesetzt. Im Stil Ariosts und angeregt durch Pope gelang ihm eine komisch-satirische Form der Epik, die sich in der Resonanz als durchaus zeitgemäß erwies. Dabei war er sich aber bewußt, daß das *Heldenlied im kriegerischen Ton* nicht zu erneuern war:

*Was im Homer das Recht uns zu gefallen hat,  
Wird in der Neuern Mund oft schwülstig, öfter platt.<sup>2</sup>*

Und er hatte gute Gründe für ein solches Urteil. Trotzdem versteht sich die Erneuerung des Epos in der Welt der Phantasie als Anknüpfung an die Gattungstradition, auch um den Preis, daß der Neuerer *in ein Nest gelehrter Wespen stechen muß*.<sup>3</sup>

Wirklich modern wird Wieland aber erst, als er nach der Rückkehr von den Schweizer Lehrjahren in Biberach, inspiriert vor allem durch Cervantes, Sterne und Fielding, die Romanform für sich entdeckt und mit der *Geschichte des Agathon* und den *Abenteuern des Don Sylvio von Rosalva* die ersten großen Werke der bis dahin verachteten und gering geschätzten Gattung in der deutschen Literatur vorlegt. Dabei ist die ‚Laboratoriumswirklichkeit‘ der griechischen Antike (*Agathon*) durchaus noch episch strukturiert, während das mit der aufklärerischen Natürlichkeitsforde-

<sup>1</sup> Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, Vierte, vermehrte Auflage, Leipzig 1751. Photomechanischer Nachdruck Darmstadt 1962, S. 469.

<sup>2</sup> *Idris und Zenide*. Erster Gesang, Strophe 1, 2, in: Christoph Martin Wieland, *Ausgewählte Werke in drei Bänden*, hg. von Friedrich Beißner, Darmstadt 1964, Band I, S. 453.

<sup>3</sup> Ebd.

rung vermittelte Feenmärchen (*Don Sylvio*) über die Inspiration durch Cervantes<sup>4</sup> auf die Schwundform des mittelalterlichen Epos in den Ritterbüchern der frühen Neuzeit zurückverweist.

Die verdeckte Kontinuität war schon den Zeitgenossen bewußt. In seinem *Versuch über den Roman* von 1774 hat Friedrich Blanckenburg den Zusammenhang von Roman und Epos klar auf den Begriff gebracht:

*Ich sehe den Roman, den guten Roman für das an, was in den ersten Zeiten Griechenlands die Epöee für die Griechen war; wenigstens glaub' ichs, daß der gute Roman für uns das werden könne.*<sup>5</sup>

Der einzige deutsche Roman, der nach Blanckenburgs Ansicht diesem hohen Anspruch schon genügen kann, ist Wielands *Geschichte des Agathon*, dessen poetologische Verfahrensweisen in diesem Sinne als muster-gültig und normativ analysiert werden. Damit war aber das vergebliche Bemühen um die Erneuerung des Epos geschichtsphilosophisch an sein Ende gelangt, und Wieland konnte sich auf dem von ihm eingeschlagenen Weg bestätigt sehen.

Allerdings hat er daraus nicht die Konsequenz gezogen, daß der Roman als die zeitgemäße Form des Epischen das Epos nicht nur überflüssig, sondern auch unmöglich mache, daß also Roman und Epos einander historisch ausschließende Alternativen seien. Verserzählungen in der Form des Kleinepos (Epyllion) hat Wieland auch nach Blanckenburgs Einsicht, daß das Epische in den Roman aufgehoben ist, geschrieben, wobei er fortsetzte, was schon seine bisherige Produktion bestimmt hatte: nicht die historisch-repräsentative Funktion, mit der die klassizistischen Poetiken ihre programmatischen Hoffnungen auf eine Fortsetzbarkeit der Tradition des Epos begründeten, war seine Motivation, sondern der ästhetische Reiz der kunstvollen Verssprache. In den Vorworten zum *Neuen Amadis* und zu *Idris und Zenide* und in der Einleitung zu dem späten Werk *Clelia und Sinibald* legitimiert er seine Darstellung durch den Hinweis auf den Reiz der Versifikation. Sie steht wiederum in Verbindung mit dem Grundsatz einer kultivierten Unterhaltung der Leserschaft, die im komischen und satirischen Zugang zu den Stoffen und im ironisch-humoristischen Redege-stus ihre Grundlage hat. Für die ernsthaft-pathetischen Heldengedichte

<sup>4</sup> Die Bedeutung des *Don Quijote* hatte Bodmer im 18. Abschnitt seiner *Critischen Betrachtungen über die Poetischen Gemälde Der Dichter* (Zürich/Leipzig 1841) gewürdigt: *Von dem Charakter des Don Quixote und des Sancho Pansa* (S. 518ff.). Abdruck in *Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland. 1620 bis 1880*, hg. von Eberhard Lämmert, Köln/Berlin 1971, S. 72–76.

<sup>5</sup> Friedrich von Blanckenburg, *Versuch über den Roman*, Faksimilendruck der Originalausgabe von 1774 mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965, S. XIII.

und ihren Versuch einer Begründung historischer Identität hat Wieland nur Spott: nur Abderiten brauchen eine ‚Abderiade‘<sup>6</sup>, die Kosmopoliten können auf sie verzichten. Gleiches gilt für die Henriaden und Hermaniaden der epigonalen Epik des 18. Jahrhunderts. Und von der Bibelepik Bodmers und Klopstocks hat Wieland sich nach seinen Schweizer Jahren definitiv verabschiedet. Das komische Epos als die letzte Konsequenz der ursprünglichen Orientierung ist, wie Preisendanz<sup>7</sup> ausgeführt hat, in keiner Weise auf Hegels Definition des Epos als *objektive Darstellung einer in sich selbst begründeten und ihrer Notwendigkeit wegen realistischen Welt*<sup>8</sup> zu beziehen: Es ist vielmehr bestimmt vom ‚Prinzip des Scherzhaften‘.<sup>9</sup>

