

Lucia Kühschelm

Der Eroberer von Paul
Weidmann

Struktur und parodistische Elemente

Diplomarbeit zur Erlangung des
Magistergrades der Philosophie aus der
Studienrichtung Deutsche Philologie

eingereicht an der
Geistes- und Kulturwissenschaftlichen Fakultät
der Universität Wien

Wien, 2002

1. Einleitung	1
2. Paul Weidmann – Leben und Werk	3
3. Der Eroberer – Inhalt und Forschungssituation	7
4. Veröffentlichung und Aufnahme	11
5. Strukturuntersuchung	13
5.1. Das „poetische Programm“ Weidmanns im <i>Eroberer</i>	13
5.1.1. „Phantasie“ und „Kaprizze“ im zeitgenössischen Gebrauch	13
5.1.2. „Phantasie“ und „Kaprizze“ als Gestaltungsprinzipien im <i>Eroberer</i>	17
5.2. Aufbau und innere Struktur des Eroberers in inhaltlicher und formaler Sicht	21
5.2.1. Funktion und Inhalt der Rahmentexte	22
5.2.2. Inhaltlicher und formaler Aufbau der fünf Kaprizzen	26
a) Der Inhalt des <i>Eroberers</i>	26
b) Die Form und ihre Auswirkung auf den Inhalt	30
c) Gruppierung der Einzeltexte nach unterschiedlichen Gesichtspunkten	34
5.2.3. Verknüpfung der Einzeltexte zu einem Gesamtwerk	38
5.3. Literarhistorische Verortung des <i>Eroberers</i>	44
5.3.1. Der <i>Eroberer</i> als romantische Dichtung	44
5.3.2. Der <i>Eroberer</i> als Entwicklungsstufe auf dem Weg zum Roman	46
5.3.3. Der <i>Eroberer</i> als Menippeische Satire	49
6. Formen parodistischer Literaturverwendung im <i>Eroberer</i>	52
6.1. Der Begriff Parodie	52
6.2. Beispiele von Stil- und Gattungsparodien im <i>Eroberer</i>	57
6.2.1. Allgemeine Überlegungen	57
6.2.2. Beispiele für deutlich parodistische Gattungsverwendung im <i>Eroberer</i>	60
a) Der Bardiet	60
b) Zeitungsblatt und Kriegserklärung	63

c)	Szenen aus Shakespeares Dramen	67
d)	Biblische Schreibart und Psalm	73
6.2.3.	Texte mit parodistischen Tendenzen	76
a)	Oden	76
b)	Ekloge	80
c)	Madrigal	83
6.2.4.	Beispiele für affirmative Imitationen	83
a)	Dogmatische Poesie	83
b)	Alte und neue Epopee	84
7.	Resümee	89
8.	Literaturverzeichnis	91
8.1.	Quellen	91
8.2.	Sekundärliteratur	94
8.3.	Nicht erreichbare Literatur	97

1. Einleitung

Diese Arbeit untersucht eines der rätselhaftesten Werke der Literatur im josephinischen Jahrzehnt von 1780 bis 1790, Paul Weidmanns *Der Eroberer, eine poetische Phantasie in fünf Kapriizen. Aus alten Urkunden mit neuen Anmerkungen*. Das Werk enthält in einer inhaltlichen Einkleidung, die an übliche Fürstenspiegel angelehnt ist, eine radikale Absolutismuskritik, die teilweise mit deutlichen Angriffen auf die Person des Kaisers Joseph II. verbunden wird. Der Josephinismus nahm im Staatswesen viele Reformen im Sinn der Aufklärung in Angriff, darunter auch die Einführung einer relativ ausgedehnten Pressefreiheit durch das Zensurpatent im Jahr 1781. Als Reaktion darauf entstanden zahlreiche Broschüren, die weitere Reformen einforderten, zugleich aber Joseph II. als Verwirklichung der Idee eines aufgeklärten Herrschers emporhoben. Die Folgezeit brachte eine zunehmende Unzufriedenheit mit den josephinischen Reformen – den einen gingen sie nicht weit genug, andere lehnten viele Neuerungen als zu radikal ab. Die Vertreter des aufgeklärten Gedankenguts mussten erkennen, dass Aufklärung und Absolutismus nicht vereinbar sind, das Projekt eines „aufgeklärten Absolutismus“ also zum Scheitern verurteilt war. In dieser Krisenzeit des Josephinismus entstehen zahlreiche Satiren auf die Herrschaftsform des aufgeklärten Absolutismus, unter denen Weidmanns *Eroberer* eine der radikalsten ist. Einzigartig am *Eroberer* ist jedoch seine Form. Weidmann baut seine Erzählung aus über hundert Einzeltexten auf, die im Großen und Ganzen sämtliche damals bekannten Gattungen und Stile umfassen.

Die bisherige *Eroberer*-Forschung beschäftigt sich mit dem Text immer im Rahmen umfangreicher Untersuchungen zu verschiedenen Aspekten der österreichischen Literatur im josephinischen Jahrzehnt beziehungsweise im Kontext einer Gesamtdarstellung von Weidmanns Dichtung. Dadurch wird natürlich der Blickwinkel beeinflusst, unter dem der *Eroberer* betrachtet wird. Aus dem Zwang heraus, Schwerpunkte setzen zu müssen, können nur die im Rahmen des eigentlichen Forschungsansatzes interessanten Gesichtspunkte ausführlich bearbeitet werden, viele Aspekte werden notwendigerweise nur

vereinfacht dargestellt. Das trifft insbesondere auf die Form des Werkes und die damit verbundene Verarbeitung der unterschiedlichen Dichtungsgattungen zu. Der einzigartige Aufbau des *Eroberers* ist zwar immer Gegenstand der Darstellung, diese konzentriert sich aber jeweils auf einige Beispiele aus dem Text. Im Gegensatz dazu versuche ich einerseits Weidmanns theoretisches Konzept einer „poetischen Phantasie“ zu analysieren und andererseits unter Einbeziehung möglichst vieler Aspekte zu beschreiben, wie er diese Idee im *Eroberer* umsetzt. Dabei geht es insbesondere um die Frage, mit welchen Methoden es Weidmann gelingt, aus den verschiedenen Gattungen einen Text zu bilden.

Die Verwendung der Dichtungsgattungen wird in der Sekundärliteratur pauschal als parodistisch beschrieben. Im zweiten Teil meiner Arbeit versuche ich, die Gattungsverwendung im *Eroberer* differenzierter darzustellen. Anhand von einzelnen Beispielen untersuche ich jeweils das Verhältnis des einzelnen Textes zu den Normen der Gattung, die ihm als Vorlage dient.

Zum Abschluss dieser Einleitung möchte ich Prof. Wynfrid Kriegleder für die geduldige Betreuung meiner Diplomarbeit und zahlreiche wertvolle Hinweise danken. Mein besonderer Dank gilt außerdem Prof. Leslie Bodi, der sich bei zwei Wienbesuchen in den Jahren 2000 und 2001 Zeit genommen hat, mit mir über den *Eroberer* zu sprechen.

2. Paul Weidmann – Leben und Werk

Über den Schriftsteller Paul Weidmann ist nur wenig biographisches Material vorhanden. Die intensivste Forschung zu Weidmanns Lebensdaten hat Rudolf Payer von Thurn betrieben, auf den sich spätere Arbeiten zumeist beziehen.¹

Als Geburtsjahr Weidmanns wird heute zumeist 1748 angenommen, da sich in den Taufmatriken der Pfarre St. Stephan für den 28.3.1748 ein Eintrag über die Taufe eines Kindes Franz de Paula, Sohn des Antonius Weidmann findet. Ein weiterer Sohn der Familie wurde bereits 1744 auf den Namen Paulus Nicolaus getauft. Für 1748 als Geburtsjahr sprechen spätere amtliche Aufzeichnungen: In einer Konduiteliste aus dem Jahr 1787 wird das Alter des Beamten Paul Weidmann mit 40 Jahren angegeben, in einem Verzeichnis des Hofkanzleipersonals aus dem Jahr 1790 mit 42 Jahren.

Schwierigkeiten bereiten allerdings die vorhandenen Angaben über die Jugendjahre Weidmanns. Für Paul Weidmann findet sich bereits 1755 ein Eintrag als *parvista* der Universität Wien. Daraus kann man ablesen, dass er in diesem Jahr als Schüler in das Akademische Gymnasium in Wien eintrat. Wenn Weidmann 1748 geboren wurde, war er zu diesem Zeitpunkt aber gerade einmal sieben Jahre alt, was mir zu jung scheint, auch wenn man davon ausgeht, dass die Altersgrenzen flexibler als heute waren. Payer von Thurn nimmt weiter an, dass Weidmann – entsprechend der damaligen Dauer des Gymnasialbesuches von 6 Jahren – ab 1761 oder 1762 tatsächlich Vorlesungen an der Universität hörte. Geht man vom Geburtsjahr 1748 aus, wäre Weidmann damals erst 14 Jahre alt gewesen, und nicht 17, wie Payer von Thurn angibt.²

Dem Besuch des Akademischen Gymnasiums, das von den Jesuiten geleitet wurde, verdankt Weidmann jedenfalls seine Kenntnisse verschiedener Dichtungsgattungen. Die österreichische Gymnasialbildung war damals fast ausschließlich auf die lateinische Sprache ausgerichtet, anhand derer den Schülern rhetorische Prinzipien und Regeln für unterschiedliche

¹ Payer von Thurn, Rudolf: *Paul Weidmann, der Wiener Faust-Dichter des achtzehnten Jahrhunderts*. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 13. Jg., 1903, S. 1 - 74

² Payer: *Paul Weidmann*, S. 5

Dichtungsarten vermittelt wurden.³ Es gibt keinen Beleg dafür, dass Weidmann an der Universität die Vorlesungen von Sonnenfels gehört hat, aber seine späteren literarischen Werke beinhalten oft Ideen, die eine Beeinflussung durch Sonnenfels wahrscheinlich erscheinen lassen.

Im Dezember 1767 beginnt Weidmann seine Beamtenlaufbahn als Kanzlei Praktikant in der k.k. Böhmisches- und österreichischen Hofkanzlei. Aufgrund seiner Sprachkenntnisse (angeblich beherrschte er neun Sprachen) wird er in das geheime Kabinett des Kaisers befördert, wo er mit der Chiffrierung und Dechiffrierung diplomatischer Depeschen beschäftigt ist.

1786 wird Weidmann wieder in die Böhmisches-österreichische Hofkanzlei zurückversetzt. Payer von Thurn gibt als Ursache dafür Weidmanns wenig umgängliches Naturell an, durch welches er sich bei seinen Vorgesetzten und Kollegen unbeliebt gemacht hatte. Möglicherweise besteht aber auch ein Zusammenhang mit dem *Eroberer*, der 1786 von der Zensur verboten wurde. Obwohl die Hofkanzlei zu dieser Zeit Arbeitsplatz zahlreicher bekannter Wiener Autoren war, darunter Josef von Sonnenfels, Josef Franz Ratschky, und ab 1790 auch Johann Baptist von Alxinger, empfand Weidmann die Versetzung als Degradierung und versuchte bis zu seinem Tod 1801 durch Eingaben und Bittschreiben an den Kaiser wieder in eine bessere Stellung zu gelangen.

Der Beginn der schriftstellerischen Tätigkeit Weidmanns liegt wohl vor den Jahren 1771 und 1772, in denen dreizehn Theaterstücke von Weidmann erscheinen.⁴ Den weitaus größten Teil von Weidmanns literarischem Schaffen machen Dramen aus, die nichtdramatischen Texte bleiben vereinzelte Erscheinungen. Weidmann versucht sich zunächst an einigen Trauerspielen, später wendet er sich zunehmend Charakterlustspielen zu. Die Lustspiele haben zumeist eine erzieherische Absicht, sie dienen oft der Verbreitung aufklärerischen Gedankenguts, wie zum Beispiel das Stück *Die Folter, oder*

³ vgl. Jäger, Georg: *Zur literarischen Gymnasialbildung in Österreich von der Aufklärung bis zum Vormärz*. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750 – 1830). Hrsg. v. Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, S. 85 – 118

⁴ zum folgenden vgl. ADEL, Kurt: *Paul Weidmann*. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung XV / XVI. Wien: Verlag Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs 1966, S. 127 – 179

der menschliche Richter (1773), in dem Weidmann die Gedanken von Sonnenfels über die Abschaffung der Folter aufgreift. Bei Weidmanns Dramen handelt es sich gewissermaßen um Massenproduktion, bis 1780 verfasste er rund 40 Theaterstücke, die mit Erfolg an Wiener Bühnen aufgeführt werden. Dabei wiederholen sich zahlreiche Motive und Personenkonstellationen, auch die Namen der Protagonisten werden häufig wiederverwendet. In dieser frühen Phase seines Schaffens versucht sich Weidmann zusätzlich mehrmals an Singspielen.

Zu einer gewissen literaturwissenschaftlichen Berühmtheit hat es das Drama *Johann Faust Ein allegorisches Drama von fünf Aufzügen* (1775) gebracht. Das Werk wurde 1877 von Karl Engel mit dem Vermerk „gedruckt 1775, ohne Angabe des Verfassers, muthmaßlich nach G.E. Lessings verlorenem Manuscript“ neu aufgelegt.⁵ Die Annahme, dass Lessing diesen Text verfasst habe, stellte sich bald als Irrtum heraus und es konnte bewiesen werden, dass der Text von dem Österreicher Paul Weidmann stammt. Hier liegt der Beginn der literaturwissenschaftlichen Forschung über Paul Weidmann, der im 19. Jahrhundert ziemlich in Vergessenheit geraten war.

Das einzige nicht-dramatische Werk Weidmanns aus seinen Anfangsjahren als Dichter ist das Epos *Karlssieg ein Heldengedicht in zehen Gesängen* (1774), dem eine *Abhandlung von der Epopee* beigelegt ist. In den Jahren zwischen 1780 und 1786 experimentiert Weidmann mit anderen Dichtungsformen als dem Drama. Er verfasst komische Erzählungen und Heldengedichte, das „allegorische Gemälde“ *Der Tod Theresiens* (1780), das religiöse Epos *Das neue Jerusalem* und ein allegorisches Schauspiel *Der Eulenspiegel* (1781), eine „absurde Traumvision“, die „keiner etablierten Gattung zuzuordnen“ ist und in diesem Aspekt bereits auf den *Eroberer* verweist.⁶ Weidmann versucht sich an einem Briefroman, *Der Held im gemeinen Leben* (1783), dessen Hauptfigur der Grafensohn Eduard ist, der sich im Alltag bewähren muss. Bemerkenswert sind

⁵ vgl. Payer: *Paul Weidmann*, S.56

⁶ Bodi, Leslie: *Parodie der Macht und Macht der Parodie: Paul Weidmanns „Der Eroberer“ von 1786 und die österreichische Literaturtradition*. In: Paul Weidmann: *Der Eroberer: eine Parodie der Macht*. Hrsg. u. erl. von Leslie Bodi u. Friedrich Voit. Heidelberg: Winter 1997 (Reihe Siegen: Editionen; Bd. 6: Germanistische Abteilung), S. 9-41, S. 19f

auch noch die Werke *Emanuel und Rosalia, eine Geschichte in Elegien* (1784) und *Der weibliche Äsop, oder Sechzig Mittagsstunden* (1785), eine Sammlung von gereimten Fabeln, die durch eine Rahmenerzählung in der Art von *Tausendundeiner Nacht* verbunden sind. Höhepunkt und Abschluss dieser experimentellen Phase Weidmanns bildet *Der Eroberer, Eine poetische Phantasie in fünf Kapriizen. Aus alten Urkunden mit neuen Anmerkungen* (1786). Im *Eroberer* verarbeitet Weidmann nicht nur seine Erfahrungen, die er mit verschiedenen Dichtungsformen gemacht hat, das Werk stellt auch inhaltlich eine Steigerung früherer Dichtungen dar, aufgeklärtes Gedankengut und Absolutismuskritik findet man hier in einer radikalen Ausformung wieder.

Im Jahr 1785 wendet sich Weidmann erneut dem Drama zu, bis 1789 erscheinen zwölf weitere „Originallustspiele“ des Dichters. Danach sind nur noch vereinzelte Werke nachweisbar, der letzte bekannte Text erschien 1795 unter dem Titel *Moralische Erzählungen*.