Das gilt in einer ganz eigenen Weise auch noch für das Werk, das den Höhepunkt der Wielandschen Epen-Produktion bezeichnet, für das *Romantische Heldengedicht in zwölf Gesängen, Oberon*. Auch wenn seit Blanckenburg klar ist, daß das Epos historisch überholt ist, kommt Wieland 1780 noch einmal auf die alte Tradition und zugleich auf die ihr eingeschriebenen Erneuerungstendenzen des 18. Jahrhunderts zurück, indem er in der Vorrede an den Leser an den Romanzo, an die Werke Boiardos, Ariosts, Tassos und Allemannis, erinnert und sie als eine *Fundgrube von poetischem Stoff versteht* (7).<sup>10</sup> Mit der Gattungsbezeichnung ‚Romantisches Heldengedicht‘ ist aber zugleich ein genuin epischer Anspruch verbunden, der ausdrücklich auch auf die *fabelhafte Götter- und Heldengeschichte der [...] Griechen* (ebd.), also auf Homer verweist.<sup>11</sup> Daß ein solches Verfahren unzeitgemäß ist, weiß der Rhapsode und artikuliert das, indem er in der ersten Stanze die Musen auffordert, ihm *noch einmal*, also wohl ein letztes Mal, den Hippogryphen, den Pegasus Ariosts und Boiardos, *zum Ritt ins alte romantische Land zu satteln* (I 1, S. 9)<sup>12</sup>. Hans Mayer hat, unter Hinweis auf Thomas Manns *Gregorius*, auf die

<sup>6</sup> Die Abderiade des Hyperbolus ist ein *großes National-Heldengedicht in 48 Gesängen*, das Homer überbieten soll, indem es *Ilias und Odyssee in Einem Stück* zusammenfaßt. Vgl. Wieland, *Geschichte der Abderiten*, in: Christoph Martin Wieland, *Ausgewählte Werke in drei Bänden*, hg. von Friedrich Beißner, Band II, Darmstadt 1964, S. 709.

<sup>7</sup> Wolfgang Preisendanz, *Wieland und die Verserzählung des 18. Jahrhunderts*, in: GRM N. F. XII/1962, S. 17–31, hier: S. 23.

<sup>8</sup> Georg Friedrich Hegel, *Ästhetik*, hg. von Fr. Bassenge, Berlin 1955, S. 943.

<sup>9</sup> Preisendanz (Anm. 7), S. 23.

<sup>10</sup> Seitenzahlen im Text beziehen sich auf: *Oberon. Ein romantisches Gedicht in zwölf Gesängen*, in: Christoph Martin Wieland, *Ausgewählte Werke in drei Bänden*, hg. von Friedrich Beißner, Band I. *Epen und Verserzählungen*, Darmstadt 1964.

<sup>11</sup> Ursprünglich hatte das Gedicht vierzehn Gesänge, die Wieland später auf zwölf verkürzte: damit suchte er die Übereinstimmung mit Vergils *Aeneis*.

<sup>12</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe von Beißner (Anm. 10) mit der Angabe von Gesang und Strophe sowie Seitenzahl.

ausgestellte Spätzeitlichkeit des Werkes hingewiesen, auf das „humoristisch distanzierte Spiel des Autors mit einer grundsätzlich ernst verstandenen Gattung“<sup>13</sup>, an deren Voraussetzungen er nicht mehr teilhat und die er deshalb nur noch zitathaft, intertextuell und zwangsläufig mit dem Gestus der Ironie erneuern kann. Das muß nun freilich nicht bedeuten, wie Mayer annimmt, daß es sich um eine Parodie handelt, auch wenn das Werk in seiner ironischen und humoristischen Distanz zu seiner Quelle nicht selten parodistische Züge aufweist.

Die Hauptquelle ist die *Histoire de Huon de Bordeaux*, die der Comte de Tressan 1778 in der *Bibliothèque universelle des romans* veröffentlicht hat.<sup>14</sup> Es handelt sich hier um die verkürzte romanhafte Adaptation der Prosaauflösung oder Volksbuchversion des mittelalterlichen französischen Epos *Huon de Bordeaux* aus dem Karls-Kreis. Tressan war noch davon ausgegangen, daß ein mittelalterliches Epos nicht nachzuweisen sei und daß die Prosaversion von 1516 der älteste Text sei.<sup>15</sup> Diese Fehleinschätzung wurde im 19. Jahrhundert korrigiert.<sup>16</sup>

Wielands Vorgehen ist höchst bemerkenswert: Ausgehend von einer modernen Romanversion des Stoffes geht er hinter die ihr zugrunde liegende Prosaauflösung zurück und präsentiert die Vorgänge der *Chanson de geste* in der Romanzo-Form der italienischen Renaissance als ein episches (romantisches) Heldengedicht. Er kehrt also die Gattungsentwicklung vom Epos zum Roman gewissermaßen um und hebt sie zugleich in seiner Darstellung auf exemplarische Weise auf, freilich nicht naiv oder historistisch, sondern mit einem ausgeprägten und reflektierten Formbewußtsein.

Das Verfahren hatte er schon im *Neuen Amadis* erprobt: Hier geht er von dem spanischen Ritterroman Montalvos (1508) aus, der das Erbe der mittelalterlichen Epen in der neuen Form des Romans selbständig aufnimmt, und transformiert es in die ältere Gattung des Epos, führt also das

<sup>13</sup> Hans Mayer, *Wielands Oberon*, in: Ders., *Zur deutschen Klassik und Romantik*, Pfuldingen 1963, S. 30–47, hier: S. 35.

<sup>14</sup> *Histoire de Huon de Bordeaux. Bibliothèque universelle des romans*, Avril, 1778. Second volume. Seconde classe. Roman de chevalerie. Suite de l'histoire de Charlemagne, Paris 1778, S. 7–122 und 122–163. Im folgenden zitiert als: Tressan.

<sup>15</sup> Tressan (Anm. 14), S. 8.