3. Der Eroberer – Inhalt und Forschungssituation

Der *Eroberer* ist sicher das Werk Weidmanns, das der Forschung die meisten Rätsel aufgibt. Inhaltlich handelt es sich um einen Fürstenspiegel, in dem aber nicht der ideale Herrscher dargestellt wird, sondern vielmehr dessen Gegenteil. Der neugeborene Prinz Eduard wird von seinem Vater, dem friedliebenden Jakob, dem weisen Alsin zur Erziehung im fernen Arkadien anvertraut. Eduard wächst also mit der bestmöglichen aufgeklärten Erziehung auf. Nach seiner Thronbesteigung erweist sich Eduard zunächst als wahrer „Vater seines Volkes“. Er fühlt sich aber verpflichtet, die Länder, die vor seiner Regierung von Nachbarn erobert wurden, zurückzuholen. Durch die Erfolge in seinen Feldzügen erwacht sein Ehrgeiz und er beginnt immer neue Kriege, um sein Reich zu vergrößern. Sein Land versinkt zunehmend im Elend, während Eduard sich zum Despoten entwickelt. Letztendlich wird er wahnsinnig und stirbt in völliger geistiger Umnachtung.

Dieser Inhalt dient Weidmann als Basis für „eine der grausamsten Satiren auf den aufgeklärten Despotismus, die je geschrieben worden sind“⁷. Das gesamte Werk ist durchzogen von satirischen Anspielungen auf die Politik des Absolutismus, in vielen Fällen verweist der Text dabei indirekt auf den Kaiser Joseph II.

Der zweite Aspekt des *Eroberers*, der die Forschung beschäftigt, ist der ungewöhnliche Aufbau des Werkes. Schon der Untertitel „eine poetische Phantasie in fünf Kapriizen“ weist darauf hin, dass es sich um einen Text außerhalb der üblichen Gattungsnormen handelt. Weidmann konstruiert seinen *Eroberer* als Collage unterschiedlicher Gattungen und Stile – Bodi zählt 126 verschiedene Formen im *Eroberer*⁸ – , in denen die Geschichte Eduards erzählt wird. Das Gattungsspektrum umfasst epische Formen wie Roman und Epopee, dramatische Szenen in verschiedenen Stilebenen, z.B. komisches Singspiel und Melodrama, aber auch lyrische Texte, etwa ein Sonett und mehrere Oden.

⁷ Payer: *Paul Weidmann*, S. 32

⁸ Bodi: *Parodie der Macht*, S. 25

Das Interesse der Literaturwissenschaft für Paul Weidmann wurde durch sein allegorisches Drama *Johann Faust* geweckt, das zunächst Lessing zugeschrieben wurde. Die erste größere Abhandlung über Paul Weidmann verfasste Rudolf Payer von Thurn unter dem Titel *Paul Weidmann, der Wiener Faust-Dichter des achtzehnten Jahrhunderts* (1903). Payers Forschung verdanken wir die Informationen, die wir über die Biographie Weidmanns besitzen. In seinem Aufsatz arbeitet Payer anhand einiger Beispiele aus dem Werk Weidmanns, darunter auch dem *Eroberer*, die überzeugt aufklärerische Haltung Weidmanns heraus.

Erst vierzig Jahre später findet man wieder wissenschaftliche Arbeiten über Paul Weidmann. Lenore Schram verfasst 1943 eine Dissertation über *Das Bühnenwerk Paul Weidmanns*. Diese Arbeit beschränkt sich im Wesentlichen darauf, den Inhalt der Dramen Weidmanns zusammenzufassen, und versucht eine Einteilung der Dramen in verschiedene thematische Kategorien. Schrams Untersuchung ist offen mit nationalsozialistischer Ideologie durchsetzt, die ihr als Basis für ihre Argumentation dient.

Einen wesentlichen Beitrag zur Weidmann-Forschung leistet Kurt Adel. Er gibt in seinem Aufsatz *Paul Weidmann* (1966) einen Überblick über dessen Gesamtwerk und untersucht wiederkehrende Themen und Motive. In diesem Aufsatz bringt Adel auch eine Inhaltsangabe des *Eroberers* und vergleicht den Text mit romantischer Dichtung. Im Anhang findet sich eine vollständige Bibliographie von Weidmanns Werk, die bis heute die zuverlässigste Übersicht über Weidmanns schriftstellerische Tätigkeit darstellt.

Der *Eroberer* wird erst im Zuge des zunehmenden Interesses der Literaturwissenschaft für die Prosaliteratur der österreichischen Aufklärung Gegenstand intensiverer Forschung. Werner Maria Bauer behandelt in *Fiktion und Polemik. Studien zum Roman der österreichischen Aufklärung* den *Eroberer* unter dem Gesichtspunkt der Romanentwicklung im Österreich des josephinischen Jahrzehnts. Leslie Bodi legt in seinem Werk *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781 – 1795* den Schwerpunkt

seiner *Eroberer*-Untersuchung auf die satirisch-parodistische Absolutismuskritik des Textes und stellt den *Eroberer* in den Kontext der Krisenzeit des Josephinismus.

Eine intensive Auseinandersetzung mit der Herrschersatire im *Eroberer* findet in Eduard Beutners Habilitationsschrift *Joseph II. Die Geschichte seiner Mythisierung und Entmythisierung in der Literatur (1741 – 1848). Die Grundlagen und Bausteine der josephinischen Legende* statt. Beutner bezeichnet den *Eroberer* als das „ästhetisch wie inhaltlich [...] wohl anspruchsvollste literarische Beispiel für die satirische Entmythologisierung der Konzeption vom absoluten Herrscher.“⁹ Beutner zeigt in zahlreichen Detailanalysen, wie Weidmann Elemente der josephinischen Legende in den *Eroberer* einarbeitet und so den Mythos vom idealen Herrscher Joseph II. angreift. In Übereinstimmung mit Bodi sieht er in der Struktur des *Eroberers* eine wesentliche Grundlage der im Text transportierten Kritik:

Weidmanns literarische Strategie der Entmythisierung der Position und Person des Regenten wird auf dem Wege der das Vertraute verfremdenden Entlarvung des hyperbolischen Herrscherlobstils in allen der Zeitgenossenschaft als traditionsbehaftet bekannten und geläufigen literarischen Gattungen transportiert und versprachlicht.¹⁰

Weidmann erreicht die Entmythisierung Joseph II. also durch die Verwendung genau der Gattungen, mit denen die Mythisierung des Regenten betrieben wurde, wodurch die Satire eine zusätzliche parodistische Ebene erhält.

Einen weiteren Beitrag zur Weidmann-Forschung bildet die 1993 verfasste Dissertation *Paul Weidmann, sein Werk und die historische Situation* von Marcel Ayo Ibikunle. Ibikunle untersucht verschiedene mental- und sozialgeschichtliche Bezüge im Gesamtwerk Weidmanns. Themen der Arbeit sind etwa der „Kampf gegen Folter und Justizreform“, „Das Bild des Adels und des Bürgertums“ oder „Gleichberechtigung“ in den Texten Weidmanns.

⁹ Beutner: *Joseph II. Die Geschichte seiner Mythisierung und Entmythisierung in der Literatur (1741 – 1848). Die Grundlagen der josephinischen Legende*. Habilitationsschrift masch. 1992, S. 174f

¹⁰ Beutner: *Joseph II.*, S. 185

Als zusammenführendes Beispiel aller dieser Aspekte behandelt Ibikunle zuletzt den *Eroberer*.

Den vorläufigen Abschluss der literaturwissenschaftlichen Behandlung des *Eroberers* stellt die von Leslie Bodi und Friedrich Voit besorgte Neuedition des Textes dar. Durch diese Ausgabe erhöht sich die Zugänglichkeit des Werkes für die Forschung drastisch. In einer Einleitung gibt Bodi auf Basis seiner Überlegungen in *Tauwetter in Wien* eine kurze Einführung in die Zeitumstände und das literarische Umfeld des *Eroberers*. Voit zeichnet verantwortlich für die beigefügten Erläuterungen zum Text, in denen viele zeitbedingte Begriffe und Anspielungen dem heutigen Leser erklärt werden, und für ein Glossar, in dem er alle vorkommenden Gattungen anhand der zeitgenössischen poetologischen Grundlagen erörtert.

4. Veröffentlichung und Aufnahme

Über die Publikationsgeschichte des *Eroberers* ist wenig bekannt. Das Titelblatt trägt das Impressum „Wien und Leipzig, in der Buchhandlung der Gelehrten, 1786“. Die „Buchhandlung der Gelehrten“ war ein in Dessau angesiedeltes Unternehmen für den Selbstverlag von Schriften, das allerdings nur von 1781 bis 1785 existierte und danach wieder in eine Buchhandlung umgewandelt wurde.¹¹ In der „Buchhandlung der Gelehrten“ veröffentlichte Weidmann in den Jahren vor 1786 den Briefroman *Der Held im gemeinen Leben*, das Werk *Der Almanach der Liebe* und das nicht mehr auffindbare Buch *Emanuel und Rosalia, eine Geschichte in Elegien*. Payer von Thurn erwähnt auch für das Epos *Das neue Jerusalem* und das Oratorium *Die Tage des Herrn*, jeweils 1784 erschienen, als Verlag die „Buchhandlung der Gelehrten“.¹² Alle diese Texte tragen die korrekte Ortsangabe „Dessau und Leipzig“. Die Erzählung *Der weibliche Aesop oder Sechzig Mittagsstunden* weist im Impressum wie der Eroberer die Bezeichnung „Wien und Leipzig“ auf, nennt aber keinen Verlag. Über den Druck des *Eroberers* lässt sich nicht mehr feststellen, als dass das Impressum einmalig in Weidmanns Werk auftritt. Der *Eroberer* selbst ist anonym erschienen, das Wissen über die Verfasserschaft Weidmanns beruht auf der Verlassenschaftsakte Weidmanns, in der der *Eroberer* in der Liste der „Verlagsbücher in Crudo“ auftaucht.¹³

Der *Eroberer* erreichte keine besondere Verbreitung, das Werk wurde von der Zensur verboten. Über die Aufnahme, die das Buch bei den Lesern fand, gibt es keinerlei Informationen. Die einzige bisher gefundene Rezension erschien 1787 in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*. Diese Rezension beurteilt den *Eroberer* durchwegs positiv. Ausführlich geht der Rezensent auf die Form des Werkes ein:

Rec. findet es nicht leicht von diesem sonderbaren Produkte dichterischer Laune eine befriedigende Rechenschaft zu geben; und selbst mancher ungleich geübtere Kritiker dürfte in Verlegenheit seyn,

¹¹ zur Publikationsgeschichte des *Eroberers* vgl. Bodi: *Parodie der Macht*, S. 9f; zur Buchhandlung der Gelehrten Adel: *Paul Weidmann*, S. 156

¹² Payer: *Paul Weidmann*, S. 29

¹³ Payer: *Paul Weidmann*, S. 28f

wohin er ein Werk zu stellen habe, das nicht nur alle bekannten Dichtungsarten umfaßt, sondern selbst die entferntesten Gattungen und Formen der prosaischen Schreibart in sich vereinigt.¹⁴

Der Rezensent fährt fort, dass es wohl möglich wäre, dieses Werk als „literarische Mißgeburt“ zu bezeichnen, Leser aber, „deren erweitertem Geschmack jede Gattung willkommen ist, nur die langweilige nicht“¹⁵ würden das Werk auch ohne die in der Vorrede gemachten Erläuterungen zur Idee einer poetischen Phantasie, als gelungen beurteilen. Zur Verteidigung der Gestalt des *Eroberers* erklärt der Schreiber der Literaturzeitung, „daß im Reiche der Literatur manches von der gewöhnlichen Bildung abweichende Geschöpf mehr innere Lebenskraft besitzen, mehr sichtbare Spuren von Geist und Talent an sich tragen [könne], als die schönste, in ihrem Gliederbau vollkommen wohlgestaltete, Wachsfigur“¹⁶. Im Anschluss an diese Apologie der Idee einer „poetischen Phantasie“ zeigt der Rezensent an konkreten Beispielen aus der ersten Kaprizze des *Eroberers*, welche Gestalt das Werk annimmt.

Völlig unerwähnt bleibt in dieser Rezension der kritische Gehalt des *Eroberers*. Die zitierten Textstellen stammen vom Anfang des Werkes und reichen nur bis zur Thronbesteigung Eduards. Das dieser sich im Verlauf der Erzählung zum Despoten wandeln wird, verschweigt der Rezensent, der auch die zahlreichen satirischen Anspielungen nicht einmal andeutungsweise erwähnt.

¹⁴ *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 22.9.1787, Nr. 228a, Sp. 753 – 759, hier Sp. 753

¹⁵ ebd.

¹⁶ ebd.

5. Strukturuntersuchung

5.1. Das „poetische Programm“ Weidmanns im *Eroberer*

Im Titel des *Eroberers* bezeichnet Paul Weidmann sein Werk als „poetische Phantasie in fünf Kaprizzen“¹⁷. Weidmann weist mit diesem Titel darauf hin, dass sein Werk sich nicht in gängige literarische Kategorien wie Roman, Komödie, Epos und dergleichen einordnen lässt. Die Bezeichnungen „Phantasie“ und „Kaprize“ beinhalten zugleich gewissermaßen das „poetische Programm“, das Weidmann dem Aufbau des *Eroberers* zugrunde legt. Es erscheint daher lohnend, diese Begriffe näher zu untersuchen.

5.1.1. „Phantasie“ und „Kaprize“ im zeitgenössischen Gebrauch

Bei den Bezeichnungen „Phantasie“ und „Capriccio“ handelt es sich nicht um gängige Termini für literarische Werke im 18. Jahrhundert, beide Begriffe werden vor allem im Bereich der Musik verwendet. Um herauszufinden, welche Bedeutung Paul Weidmann mit diesen Ausdrücken verbindet, möchte ich zunächst darstellen, wie diese Vokabel in zeitgenössischen Lexika erklärt werden.

Zur Phantasie als (musikalischer) Gattung finden sich in der Regel nur sehr kurze Einträge. In Johann Heinrich Zedlers *Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste* heißt es:

Phantasie, ist in der Musik ein Stück, welches angenehme Zusammenstimmungen hat, aber zu keiner der ordentlichen Gattungen kann gebracht werden. Es wird daher also genennet, weil es nach der

¹⁷ Weidmann, Paul: *Der Eroberer: eine Parodie der Macht*. Hrsg. u. erl. von Leslie Bodi u. Friedrich Voit. Nachdr. der Ausgabe von 1786. Heidelberg: Winter 1997 (Reihe Siegen: Editionen; Bd. 6: Germanistische Abteilung), unpaginiert
Der Originaltitel lautet: *Der Eroberer, Eine poetische Phantasie in fünf Kaprizzen. Aus alten Urkunden mit neuen Anmerkungen*. Wien und Leipzig, in der Buchhandlung der Gelehrten 1786

Phantasie des Erfinders eingerichtet, und an keine Regel der Composition gebunden ist.¹⁸

Adelung belegt den Begriff Phantasie auch für die Malerei:

In der Malerey ist die Fantasie ein Gemählde, welches nicht nach der Natur oder nach den strengen Regeln der Kunst gemahlt ist; in der Musik, ein Stück, welches nicht nach den strengen Regeln der Composition gesetzt ist, sondern gemeiniglich aus dem Stegereife [!] componieret wird.¹⁹

„Fantasieren“ bedeutet entsprechend „in den Künsten, nach seiner Einbildungskraft arbeiten, ohne sich an die Regeln der Natur und Kunst zu binden.“²⁰ Auf diese Verwendung des Begriffs Phantasie beruft sich Paul Weidmann in seiner Vorrede zum *Eroberer*.

Die Bezeichnung Capriccio, oder eingedeutscht wie bei Weidmann „Kaprizze“, ist wesentlich weniger verbreitet als der Terminus Phantasie. Da Weidmann, anders als bei der Phantasie, die Herkunft und Verwendung des Ausdrucks Kaprizze nicht näher erläutert, ist hier eine genauere Untersuchung des Begriffs im zeitgenössischen Kontext notwendig, um beurteilen zu können, was Weidmann mit der Verwendung dieser Bezeichnung beabsichtigt.