<sup>16</sup> *Huon de Bordeaux: chanson de geste, publiée pour la première fois d'après les manuscrits de Tours, de Paris et de Turin* par MM. F. Guessard et C. Grandmaison, Paris 1860. Neue Ausgabe: *Huon de Bordeaux*, hg. von Pierre Ruelle, Brüssel/Paris 1960. Vgl. hierzu Carl Voretzsch, *Epische Studien. Beiträge zur Geschichte der französischen Heldensage und Heldendichtung*. I. Heft: *Die Composition des Huon von Bordeaux nebst kritischen Bemerkungen über Begriff und Bedeutung der Sage*, Halle 1900; Alfred Adler, *Rückzug in epischer Parade*, in: *Analecta Romanica. Beihefte zu den romanischen Forschungen*, hg. von Fritz Schalk, Heft 11, Frankfurt a. M. 1963, hier: S. 9–30 und S. 257–290.

stilbildende Muster der europäischen Romangeschichte der Form nach auf seine weitgehend nur fingierte Vorgeschichte zurück.<sup>17</sup>

Wie bewußt Wieland mit dem *Oberon* auf den Bahnen des alten Epos wandelt, zeigt schon der Musenanruf der ersten Stanzen. Die Anrufung der Muse ist eine spezifische Verfahrensweise des klassischen Epos bei Homer und Vergil. Die *Chanson de geste*, wie überhaupt die mittelalterliche Epik, kennt den Musenanruf nicht mehr, der schon in der römischen Antike als Quelle der dichterischen Inspiration in Verruf gekommen war.<sup>18</sup> Wieland hat ihn allerdings in seinen Epen und Verserzählungen schon wiederholt verwendet und damit sein traditionsorientiertes Gattungsverständnis bezeugt, so in der Anrufung der *komischen Muse* im *Neuen Amadis*<sup>19</sup> und in der spöttischen Verabschiedung des kriegerischen Heldenlieds in *Idris und Zenide*<sup>20</sup>, und er kommt auf diese topische Praxis im Sinne einer vollständigen Realisierung des Gattungsanspruchs im *Oberon* zurück, allerdings in einer höchst parodistischen, wenn auch zugleich dezidiert poetologischen Variation. Der von der Muse inspirierte Rhapsode sieht diese nämlich sogleich mit *holdem Wahnsinn* (I 1, S. 9) geschlagen und nimmt die Protagonisten seines Gedichts in ihrer ausweglosesten Situation wahr, ohne daß er die Zusammenhänge begreift:

*Doch, Muse, wohin reißt dich die Adlersschwinge  
Der hohen trunknen Schwärmerei?  
Dein Hörer steht bestürzt, er fragt sich was dir sei,  
Und deine Gesichte sind ihm geheimnisvolle Dinge.* (I 7, S. 10)

<sup>17</sup> In die *Bibliothèque des romans*, die das gesamte Werk Wielands verzeichnet und auszugsweise präsentiert, ist der *Neue Amadis* in einer verkürzten Prosafassung aufgenommen worden, mit dem Hinweis: *C'est ici un Poème, non un Roman*. (Vgl. hierzu: Angus Martin, *La bibliothèque universelle des romans 1775–1789*, Oxford 1985, hier: S. 176). Das Poème, also die epische Form, gilt hier allerdings als eine Schwäche des Textes, wobei immerhin konzediert wird: *On peut se distinguer et briller même au second rang*. Ein solches Urteil macht deutlich, daß Wieland sich offenbar gegen den zumindest für Frankreich bestimmenden Zeitgeist wendet, wenn er mit der Form des Epos experimentiert. Wieland hat seinerseits in der neuen Ausgabe des *Neuen Amadis* von 1794 auf die *Traduction libre d'Amadis de Gaule des alten Grafen von Tressan* (also des Autors seiner Vorlage zum *Oberon*) hingewiesen und die *Urbanität* gelobt, die Tressan mit dem Geiste der Ritterzeit und der Verfeinerung der seinigen auf eine ihm ganz eigene Art zu verbinden wußte. (Wieland, *Epen und Verserzählungen* [Anm. 10], S. 230).

<sup>18</sup> Vgl. hierzu Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 1948, 1967, S. 235–252, hier bes. S. 239ff.; und Paul Klopsch, *Einführung in die Dichtungslehre des Mittelalters*, Darmstadt 1980, S. 20–37. Zur singulären Ausnahme eines erstmaligen Musenanrufs in der neuen volkssprachlichen Dichtung in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* vgl. Walter Haug, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*, Darmstadt 1992, S. 222ff.

<sup>19</sup> Wieland, *Epen und Verserzählungen* (Anm. 10), S. 239.

<sup>20</sup> Ebd., S. 453.

Daraus folgt ein strenger Ordnungsruf:

*Komm, laß dich nieder zu uns auf diesen Kanapee,  
Und – statt zu rufen: ich seh, ich seh,  
Was niemand sieht als Du – erzähl uns fein gelassen  
Wie alles sich begab. (I 8, S. 10)*

Die auf dem Kanapee des höfischen Salons domestizierte antike Muse hat sich also dem modernen Anspruch des pragmatischen Erzählens anzupassen und ermöglicht damit die Erzählweise des italienischen Romanzo, der durch den ständigen Bezug des Erzählers zum zuhörenden Publikum seine charakteristische Prägung erhalten hat.<sup>21</sup>

Was dann fein nach der Ordnung erzählt wird, ist ein Geschehen, das Wieland in der Vorrede an den Leser als eine Verknüpfung dreier Haupt-handlungen ankündigt, die in einem *Hauptknoten* zusammenlaufen (S. 7f.). In dieser kunstvollen Verknüpfung liege der Reiz und die Qualität der Neuheit.

Das Geschehen wird bestimmt von der zum *Roman de Charlemagne* umgeschriebenen Chanson de geste aus dem Karlskreis *Huon de Bordeaux*. Sie bestimmt die Exposition und die erste Handlungsfolge bis zum fünften Gesang, wobei Wieland die Vorlage von Tressan erzählerisch gestrafft und kunstvoll neu organisiert hat.<sup>22</sup>

Ausgangspunkt sind dynastische Streitigkeiten um das Herzogtum Bordeaux, das sich Karls Sohn Scharlot, der *schlimmste Fürstenknabe* (I 31, S. 15), durch Heimtücke aneignen will. Bei einem Überfall tötet Hüon den unter falschem Namen wegelagernden Scharlot. Karl der Große, der schon Hüons Vater nicht wohlgesonnen war, will den Mörder seines mißratenen Sohnes eigenhändig erschlagen. Nur durch einen Aufstand der Fürsten, der *des Reiches Schicksal* in Frage stellt, weil *Karl den Kopf verlor* (I 52, S. 20), läßt er sich zu einem Gottesurteil bewegen, bei dem Hüon den Spießgesellen Scharlots erschlägt, ohne daß dieser noch seine Missetat bekennen kann. Allein durch den abermaligen Beistand der Fürsten kann Hüon unter der folgenden Bedingung die Aussicht auf sein Recht erlangen:

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Giulio Ferroni, *Storia della letteratura italiana. Dalle origini al Quattrocento*, Milano 1991, S. 381.

<sup>22</sup> Die ältere Forschung hat den Textvergleich sorgfältig und detailliert durchgeführt – auf sie kann hier ohne Nachweise verwiesen werden. Vgl. Heinrich Düntzer, *Wielands ‚Oberon‘*, Leipzig 1880; Max Koch, *Das Quellenverhältnis von Wielands ‚Oberon‘*, Marburg 1880; Albert Fuchs, *Les apports français dans l'oeuvre de Wieland*, Paris 1934, hier: S. 105-144.

*Zeuch hin nach Babylon und in der festlichen Stunde,  
Wenn der Kalif, im Staat, an seiner Tafelrunde,  
Mit seinen Emirn sich beim hohen Mahl vergnügt,  
Tritt hin und schlage dem, der ihm zur Linken liegt,  
Den Kopf ab, daß sein Blut die Tafel überspritze.  
Ist dies getan, so nahe züchtig dich  
Der Erbin seines Throns, zunächst an seinem Sitze,  
Und küß als deine Braut sie dreimal öffentlich.  
Und wenn dann der Kalif, der einer solchen Szene  
In seiner eignen Gegenwart  
Sich nicht versah, vor deiner Kühnheit starrt,  
So wirf dich, an der goldnen Lehne  
Von seinem Stuhle, hin, nach Morgenländer-Art,  
Und, zum Geschenk für mich, das unsre Freundschaft kröne,  
Erbitte dir von ihm vier seiner Backenzähne  
Und eine Hand voll Haar aus seinem grauen Bart.  
Geh hin, und, wie gesagt, eh du aufs Haar vollzogen  
Was ich dir hier von Wort zu Wort gebot,  
Ist deine Wiederkunft unmittelbarer Tod!  
Wir bleiben übrigens in Gnaden dir gewogen. (I 66-68, S. 23f.)*

Hüon weiß, daß *Karl* durch dies Gebot mir nach dem Leben trachtet (I 70, S. 24), daß die Bedingung ein Todesurteil (I 68, S. 24) ist, aber er akzeptiert die Forderung und macht sich sofort auf den Weg.

Damit wird das Ritterbuch als ein Märchen exponiert, denn ohne übernatürliche Hilfe kann Hüon seine Aufgabe nicht erfüllen. Den rettenden Helfer findet er in dem Elfenkönig Oberon, der von seinem Knappen Scherasmin wie von allen anderen Menschen als ein übermütiger Kobold und böser Zauberer gefürchtet und geflohen wird, ihm aber als vollendet schöner Knabe erscheint, der ihn auf zunächst unerklärliche Weise von Kindheit an liebte.<sup>23</sup> Er verspricht ihm Beistand und stattet ihn mit den Märchenrequisiten Becher und Horn aus, zu denen Hüon im weiteren Verlauf noch Oberons vom Riesen Angulaffer geraubten Ring hinzugewinnt. So ausgestattet, kann er die abenteuerliche Reise nach Bagdad frohgemut fortsetzen und sich dabei als Märchenritter schon einmal vielfältig bewähren. Die einzelnen Episoden sind zwar aus der Vorlage übernommen, aber mit der souveränen Kompetenz des modernen Märchenkenners subtil umgestaltet. Zugleich werden die Rittertaten aus der humoristischen Distanz des 18. Jahrhunderts mit aufgeklärter Ironie berichtet, indem der Erzähler zugleich seine Zuhörer augenzwinkernd einbezieht und die Abenteuerkette der Chanson de geste strafft und indem er die Motive funktionsgerecht neu organisiert. Dabei ist Hüon ein naivselbstbewußter Draufgänger, während Scherasmin, gegen die Quelle, als

<sup>23</sup> II 40, S. 34.

ein neuer Sancho Pansa<sup>24</sup> die Vorgänge mit biederem gesundem Menschenverstand kommentiert und damit die dem Epos als Gattung eigentlich fremde humoristische Distanzierungsfunktion übernimmt. Neu eingefügt sind zwei Träume, in denen Hüon und Rezia, die Tochter des Kalifen von Babylon, sich als füreinander bestimmt erfahren,<sup>25</sup> und die offenbar von Oberon eingegeben sind. Durch sie erkennt Hüon, daß Karl ungewollt den *Willen des Geschickes* verwirklicht, wenn er auf sein Verderben sinnt (IV 59, S. 66). Mit Oberons Hilfe kann der brave Ritter deshalb hoffen, das ihm angesonnene unmögliche Abenteuer zu bestehen. Scherasmin erwartet, daß sich der Knoten des Schicksals noch auf die einfache Weise eines epostypischen Brautraubs lösen lasse, ohne *Kopfab* und ohne daß dem *alten Herrn* seine vier Backenzähne und eine Handvoll *Bart* abzuverlangen seien, denn: *Bei Gott! Das hat doch wahrlich keine Art* (IV 62, S. 66). Hüon aber besteht auf der buchstäblichen Erfüllung der Forderungen, so daß Scherasmin schließlich hoffen muß, daß *im Fall der Not [...] doch zuletzt der Zwerg uns aus dem Wasser ziehn [muß]* (IV 64, S. 67).

Die Zuversicht erweist sich als berechtigt und Hüon kann die beiden ersten Forderungen des Kaisers problemlos erfüllen, wobei er den heidnischen Freier Babekan für seine Gotteslästerung mit einem gerechten Tod bestraft und bei Rezia als ihr Traumgeliebter entzücktes Entgegenkommen findet. Das ist nun dichter und plausibler motiviert als bei Tressan. Oberon, jetzt nicht mehr nur als Zwerg oder schöner Zwerg, sondern als *guter Genius* (V 49, S. 78) herbeigerufen, bannt die Übermacht der wütenden Heiden mit Zauberkraft, nachdem vorübergehend Rezia als lebendiger Schutzschild an Hüons Brust ihre Gewalt abgewehrt hatte. Hüon verlangt als tapferer Vollstrecker des kaiserlichen Begehrens gegen alle Vernunft dem Sultan höflich Bart und Backenzähne ab, bietet ihm aber als Alternative auch die Bekehrung zum Christentum an (V 61f., S. 80f.). Er provoziert damit aber nur höchste Raserei und im Hinblick auf die erste Forderung (Bart und Zähne) ein Urteil des Kalifen über Karl, dem kaum zu widersprechen ist: *Der Mensch muß unter seiner Mütze / Nicht richtig sein* (V 59, S. 80). Überhaupt werden diese märchenhaft phantastischen Vorgänge in einem komisch-humoristischen Gestus erzählt, der dem Rhapsoden einen für die epische Präsentation fremden Spielraum (eine Art Kommentarfunktion) verschafft und der auch die Rezipienten in ihrem modernen Bewußtsein spielerisch einbezieht, dabei aber nicht Distanz, sondern Einverständnis erzeugt. Es ist denn auch Oberon, der auf taktvolle Weise dafür sorgt, daß Hüon der letzten grotes-

<sup>24</sup> Vgl. hierzu: IV 30, S. 59.