Unter Capriccio findet sich in Zedlers *Universal-Lexikon* ein Eintrag, der musikalische Phantasie und Kaprizze gleichsetzt:

Capriccio, Französisch, Caprice ist soviel als Fantasie und Boutade, darinnen einer seinem Sinn folget, und nach seiner *caprice* etwas hinsetzet oder herspielet; welches, so es aus einem freyen Geiste herkommt, manchemalen artiger klingt als was regulirtes und studirtes. Brossard spricht: es sey Capriccio ein solches Stück, worinne der Componist, ohne sich an eine Art ode Anzahl Tacte zu binden, der Hitze seines Naturels den freyen Lauff lasse. Es werden auch die vors Clavier gesetzte, aber nicht sonderlich ausgearbeitete Fugen also genennet.²¹

¹⁸ Zedler, Johann Heinrich: *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*. Bd 27. Halle u. Leipzig 1733, S.1742

¹⁹ Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. Zweyte vermehrte und verbesserte Auflage. Bd 2: F - L. Reproduktion der Ausgabe Leipzig 1796. Hildesheim/ Zürich / New York: Olms 1990, S.41

²⁰ Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*, S.41

²¹ Zedler: *Universal-Lexikon*, Bd 5, S. 710

Der Begriff „Capriccio“ findet ab dem frühen 16. Jahrhundert zunächst vor allem in der Malerei und Musik Verwendung für ungewöhnliche Werke, die sich nicht in gängige Kategorien einordnen lassen.²² „Capriccio“ wird dabei etymologisch entweder als Zusammensetzung von „capo“ (= Kopf) und „riccio“ (= kraus) gedeutet und bezeichnet eine „krause Kopfgeburt“, widersinnige und unorthodoxe Gedanken, oder von „capra“ (=Ziege) abgeleitet und steht dann für sprunghafte Vorstellungen und Verhaltensweisen, „Bocksprünge der Phantasie und seltsame Einfälle“²³. Ekkehard Mai fasst das Bedeutungsspektrum zusammen: „Substantivisch bedeutet [Capriccio] Laune, Einfall, Gedanke, Idee, Erfindung und adjektivisch steht ‚kapriziös‘ für launenhaft, eigenwillig, überraschend und gekünstelt.“²⁴ In der Bildenden Kunst und der Musik ist der Terminus „Capriccio“ bereits zu Beginn des 17. Jahrhunderts fest verankert. In der Dichtkunst finden sich die frühesten „Kaprizzen“ in der italienischen Literatur des frühen 16. Jahrhunderts²⁵, aber erst im 18. Jahrhundert wird „Capriccio“ auch in der Dichtkunst zu einem „Kennwort für ein poetisches Gestaltungsprinzip“ und zu Beginn des 19. Jahrhunderts schließlich „zu einer Gattungsbezeichnung beinah nach Art der Novelle“²⁶.

Kurt Wölfel zitiert zur Charakteristik des literarischen Capriccios zunächst einige Sätze aus dem *Syntagma Musicum* des Michael Praetorius, der über das musikalische Capriccio schreibt:

Wenn einer nach seinem eigner plesier und gefallen eine Fugam zutractiren vor sich nimpt, darinnen aber nicht lange immoriret, sondern

²² zum folgenden Abschnitt über die Entwicklung des Capriccios vgl.

Grimm, Reinhold: *Die Formbezeichnung „Capriccio“ in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: Studien zur Trivialliteratur. Hrsg. v. Heinz Otto Burger. Frankfurt: Klostermann 1968 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 1), S. 101 – 116

Mai, Ekkehard: *Einleitung – Nachdenken über das Capriccio*. In: *Das Capriccio als Kunstprinzip. zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik. Ausstellungskatalog*. Hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees. Mailand: Skira 1996, S. 15 - 20

Oesterle, Günter: *Das Capriccio in der Literatur*. In: *Das Capriccio als Kunstprinzip*. a.A.o., S. 187 - 191

Oesterle, Günter: *Skizze einer ästhetischen Theorie des Capriccio: Laune – Sprung – Einfall*. In: *Kunstform Capriccio: von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*. Hrsg. v. Ekkehard Mai und Joachim Rees. Köln: König 1997 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek 6), S. 179-188

²³ Mai: *Nachdenken über das Capriccio*, S.17

²⁴ Mai: *Nachdenken über das Capriccio*, S.16

²⁵ vgl. Oesterle: *Das Capriccio in der Literatur*, Anm. 27, S.191

²⁶ Grimm: *Die Formbezeichnung „Capriccio“*, S. 103

bald in eine andere fugam wie es ihme in Sinn kömpt, einfället [...] Und kan einer in solchen Fantasien und Capriccien seine Kunst und artificium eben so wol sehen lassen. [...] Ob zwar solches ordentliche gewisse Regeln seyn, so müssen sie doch gleichwol nach eines jeden Componisten humor und Capriccio (Gehirn und Einfällen) allerley exceptiones leiden.²⁷

Kurt Wölfel bemerkt hierzu:

Alle Stilelemente des launigen Erzählens lassen sich zu der von Praetorius gegebenen Definition in genaue Parallele setzen. Fuga und Capriccio [!] verhalten sich zueinander wie ein ‚regelmäßiger‘ Epos zu Wielands ‚Der neue Amadis‘, wie Gellerts Roman ‚Leben der Schwedischen Gräfinn von G**‘ zu Wezels ‚Lebensgeschichte Tobias Knauts‘. [...] Humor durch Gehirn erläutert, steht hier für Sinnesart. Capriccio ist synonym für Einfall. Beide zusammen bezeichnen das subjektive Moment im künstlerischen Gestalten, das die Regel einschränkt.²⁸

Auffallend ist, dass sowohl Praetorius als auch Zedler die Begriffe „Capriccio“ und „Fantasie“ als Synonyme begreifen, was zum Teil auch bei Weidmann im *Eroberer* der Fall ist.

In die deutschsprachige Literatur führt Bodmer das Capriccio ein. Er übernimmt aus dem lateinischen Erbauungsepos *Puer Jesus*, das 1690 erschienen ist und in dem Capriccio für ein faunischen Berggeist verwendet wird, den Begriff Capriccio für eine launige Behelfsmuse.²⁹ Bodmer selbst setzt diesen Berggeist in der Einleitung zu seinen *Lessingschen unäsoptischen Fabeln* ein. Da die Muse ausbleibt, bietet sich eine „mit seltsamen Bocksprüngen“ herbeieilende Gestalt als Ersatz an:

Die Muse hört dich nicht [...] Ich will statt ihrer Dir bei deiner Geburt helfen. Ich bin von dem Gefolge der Musen, und diene den Poeten und Mahlern nicht selten bey ihrer Arbeit; sie nennen mich Capriccio, ich bin jener Geist – ille ciens animos et pectora versans Spiritus a capreis montanis nomen adeptus.³⁰

²⁷ Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum*. Band II. Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619. Hrsg. u. mit einer Einf. versehen von Arno Forchert. Kassel u.a.: Bärenreiter Verlag 2001, S. 21

zitiert nach Grimm: *Die Formbezeichnung „Capriccio“*, S.103

²⁸ Kurt Wölfel (unveröffentlichtes Manuskript), zitiert nach Grimm: *Die Formbezeichnung „Capriccio“*, S.103f

²⁹ Grimm: *Die Formbezeichnung „Capriccio“*, S.104 verweist ohne Seitenabgabe auf J.J.Bodmer: *Neue kritische Briefe*, Zürich 1749

³⁰ J.J. Bodmer: *Lessingsche unäsoptische Fabeln*, Zürich 1767, S.2, zitiert nach Oesterle: *Das Capriccio in der Literatur*, S. 187

Ganz ähnlich, ebenfalls in Anlehnung an das Gedicht *Puer Jesus*, verwendet Wieland das Wort „Capriccio“ in der Vorrede zu seinem romantischen Gedicht *Idris und Zenide*:

Wirklich führte der Geist *Capriccio* [...] den Verfasser unvermerkt weiter als er anfangs zu gehen gedachte. Was ein bloßer Einfall war, wurde durch das Vergnügen, das mit einer nicht ganz unglücklichen Bekämpfung unzähliger Schwierigkeiten verbunden ist, unvermerkt zu einer angenehmen Beschäftigung.³¹

Günter Oesterle sieht hier zwei Seiten der Tradition des Capriccios angesprochen: einerseits die „Lizenzen der Freiheit im Nebensächlichen“, ausgedrückt dadurch, dass der Autor die Verantwortung an seinem Werk an den „Geist Capriccio“ abschiebt, und andererseits die „Lust an der Innovation“.³²

Zusammenfassend stehen also sowohl Phantasie als auch Capriccio für Werke, die sich nicht an das herkömmliche strenge Gattungsspektrum halten, sondern deren zugrundeliegendes Gestaltungsprinzip die Regelüberschreitung nach Lust und Laune des Künstlers ist, insbesondere in Form des raschen Wechsel zwischen Gattungen.