<sup>25</sup> III 58ff., S. 50f. und IV 45ff., S. 62f.

ken Forderung Karls genügen kann: er verschafft ihm Backenzähne und Barthaare, so daß Hüon nicht auf unritterliche und undelicate Weise in Aktion treten muß.

Mit dem Beginn der nun folgenden Liebeshandlung verändert sich dann die Gestalt Oberons gegenüber der Vorlage bei Tressan und der in ihr aufbewahrten Tradition der *Chanson de geste*.

Der Elfenkönig stellt die Liebe unter Bedingungen. Er verlangt zunächst von Rezia eine freie Entscheidung für Hüon, indem er ihr vorhält, daß sie *vieler Herrlichkeit entsagen* und sich auf den *Unbestand des Erdenglücks* einlassen muß (V 70f., S. 83). Das ist immer noch vermeidbar, da Oberon ungeschehen machen kann, was sich bisher ereignet hat. Und er verlangt dann von beiden Liebenden, daß sie die *verbotne süße Frucht* der Liebe nicht genießen, bevor der Papst Sylvester ihre Ehe gesegnet hat (VI 9, S. 88). Das Folgende wird damit zu einer Bewährungshandlung, die Wieland gegenüber der Vorlage ganz neu erfindet und selbständig gestaltet.

Im Unterschied zur zweiten Abenteuerkette der *Chanson de geste* nach dem typischen Schema von Verlust und Rückgewinnung der geliebten Frau, das auch im Roman weiterlebt, ist Hüon nun nicht mehr der strahlende Ritter, der mit und ohne Hilfe Oberons jedes weitere Abenteuer siegreich besteht, sondern der leidenschaftlich Liebende, der, zur Sinnlichkeit verführt, als Kämpfender nur noch Niederlagen erfährt. Vergeblich versucht er, dem vorzeitigen Verlangen nach der verbotenen Frucht zu widerstehen, auch dadurch, daß er die Seefahrt dazu benutzt, *an Glauben stark, wiewohl an Kenntnis schwach*, seiner *Holden [...] sein bißchen Christentum [...] mitzuteilen* (V 26, S. 91f.). Das führt immerhin dazu, daß Rezia in einer Nottaufe als Amanda wiedergeboren wird, so daß wenigstens der Glaubensunterschied als Hinderungsgrund für das Begehren beseitigt ist. Damit wird aber dem treuen Scherasmin und der besorgten Amme ihr Wächteramt erschwert. Als gar nichts mehr helfen kann, *daß wenigstens bis Rom des Ritters Weisheit halte* (VI 34, S. 94), entschließt sich Scherasmin, ein Märchen zu erzählen, das *mehr als ein Märchen* ist und deshalb *vielleicht ein Wort zu rechter Zeit* (VI 35, S. 94). Es handelt sich um eine novellistische Schwankerzählung mit einer reichen Tradition, deren kompositionelle Bedeutung Wieland in der Vorrede an den Leser ausdrücklich hervorgehoben und deren Integration er als seine ästhetische Leistung bei der neuen Konzeption des alten Stoffes verstanden hat.<sup>26</sup> Zu beachten ist zweierlei: die Öffnung der epischen Form des Romanzo zur Novellistik und die komplexe intertextuelle Traditionslinie gerade dieser Erzählung.

<sup>26</sup> Hierzu *Oberon* (Anm. 10), S. 7.

Der alternde Hagestolz Gangolf heiratet in seinem 65. Jahr die blutjunge Rosetta, die es in ihrer Naivität auf sich nimmt, so manches Jahr *keusch und treu* mit ihm zu leben (VI 46, S. 96), während er immer mehr verfällt und endlich blind wird und sie mit wachsender Eifersucht quält. Schließlich weckt aber ein junger Edelknabe ihre unterdrückte Sinnlichkeit, und es gelingt mit großer Mühe, den argwöhnischen Alten zu überlisten: Auf den Zweigen eines großen Birnbaums in Gangolfs Garten finden sich die Liebenden. Zufällig sind Oberon und seine Feenkönigin Titania Zeugen dieses Betrugsmanövers, das dem Feenkönig unter Berufung auf den Prediger Salomon<sup>27</sup> Beweis dafür ist, daß es keine frommen und treuen Frauen gibt. Er kündigt Titania an, daß er Gangolf wieder sehend machen will, um Rosetta zu strafen. Die Elfenkönigin kann die junge Frau angesichts ihres Ehejochs so strafwürdig nicht finden, und sie verspricht, daß sie ihr eine geeignete Rechtfertigung eingeben wird, und in der Tat kann Rosetta den nach dem Augenschein rasenden Gangolf durch eine schlagfertige Fiktion nicht nur besänftigen, sondern sogar ins Unrecht setzen.

Das ist eine ganz und gar unepische Schwankhandlung, die Wieland aus den *Canterbury-Tales* von Geoffrey Chaucer übernimmt.<sup>28</sup> Chaucer hat seinerseits die neunte Novelle des siebenten Tages aus Boccaccios *Decamerone* in seinem *Merchant Tale* drastisch zugespitzt und zugleich den Feenkönig Pluto und die Königin Proserpina zu Zeugen des Geschehens gemacht, wobei Proserpina ganz im Sinne des weisen Salomo, den sie als Autorität nicht anerkennt<sup>29</sup>, die weibliche List demonstriert. Mit Shakespeares *Sommernachtstraum* sind Chaucers Pluto und Proserpina als Elfenkönigspaar mit Oberon und Titania gleichgesetzt worden<sup>30</sup>, und durch Shakespeare gewinnt die Auseinandersetzung zwischen Oberon und Titania eine im Vergleich zu Chaucers folgenlosem Streit ganz neue Qualität.

Bei Chaucer gibt der Elfenkönig sich schon geschlagen, als Proserpina ihm entschieden widerspricht, so daß die Wette nur noch realisiert wird, weil er sich durch einen Eid verpflichtet hat, den Blinden sehend zu machen.<sup>31</sup> Bei Shakespeare wird der Streit zwischen Oberon und Titania

<sup>27</sup> Prediger 7, 26ff.