5.1.2. „Phantasie“ und „Kaprizze“ als Gestaltungsprinzipien im *Eroberer*

Paul Weidmann sieht offensichtlich die Notwendigkeit, die außergewöhnliche Form des *Eroberers* zu begründen, und geht daher in der „Vorrede des Dichters“³³ näher auf das formale Konzept ein, das sich hinter dem Titel „Eine poetische Phantasie in fünf Kaprizzen“ verbirgt. Weidmann gibt an, dass er die poetische Phantasie in Anlehnung an die Phantasie in der Musik konzipieren

³¹ Wieland, Christoph Martin: *Sämtliche Werke*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig bey Georg Joachim Göschen 1796. Hrsg. von der „Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur“. Bd. VI., 17: *Idris und Zenide*. Hamburg: Beck 1984, S. 7

³² Oesterle: *Das Capriccio in der Literatur*, S. 187

³³ *Eroberer*, unpaginiert

will und beruft sich auf die enge Verwandtschaft zwischen Musik und Poesie:

Die Musik ist die Mutter der Poesie; alle Eigenschaften erbt also diese lebenswürdige Tochter. Warum sollte sie die sinnreichste Gabe die Phantasie entbehren? Sollte die Dichtkunst nicht eben die harmonischen Freyheiten genießen, da sich der spielende Tonkünstler frey seiner willkührlichen Laune überläßt, und in ein bewunderungswürdiges Chaos aller Tonarten sich verwickelt? Von einem taumelnden Wirbeltanze hüpfet er zu einer melancholischen Arie; ehe er sie noch zu Stande bringt, schleicht er tändelnd zum neckischen Rundliedchen, artet rasch in ein heulendes Ungewitter aus, und donnert blutige Schlachten.³⁴

Weidmann fordert also für sein Werk die Freiheit, nicht durchgehend in einer Gattung oder einem Stil zu schreiben, sondern nach seiner „willkührlichen Laune“ verschiedene literarische Formen und Schreibarten zu vermischen. Als Kennzeichen einer Phantasie führt Weidmann auch an, dass zwar gängige Gattungen verwendet werden (als Beispiel sei für die Musik die Arie genannt), diese aber, ehe sie wirklich ausgeführt werden, schon wieder in eine neue Gattung übergehen. Dieses Prinzip kann man im *Eroberer* sehr gut verwirklicht sehen: Weidmann verwendet das jeweils Charakteristische einer literarischen Form, ohne jemals länger bei einer Gattung zu verweilen.

Den Grund, warum es ihm sinnvoll erscheint, eine poetische Phantasie zu versuchen, gibt er – wieder mit Bezug zur musikalischen Phantasie – folgendermaßen an:

Diese zerstreute Begeisterung ist oft den horchenden Ohren ein seltnes unerwartetes Vergnügen, [...]; die Ursach ist, weil der kühne, und mannichfaltige Wechsel der Gedanken, und die verwägneten Übergänge die Zuhörer reizen, hinreißen, erschüttern. Lasset uns versuchen, welchen Eindruck eine poetische Phantasie auf das menschliche Herz machen wird.³⁵

Der ständige Wechsel zwischen den Dichtungsarten soll also eine stärkere Aufmerksamkeit der Leser hervorrufen als ein in einheitlicher Form verfasster Text. Weidmanns Ziel ist dabei aber nicht, verstandesgemäße Argumente dem Leser besser zu vermitteln, sondern den Leser auf der Gefühlsebene zu erreichen, „Eindruck auf das menschliche Herz“ zu machen. Der *Eroberer* ist keine politische Broschüre, in der explizit Kritik am aufgeklärten Absolutismus

³⁴ *Eroberer*, unpaginiert

³⁵ *Eroberer*, unpaginiert

geübt wird, sondern ein Werk, in dem die vom Autor kritisierten Missstände im Lauf der Handlung dargestellt werden.

Obwohl der *Eroberer*, wie Weidmann in seiner Vorrede schreibt, ein Produkt der Laune ist und der Autor beim Verfassen des Textes das Gefühl hatte, dass sein „Kopf in einer so freyen Stimmung ist, in welcher er zu einer Phantasie gleichsam durch Instinkt gezogen wird“³⁶, betont Weidmann, dass hinter der „scheinbaren Unordnung“ dennoch „heimlich Ordnung und Verbindung“³⁷ zu finden sind. Diese Behauptung greift auch der Rezensent *der Allgemeinen Literatur-Zeitung* auf und beschreibt das Werk als eine „Phantasie [...], die minder regellos ist, als sie scheint, und deren Bestandtheile, so fremdartig und unvereinbar sie auf den ersten Anblick vorkommen müssen, dennoch von Anfange bis zu Ende durch einen fortgehenden, bald mehr, bald weniger sichtbaren Faden zusammengehalten werden“³⁸. Welche Form diese von Weidmann behauptete „heimliche Ordnung“ im *Eroberer* annimmt, wird in den folgenden Kapiteln zu untersuchen sein.

Weidmann unterteilt seine literarische Phantasie in fünf „Kaprizzen“, so wie man Romane in Kapitel oder Dramen in Akte gliedert. Durch diese Bezeichnung für die Abschnitte der Phantasie unterstreicht er noch einmal den spielerischen, eigenwilligen Charakter des Werkes. Interessant ist, dass Weidmann sich zum Begriff Kaprizze überhaupt nicht äußert und in der Vorrede nur auf die literarische Phantasie eingeht. Obwohl er die Bezeichnung Kaprizze für die einzelnen Abschnitte seiner Phantasie verwendet, scheint Weidmann die beiden Begriffe nahezu synonym zu gebrauchen, ähnlich wie die oben zitierten zeitgenössischen Lexika. Beim Beginn des Haupttextes fügt Weidmann zur Überschrift „Die Kindheit Eduards. Erste Kaprizze“ eine Fußnote ein, die dann aber nicht, wie man erwarten würde, eine Äußerung über die Bezeichnung Kaprizze enthält, sondern noch einmal auf sein Konzept einer literarischen Phantasie eingeht, diesmal in ironisch relativierender Form:

Da alle neuen Geburten Nachahmer finden; so werden vermuthlich einige Dichterlinge hastig über dieses lächelnde Fach herfallen; ich will

³⁶ *Eroberer*, unpaginiert

³⁷ *Eroberer*, unpaginiert

³⁸ *Allgemeine Literatur-Zeitung*. 22.9.1787, Nr. 228a, Spalte 758

ihnen also durch einen kleinen Auszug aus einem poetischen Kochbuch Anleitung zu einer Phantasie geben. Man nimmt Geflügel, Rindfleisch, Zwiebeln, Knoblauch, viel Gewürz, läßt alles in einem reinen Topf wohl verkochen, und diese Kraftbrühe heißt Phantasie. Zu oft darf man nicht solche Speisen geniessen, sie geben Anlage zum gelehrten Podagra.³⁹

Diese Anmerkung ist sicher vorrangig ein ironischer Seitenhieb auf die normativen Poetiken des 18. Jahrhunderts, die zu den einzelnen Dichtungsgattungen detaillierte Vorschriften machen. Zugleich relativiert Weidmann mit dieser Fußnote aber das poetische Konzept, das er in der Vorrede dargelegt hat. An dieser Stelle beschreibt er die Phantasie als völlig ungeordnetes Vermischen aller Dichtungsarten, ohne dass dahinter ein tieferer Sinn verborgen wäre als die Möglichkeit für den Dichter, seine Fertigkeiten in allen Dichtungsgattungen und seine Gelehrsamkeit vorzuführen.

Mit dem letzten Satz dieser Fußnote weist Weidmann darauf hin, dass derartige Werke bald an Reiz verlieren, wenn sie zu oft nachgeahmt werden, „sie führen rasch zu gelehrter leerer Spielerei“⁴⁰. Anziehend an der poetischen Phantasie nach Art Weidmanns ist also ihre Neuheit, ihr Ursprung in einer Laune des Autors. Diese „Gattung“ nutzt sich aber durch Wiederholung rasch ab und verliert dann das Spielerische, das ihren Reiz ausmacht, und sinkt so zu einer reinen Vorführung der Gelehrsamkeit des Autors ab.

Durch die Verwendung des Begriffs Kaprizze für die fünf Abschnitte seiner poetischen Phantasie unterstreicht Paul Weidmann noch einmal, dass sich sein Werk herkömmlichen Kategorisierungen entzieht und bereitet den Leser sozusagen auf die seltsame Form seines Werkes vor. Weidmann scheint den Terminus Kaprizze dabei, wie die Phantasie, vor allem direkt aus der Musik übertragen zu haben. Der Traditionsstrang, der wie Wieland und Bodmer regelüberschreitende, launische Texte durch die Mitwirkung der „Muse“ Capriccio begründet, klingt bei Weidmann nicht an.

³⁹ *Eroberer*, S.1f (Fußnote 1)

⁴⁰ Voit, Friedrich: *Erläuterungen und Glossar* zum *Eroberer*. In: Paul Weidmann: *Der Eroberer: eine Parodie der Macht*. Hrsg. u. erl. von Leslie Bodi u. Friedrich Voit. Heidelberg: Winter 1997 (Reihe Siegen: Editionen; Bd. 6: Germanistische Abteilung), S. 45 - 95, hier S. 83

Bemerkenswert ist auch, dass Paul Weidmann sich ausschließlich auf die musikalische Phantasie beruft und betont, dass er keinerlei literarische Vorbilder gehabt habe.

Es ist wahr, der Gleis ist unbetreten; ich kann meinen dreisten Versuch werder mit alten noch neuen Schriftstellern vor dem strengen Richterstuhle der gelehrten Welt rechtfertigen;⁴¹

Wie weit das tatsächlich zutrifft und in welchem Verhältnis der Eroberer zur zeitgenössischen Literaturpraxis steht, ist Gegenstand eines späteren Kapitels.

5.2. Aufbau und innere Struktur des Eroberers in inhaltlicher und formaler Sicht

Eine reine Inhaltsangabe kann Weidmanns *Eroberer* nicht gerecht werden. Der *Eroberer* zeichnet sich durch eine höchst originelle Form aus, es handelt sich gewissermaßen um eine Collage aus den verschiedensten Textsorten. Aber auch das beschreibt eigentlich nur den Haupttext des Werkes und lässt die verschiedenen vor- und nachgestellten Texte unberücksichtigt. In diesem Kapitel sollen zunächst der Gesamtaufbau des *Eroberers* und insbesondere die Rahmentexte untersucht werden. Im zweiten Teil möchte ich auf den inhaltlichen und formalen Aufbau der fünf Kaprizzen, die den Haupttext bilden, näher eingehen. Das letzte Unterkapitel beschäftigt sich mit der Frage, welche Komponenten den aus disparaten Teilen bestehenden Text zusammenhalten, beziehungsweise wie die Einzelstücke des Hauptteils überhaupt arrangiert werden.

Eine erste Annäherung an den Aufbau des *Eroberers* kann durch die simple Auflistung der einzelnen Bestandteile des Werkes erfolgen: An das Titelblatt

⁴¹ *Eroberer*, unpaginiert

schließt sich eine *Zueignungsschrift* an, darauf folgen die oben bereits ausführlich behandelte *Vorrede des Dichters* und ein *Anhang des Kommentars*. Nach dem *Prolog* ist der Leser bei den fünf Kapriizen des Haupttextes angelangt, die die eigentliche Handlung umfassen. Abgeschlossen wird das Werk durch einen *Epilog* und ein *Privilegium*.

Natürlich verzerrt auch diese Auflistung die komplexe Realität von Weidmanns Werk, denn diese Texte tragen dazu bei, die Fiktion des *Eroberers* zu konstruieren, beziehungsweise diesen zu einem vollständigen Werk zu machen, und bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass diese Rahmentexte, die zunächst wie vernachlässigbarer reiner Paratext wirken, inhaltlich für den Haupttext relevant sind.

5.2.1. Funktion und Inhalt der Rahmentexte

Schon das Titelblatt enthält mehrere Informationen, durch die die Leserrezption gezielt gelenkt wird. Durch den Titel *Der Eroberer, Eine poetische Phantasie In fünf Kapriizen. Aus alten Urkunden mit neuen Anmerkungen* wird der Leser zunächst einmal vorgewarnt, dass das Werk nicht in gängige Gattungskategorien einordenbar ist und er sich auf etwas Ungewohntes gefasst machen muss. Im zweiten Teil des Titels, *Aus alten Urkunden mit neuen Anmerkungen*, wird zugleich die Fiktion aufgebaut, dass dieser Text nicht eine Erfindung eines Autors sondern eine Zusammenfügung von Texten aus der Realität sei. Natürlich handelt es sich dabei um einen gängigen literarischen Topos der Zeit und die Realitätsbeteuerung wird durch die Bezeichnung *poetische Phantasie* sofort wieder ad absurdum geführt. Dennoch leistet diese Realitätsfiktion auch einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des Werkes. Aufgrund des Titels kann der Leser nämlich zahlreiche Einzeltexte der fünf Kapriizen als „aus alten Urkunden entnommen“ rezipieren, es wird sozusagen aus dem Titel heraus implizit erklärt, wo Geburtsoden, Elegien, Geheime Nachrichten und dergleichen mehr

ihren Ursprung haben, ohne dass der Verfasser im Haupttext darauf noch einmal eingehen muss. Der Autor Weidmann stellt sich in der Fiktion des Werkes also als Arrangeur dar, der die zahlreichen Einzeltexte verschiedener unbekannter Schreiber aus der fiktionalen Welt des *Eroberers* zusammenbaut und ergänzt. Dass diese Beobachtung auch zeitgenössische Leser teilten, zeigt folgender Abschnitt aus der Rezension der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, in der die Geburtsode aus der ersten Kaprizze dem Hofdichter zugeschrieben wird:

Es versteht sich, dass der König hier abgeht, und wir bei dieser schicklichen Gelegenheit mit den Talenten des Hofpoeten bekannt gemacht werden. Denn von wem sonst als diesem könnte wohl die *Ode* auf die Geburt des neugeborenen Prinzen, herrühren, welche sich unmittelbar an die vorhergehenden Zeilen anschließt.⁴²

Der Titel gibt also nicht nur eine erste Information über den Inhalt, dass das Werk nämlich die Geschichte eines Eroberers erzählt, sondern vermittelt in einem Zug einen Hinweis auf die tatsächliche Form des *Eroberers* durch die Bezeichnung „poetische Phantasie“ und einen Hinweis auf die fiktive Form, eine Zusammensetzung von Texten aus alten Urkunden.

Das Motto aus Horaz, *terruit urbem, terruit gentes* (Er versetzte die Stadt und die Völker in Schrecken), das sich auf dem Titelblatt befindet, ist für den Leser bereits ein deutlicher Hinweis auf die Entwicklung, die der Eroberer König Eduard im Handlungsverlauf nehmen wird.

Der erste Text des *Eroberers* ist eine Zueignungsschrift, die sich vorgeblich „An einen König der Antipoden“ wendet. Weidmann nutzt die verbreitete Gepflogenheit, dichterische Werke einflussreichen Persönlichkeiten zu widmen, zu einer Polemik gegen Joseph II., wobei ihm Voltaire als Vorbild dient. Werner Maria Bauer vermerkt dazu:

Durch die Anspielung auf Voltaire, der seinen *Mahomet* ebenfalls in polemischer Weise dem Papst gewidmet hatte, enthüllt Weidmann seine Absicht: Er bietet eine vernichtende Satire auf das von Joseph II. präsentierte Bild des aufgeklärten Herrschers.⁴³

⁴² Allgemeine Literatur-Zeitung, 22.9.1787, Nr. 228a, Spalte 755.

⁴³ Bauer, Werner Maria: *Fiktion und Polemik. Studien zum Roman der österreichischen Aufklärung*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1978 (= Sitzungsberichte der österr. Akad. d. Wissenschaften, Philosophisch – historische Klasse, 340. Bd.), S.107

Die Zueignungsschrift erfüllt also einen doppelten Zweck. Zum einen wird durch den Bezug auf Voltaire dem Leser verdeutlicht, dass es sich bei Weidmanns Werk um eine Satire handelt, gerade weil das in dieser Zueignungsschrift ironisch bestritten wird:

Eure Majestät sind also der einzige Monarch, dem ich mein Buch schicksam zueignen kann, denn jedem andern würde es eine Satyre scheinen, wie jene Zueignungsschrift eines Franzosen dem römischen Pabste.⁴⁴

Zugleich wird auch die Stoßrichtung der Satire klargestellt. Der *Eroberer* richtet sich gegen den aufgeklärten Absolutismus und insbesondere gegen Joseph II., auf den zahlreiche Anspielungen deutlich hinweisen. So heißt es zum Beispiel, der König der Antipoden, dem das Werk gewidmet ist, sei als „Beschützer der deutschen Musen“ ein „wahrer Antipode von unserm gelehrten Europa, und ein Antipode aller Könige“.⁴⁵ Hier muss der zeitgenössische Leser, dem bewusst ist, dass Joseph II. kein besonderes Interesse für die Kunst zeigt, unweigerlich an diesen denken. Ähnliches gilt auch für die Apostrophierung des Königs der Antipoden als „Vater des Vaterlands“⁴⁶, die an die gängige Bezeichnung Joseph II. als „Vater“ seiner Untertanen erinnert.