<sup>28</sup> Geoffrey Chaucer, *Die Canterbury-Erzählungen*. Mittelenglisch und deutsch, Band 1, München 1987-1989, S. 614-635. Bei Boccaccio verlangt der zu verführende Pirro als Beweis, daß Lidia es ernst meint, *eine Locke aus dem Barthaar des Nicostrato [...] und einen seiner besten Zähne* (*Der Decamerone von Giovanni Boccaccio*, Band 2, Zürich 1957, S. 156).

<sup>29</sup> Chaucer (Anm. 28), IV 2242-2282, S. 624ff.

<sup>30</sup> Das lag nahe, weil Chaucer im *Merchant's Tale* Ovids *Pyramus und Thisbe* als Muster einer alle Hindernisse überwindenden Liebe zitiert hatte (Chaucer [Anm. 28], IV 2125ff., S. 618).

<sup>31</sup> Chaucer (Anm. 28), IV 2312ff.

ernsthaft, wenn auch aus so nichtigem Anlaß, daß die Versöhnung nicht wirklich gefährdet ist. Wieland spitzt die Kontroverse zur Unvereinbarkeit zu: Die von Titania eingegebene weibliche List ist Oberon unumstößlicher Beweis für die von Salomon bezeugte Verderbtheit der weiblichen Natur, und daraus schließt er, daß Titania als Frau ihn nicht wirklich lieben kann, so daß die Trennung zwingend wird. Daß Rosettas Vergehen angesichts ihres Ehejochs geringfügig und eigentlich sogar vernünftig und gerecht ist und daß Titania ihm mit Recht ein unaufgeklärtes Vorurteil über die Geschlechtscharaktere vorhalten kann (*ist Freiheit euer Los und unsers nur Geduld?* (V 89, S. 106)), hindert Oberon nicht, die eheliche Gemeinschaft aufzukündigen und für den Widerruf dieser melancholischen Selbstzerstörung unerfüllbare Bedingungen zu setzen: Erst wenn ein *getreues Paar* durch *keusche Lieb* allen Gefährdungen widersteht, will er Titania wiedersehen (VI 101f., S. 109). Diese Bedingung wird ausdrücklich als *ganz unmöglich* (VI 103, S. 109) bezeichnet. Offenbar hat Oberon dann aber doch seine Hoffnung auf Hüon und Rezia/Amanda gesetzt<sup>32</sup> und es auch deshalb Hüon ermöglicht, die in gleicher Weise unmöglichen Bedingungen Karls des Großen zu erfüllen. Damit ergibt sich eine Kontrastparallele: Hüon ist von der Hilfe Oberons genauso abhängig wie Oberon von der Bewährung Hüons und Amandas. Nur Oberon kann Hüon das Leben retten, nur Hüon Oberon das Glück der ehelichen Liebe wiedergeben. Und die Parallelisierung kehrt auch auf einer anderen Ebene wieder, denn Oberon ist bei der Setzung seiner Bedingungen genauso tyrannisch wie Karl, wobei aber Hüon und Amanda die ungleich schwierigere Leistung abverlangt wird. Nicht von ungefähr warnt Oberon die Liebenden ja vor dem vorzeitigen Genuß der *verbotenen Frucht*, also vor dem Sündenfall<sup>33</sup>, obwohl er weiß, daß Hüon ein *Adamskind* ist (II 52, S. 36), also die gefallene Menschheit repräsentiert. Die Zuspitzung ist paradox: Nach dem Sündenfall wird vor dem Sündenfall gewarnt. Oberon ist also in einem anderen Horizont genauso anmaßend wie Karl, wobei allerdings das Widersinnige die Rettung enthält, ganz im Geiste der Aufklärung.

Weil Hüon und Amanda Adamskinder sind, bleibt denn auch die Warnung von Scherasmins ‚Märchen‘ vergeblich: Die Liebenden können der Versuchung nicht widerstehen. So muß Oberon seine Hoffnung auf das ganz Unmögliche vorerst aufgeben und vom guten Genius zum strafen-

<sup>32</sup> Er liebt Hüon von Kindheit an (II 40, S. 34).

<sup>33</sup> Schon bei der ersten Begegnung fürchtet er die Schwäche des Herzens, warnt er den Auserwählten davor, daß *oft kurze Lust die Quelle langer Schmerzen* ist (II 51f., S. 36). Er weiß offenbar insgeheim um die Grenzen solcher Ermahnungen, denn er begleitet sie stets mit Tränen (II 52, S. 36; VI 18, S. 90): Das Motiv ist zwar von Tressan übernommen, hat aber eine ganz neue Bedeutung.

den Rächer werden, der sich anschickt, die gefallen Menschen in einem apokalyptischen Seesturm zu vernichten.

Damit beginnt aber erst die wahre Bewährungshandlung, in der Hüon und Amanda die weiteren Bedingungen des Elfenkönigs zwar nicht mehr keusch, aber in unbedingter Treue buchstäblich erfüllen. Oberon hatte verlangt, daß das auserwählte *edle Paar* [...]

*unter jedem Hieb  
Des strengsten Geschicks, auch wenn bis an die Kehlen  
Das Wasser steigt, getreu der ersten Liebe blieb,  
Entschlossen, eh den Tod in Flammen zu erwählen,  
Als ungetreu zu sein selbst einem Thron zulieb.*  
(VI 102, S. 109)

Zuerst ist es Oberons Ring, der sie den vernichtenden Seesturm überstehen läßt (das Wasser steigt ihnen bis an die Kehlen), und schließlich stehen sie in Tunis gemeinsam auf dem Scheiterhaufen, weil selbst die Aussicht auf den Thron im Sultanat ihre wechselseitige Treue nicht erschüttern kann, nachdem sie sich nach schmerzlicher Trennung durch Oberons Hilfe endlich wiedergefunden haben.

Die erste Probe ist ein robinsoneskes Inseldasein, das Wieland nach dem Muster von Schnabels *Insel Felsenburg* gestaltet. Poetologisch ist damit eine Aufhebung des mittelalterlich-epischen in einen romanhaft-modernen Erzählkomplex und umgekehrt bezeichnet, der abermals Wielands nicht-epigonales Epenverständnis bezeugt. Die Inselexistenz ist eine doppelte Prüfung: Die Liebenden akzeptieren klaglos den Fall aus der fürstlichen Lebensform in ein Dasein, in dem sie mit ihrer Hände Arbeit für ihren Lebensunterhalt selbst sorgen müssen und das immerhin drei Jahre dauert, und sie verpflichten sich, angeleitet von dem Einsiedler Alfonso, freiwillig zu einer keuschen Enthaltbarkeit<sup>34</sup> in einer Zeit der Prüfung. Das fremde Gebot Oberons wird im eigenen sittlichen Entschluß zugleich angeeignet und überboten. Das ist *der schönste Sieg, den Hüon je gewann* (VIII 39, S. 141), und das gibt Titania, die als ihr Schutzgeist die Liebenden auf der Insel beobachtet, die Hoffnung, daß Oberon mit *später Reue* seinen Schwur bedenken könnte, weil Hüon und Amanda als *schwache Adamskinder* gleichwohl ein *liebend Paar* sind, *wie keines ist, wie niemals eines war / Noch sein wird* (VIII 59, S. 145): Seine Forderung ist auf menschenmögliche Weise erfüllt.

Damit ist die bestimmende Perspektive für Wielands neue Konzeption der alten Chanson de geste angedeutet. Im Unterschied zu Karl zielt Oberon mit seiner ‚unmöglichen‘ Forderung nicht auf die Vernichtung Hüons, sondern auf die eigene Erlösung. Die aber ist nur möglich, wenn

<sup>34</sup> VIII 38, S. 141.

er die Menschennatur, auf deren vollendetste Ausprägung er rechnen muß, als solche akzeptiert. Das bedeutet, daß die Bewährung nur nach dem Sündenfall zu erwarten ist: Als ‚Adamskinder‘ müssen Hüon und Amanda also erst die ‚verbotene Frucht‘ genießen, bevor sie in einer beispiellosen Prüfung bezeugen können, daß es wahre Liebe und unbedingte Treue geben kann. Erst als Gefallene können sie sich bewähren. Oberon muß somit lernen, daß das Unmögliche nur im Horizont der Menschennatur als ein Äußerstes zu leisten ist. Dieser Erkenntnisprozeß ist die moderne Perspektive, die Wieland dem alten Epos einschreibt, ohne es als solches aufzuheben. Und so wird aus dem alten *Huon de Bordeaux* der *Oberon* des 18. Jahrhunderts.

Die Insel ist ausdrücklich ein Paradies und ein Garten Eden<sup>35</sup>, für die gefallen Menschen aber ein Elysium auf befristete Zeit, das endet, als beide ihre Abgeschiedenheit als ihnen unnatürlich zu empfinden beginnen und darüber nachdenken, daß ihr Sohn Hüonnet *wahrlich doch zu anderm Tagewerke / Bestimmt* [sei], *als mit der Axt auf seiner Schulter einst / Ins Holz zu gehen* (IX 25, S. 156). Das führt zu neuen Prüfungen, als die Liebenden durch Oberon, *des Schicksals Diener* (X 20, S. 169), nach Tunis verschlagen werden und hier den Nachstellungen des schönsten Mannes und der schönsten Frau, des Sultans Almansor und der Sultanin Almansaris, ausgesetzt sind, mit der Aussicht, durch Untreue wieder die Herrscherwürde zu erlangen. Wieland erzählt das als Komödie<sup>36</sup>: Ein weiteres Mal werden damit die Grenzen der selbstgewählten Form aufgehoben. Im Unterschied zur Vorlage fehlt jede Gelegenheit zu heroischem Handeln. Vielmehr läuft die bewährte Standhaftigkeit und Treue geradewegs auf das Martyrium zu: *Die einzigen Liebenden, die Oberon rein erfunden* (XII 56, S. 204), sind erst auf dem Scheiterhaufen wieder vereint, *entschlossen, eh den Tod in Flammen zu erwählen, / Als ungetreu zu sein selbst einem Thron zulieb!* (XII 57, S. 204). Das ist die Perspektive einer Legende. Damit ist aber die Bedingung Oberons buchstäblich erfüllt<sup>37</sup>, und er kann nun helfend eingreifen. Er kommt den Rettungsaktionen von Almansor und Almansaris und von Scherasmin zuvor, die aber überflüssig werden, weil Oberon Hüon wieder in den Besitz des Zauberhorns gesetzt hat, mit dem er seine Widersacher und die gaffende Menge in das ‚Possenspiel‘ eines entfesselten Tanzes versetzt, als *einzig Rache, die Hüon sich erlaubt* (XII 61, S. 205), bevor ihn der Elfenwagen Oberons traumhaft in dessen Palast entführt, wo das versöhnte Paar Oberon und Titania das

<sup>35</sup> Vgl. etwa VIII 4, S. 133; VIII 10, S. 134; VIII 66, S. 147; IX 43, S. 160.

<sup>36</sup> Im Falle Hüons aktualisiert er dabei die biblische Geschichte von Joseph und Potiphars Weib, 1. Mose 39, 1 ff.

<sup>37</sup> Vgl. VI 102, S. 109.

treue Paar mit dem hochzeitlichen Myrtenkranz schmückt. In dieser traumhaften Entrückung ist Oberon nicht mehr der liebe Knabe, sondern ein schöner Jüngling, am Ende seines Lernprozesses also wieder ganz er selbst. Und Hüon kann, durch ein Wunder nach Paris versetzt, im Turnier sein Land und sein Lehen wiedergewinnen: *Was die Geburt mir gab, sei nun durch Tugend mein!* (XII 82, S. 210). Karl der Große, dessen Bedingungen erfüllt sind, ist am Ende mit dem Fürstensonnen versöhnt, dem er den Tod zgedacht hatte.

So erfüllt Wieland das alte Schema von Ausreise, Bewährung und glücklicher Heimkehr, das Epos und Märchen gemeinsam ist, in einer Handlungsfolge, die auf beide Formen verweist. Damit ist die von Tressan in der *Bibliothèque des romans* schon als Roman ausgegebene, wenn auch durchaus noch nicht zum Roman gestaltete Geschichte gewissermaßen zu ihrem für Wieland gar nicht mehr greifbaren Ursprung zurückgekehrt, zwar nicht mehr zur alten Chanson de geste, aber immerhin bis zu Boiardos und Ariosts Romanzo. Aber wenn das formal auch ein Zurücktreten hinter die Lesegewohnheiten und Lesebedürfnisse des zeitgenössischen Publikums bezeichnet, so ist der Zugriff in der Sache durchaus nicht antiquarisch, sondern im Gegenteil ganz modern, geht es doch um die Natur des Menschen, um seine Möglichkeiten und seine Grenzen, um das, was anthropologisch zumutbar und erfüllbar ist. Wenn man den *Oberon*, wie das immer wieder geschehen ist, als einen Umschlagpunkt des Aufklärers Wieland zum Klassiker verstehen will<sup>38</sup>, dann läßt sich das am ehesten mit den humanitätsphilosophischen Implikationen des Textes begründen. Das bestimmt die Gestalt des Hüon, der nur in den ersten Gesängen der naive Draufgänger und Schlagetot ist, als den Tressan ihn durchgängig und nach der geglückten Brautwerbung immer stärker präsentiert – bezeichnenderweise mit einer immer kruderer Fortsetzung der Abenteuerketten über das ursprüngliche Ziel der Versöhnung mit Karl und der Rückerstattung seines Lehens hinaus. Und nur in der ersten Phase ist Oberon der unverzichtbare Deus ex machina, der sich im übrigen bei Tressan immer wieder selbst überwinden muß, weil Huon sich nicht an Absprachen und Ratschläge hält, so daß seine Ungebärdigkeit dem Helfer viel Selbstverleugnung abverlangt. Bei Wieland muß er und muß dann mit ihm auch Amanda/Rezia das Menschenmögliche leisten, zunächst mit Oberons Hilfe, weil der tückische Karl ihn überfordert, um ihn zu vernichten, dann aber in einer beispiellosen Bewährungshandlung, um den

<sup>38</sup> Vgl. hierzu (neben anderen) Fritz Martini, *Wieland. „Oberon“*, in: *Vom Geist der Dichtung. Gedächtnisschrift für Robert Petsch*, hg. von Fritz Martini, Hamburg 1949, S. 206–233, hier: S. 232f.

zugleich enttäuschten und mitbetroffenen Oberon zu versöhnen.<sup>39</sup> Desse Lernprozeß, seine Einsicht in die Größe und die Grenzen der immer schon gefallenen und immer wieder fallenden Menschennatur ist der eigentliche Gegenstand von Wielands Gedicht<sup>40</sup> – mit Recht weist er in der Vorrede an den Leser darauf hin, daß *der Oberon, der in diesem alten Ritterroman die Rolle des Deus ex machina spielt, und der Oberon, der dem gegenwärtigen Gedicht seinen Namen gegeben, zwei sehr verschiedene Wesen [sind]*.<sup>41</sup> Die Neukonzeption der Figur setzt deren Genealogie von Huon de Bordeaux über Chaucer und Shakespeare bis in den Denkhorizont des 18. Jahrhunderts fort und hebt zugleich die Chanson de geste, indem sie sie noch einmal in der Form des Epos wiederherstellt, in einer Fragestellung der Gegenwart auf. Ein versteckter intertextueller Hinweis läßt erkennen, daß Wieland keineswegs vergessen hat, daß der Ritterroman ebenso wie das (Feen-)Märchen längst im modernen Roman aufgehoben ist: Der auf einem klapprigen Maultier nach Bagdad einreitende Scherasmin ist eine Sancho-Pansa-Figur, erinnert also an das Ende des Ritterromans in Cervantes *Don Quijote* und des Feenmärchens in der kongenialen Fortsetzung des *Don Quijote* in Wielands *Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva*.<sup>42</sup> Beide Traditionen bestimmen den Text.

Der *Oberon* ist also der Form nach noch einmal ein Epos oder ein episches Gedicht nach den Regeln der Kunst und mit dem ganzen phantastisch-märchenhaften Apparat der alten Gattung, die Wieland als poetologisch geschulter Autor kennt und neuerlich realisiert, jedoch konsequenterweise an einem Stoff der Tradition, den er in einer fragwürdigen Umformung zum Roman kannte und den er aufgreift, um ihn im Hinblick auf eine zeitgemäße Problemstellung neu zu erzählen. Das geschieht mit erkennbarer Ironie, aber ohne parodistische und destruktive Tendenzen, und damit verschafft er dem Epos und dem vergeblichen Bemühen um seine Erneuerung im 18. Jahrhundert einen triumphalen sentimentalisierten

<sup>39</sup> Vgl. hierzu auch Cäcilia Friedrich, *Zur Idee der Liebe in Wielands „Oberon“*, in: *Wieland-Kolloquium. Halberstadt 1983*, hg. von Thomas Höhle, Halle/Saale 1985 (= *Kongreß- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg*), S. 85–100.

<sup>40</sup> Oberon ist also nicht einfach „ein Weltprinzip, das bei jeder Begegnung den Partner zu sich selbst zwingt“, wie Hans Mayer (Anm. 13) annimmt. Daß seine Allwissenheit die Bewährung von Hüon und Rezia gar nicht zu einer „echten Prüfung“ macht (ebd.), läßt sich schwerlich begründen und muß deshalb nicht von ungefähr von Mayer als ‚Widerspruch‘ diskutiert werden.

<sup>41</sup> Wieland, *Oberon* (Anm. 10), S. 7.

<sup>42</sup> Hierzu IV 30, IV 34, S. 59f. Im Unterschied zu Tressan ist Scherasmin nicht Ritter, sondern Knappe, was die Konstellation Don Quijote – Sancho Pansa und Don Sylvio – Pedrillo aufnimmt.

schen Abschied.<sup>43</sup> Es spricht, so scheint mir, vieles dafür, daß das weiser ist als die fortgesetzten Versuche einer Erneuerung in modernen Horizonten und Gegenständlichkeiten, wie sie in der Idylldichtung (v. a. Voß' *Louise*) und in Goethes *Hermann und Dorothea* weitergeführt werden und vorübergehend viel mehr Resonanz finden als der *Oberon*. Daß Schiller, Wilhelm von Humboldt, August Wilhelm Schlegel und selbst Hegel in *Hermann und Dorothea* eine Fortsetzung der Tradition in Gestalt einer bürgerlichen Epopöe sehen wollten und dabei das alte Vorurteil gegen den Roman sogar auf den *Wilhelm Meister* übertrugen, läßt sich so gesehen als eine poetologische Obsession verstehen – mir scheint, daß Wieland schon klüger war und daß *Oberon* einen definitiven Endpunkt der Gattungsentwicklung bezeichnet.

<sup>43</sup> Als „Abschied vom Epos“ bezeichnet auch Hans Mayer (Anm. 13, S. 39) mit anderer Begründung den *Oberon*.