Die folgende *Vorrede des Dichters* wurde inhaltlich weiter oben schon ausführlich behandelt. Dieser Text unterscheidet sich auf der funktionalen Ebene wesentlich vom vorhergehenden. Bei der *Vorrede des Dichters* haben wir es mit einem programmatischen Text zu tun, in dem Absichten und Inhalte ohne jede ironische Verschleierung klar ausgedrückt werden, die *Zueignungsschrift* hingegen ist inhaltlich mit ironischen Anspielungen durchsetzt, formal handelt es sich um eine Parodie auf zeitgenössische Widmungen. (Sehr deutlich wird das am Ende der Zueignungsschrift, wo die Anführung zahlreicher Floskeln mit „u.s.w.“ einfach abgebrochen wird.⁴⁷) Die *Zueignungsschrift* des *Eroberers* ist praktisch schon Bestandteil des Textes, da

⁴⁴ *Eroberer* unpaginiert

⁴⁵ *Eroberer* unpaginiert

⁴⁶ *Eroberer*, unpaginiert

⁴⁷ *Eroberer*, unpaginiert

sie ja an einen fiktiven König gerichtet ist und wesentliche Funktionen für das Textverständnis erfüllt. Die *Vorrede des Dichters* hingegen, das poetische Programm, könnte ohne Verlust für das Verständnis des *Eroberers* aus diesem herausgelöst werden bzw. jedem Werk, das dieselbe formale Gestalt wie der *Eroberer* hat, vorangestellt sein, da diese Vorrede keinerlei Bezug zum Inhalt des *Eroberers* aufweist, sondern vielmehr in Verbindung mit dem zeitgenössischen poetischen Diskurs steht.

Als nächster Text folgt unter dem Titel *Anhang des Kommentars* eine Vorrede des fiktionalen Kommentators. Dieser hat sich bereits in der *Zueignungsschrift* mit zwei Fußnoten bemerkbar gemacht und bringt auch im Haupttext zahlreiche Anmerkungen. Diese Präsentation des Kommentators enthält vor allem Angriffe auf die Praxis, ein Werk mit zahlreichen Anmerkungen zu durchziehen, die vor allem die Gelehrtheit des Schreibers beweisen sollen. Der Kommentator vergleicht sich mit einem Bajazzo in Theaterstücken, der „mit einem komischen Kniks hervortritt, und Miene macht, dem hochgeneigten Publikum etwas sagen zu wollen, ohne Ihm etwas zu sagen.“⁴⁸ und beschreibt seine Aufgabe mit den Worten „Ein wahrer Kommentar erklärt nur das, was jedermann weiß.“⁴⁹ Der *Anhang des Kommentars* erfüllt aber eine Aufgabe, die über diese Satire auf die Anmerkungs-inflation in manchen zeitgenössischen Texten hinausgeht. Dadurch, dass sich der Kommentator hier gesondert vorstellt, wird dem Leser deutlich gemacht, dass der Verfasser der Fußnoten eine eigene (fiktionale) Instanz darstellt. So verschafft sich Weidmann die Möglichkeit, durch den Kommentator Bezüge herzustellen, die in seiner Textcollage nicht deutlich werden, oder aber auch derartige Bezüge wieder aufzuheben. Die Trennung zwischen Kommentator und Dichter wird auch in den Fußnoten der Kaprizzen immer wieder dadurch hervorgehoben, dass der Kommentator auf den Dichter verweist, etwa in der Form „Der Autor bemerkt sehr scharfsinnig [...]“ oder „[...] entdecken wir hier einen gelehrte Zerstreung unsers Autors“.⁵⁰ Die Funktion des Kommentators im Haupttext wird im Folgenden noch gesondert zu untersuchen sein.

⁴⁸ *Eroberer*, unpaginiert

⁴⁹ *Eroberer*, unpaginiert

⁵⁰ *Eroberer*, S. 155 und S. 64

Der *Prolog*. In *Knittelversen* verschafft dem Leser in der Tradition des Volkstheaters einen Überblick über den Handlungsverlauf. Im Werk werde erzählt, „wie Eduard der König groß, erobert manche Stadt und Schloß“, wie sich der König durch seine Erfolge zum Tyrannen entwickelt und letztendlich durch „Weibertücke“ stirbt.⁵¹ Diese Übersicht bietet dem Leser eine weitere Verstehenshilfe, die ihm erlaubt, die verschiedenen Passagen des Textes inhaltlich einzuordnen. Gemeinsam mit dem Epilog bildet der Prolog außerdem einen traditionellen Rahmen für die fünf Kaprizzen.

Auf die nun folgenden fünf Kaprizzen gehe ich im nächsten Kapitel gesondert ein. An den Haupttext schließt sich zunächst ein *Epilog* an, in dem der Dichter – wenig originell – hofft, dass sein Werk Leser findet, die daraus entsprechende Lehren ziehen. Den Abschluss bildet ein parodistisches *Privilegium* des Apoll, das allen „Kindermördern, Lokalisirern, Verstümmlern, Scharfrichtern, Flickschneidern, Vampiren, Nachahmern, Verkürzern und Vergrößerern [verbietet] ihre profanen Klauen an dieses Werk zu legen“⁵². Weidmann findet also äußerst harte Worte für Nachdichter und Raubdrucker. Für den Haupttext selbst erfüllen diese beiden Schlussworte keine Funktion mehr, außer das Werk einzurahmen.

5.2.2. Inhaltlicher und formaler Aufbau der fünf Kaprizzen

a) Der Inhalt des *Eroberers*

Oberflächlich betrachtet wird der Inhalt des *Eroberers* linear erzählt, die Handlung beginnt mit der Geburt des Königssohnes Eduard und endet mit seinem Tod als Greis. Die Unterteilung des Werkes in fünf Kaprizzen orientiert sich am Alter des Protagonisten, auf *Die Kindheit Eduards* folgt *Der Jüngling Eduard*, *Der Mann Eduard*, *Eduard als Greis* und zuletzt *Der Tod Eduards*.

⁵¹ *Eroberer*, unpaginiert

⁵² *Eroberer*, S. 191f

Diese Überschriften rufen den Gedanken an ein geschichtlich-biographisches Werk hervor, das *der Eroberer* inhaltlich zu sein vorgibt.

Um zu verhindern, dass aus seinem Kind ein Eroberer wird, lässt der Vater, König Jakob der Friedsame, Eduard vom weisen Alsin in Arkadien im Sinne der Aufklärung erziehen. Die Idylle findet ein jähes Ende, als Eduards erste Geliebte, eine Schäferin, durch Krieger einen gewaltsamen Tod findet. Eduard verlässt Arkadien und reist mit Alsin durch die Welt. Nach dem Tod König Jakobs übernimmt dessen Gemahlin bis zur Volljährigkeit Eduards die Regierungsgeschäfte und richtet das Land zugrunde. Nach sechs Jahren wird Eduard König und ordnet das Reich. Sein Verhalten entspricht dem Ideal des aufgeklärten Herrschers und er ist bald überall beliebt.

Eduard beginnt seine Regierung damit, die Länder, die seinem Vater geraubt wurden, zurückzuerobern. Trotz seines Schlachtenglücks bleibt er demütig und erweist sich den Besiegten gegenüber als großmütig. Eduard verliebt sich in Salinia, die Tochter des weisen Alsin. Aber auch erste negative Züge in Eduards Charakter zeigen sich. Seine Liebe zu Salinia hindert ihn nicht mit einem Freund zu wetten, dass es ihm gelingen werde, dessen Braut zu verführen.

Die dritte Kaprizze zeigt Eduard zunächst in eine neue Liebesgeschichte verwickelt. Er liebt die Tochter eines Landedelmannes, verbirgt aber seine wahre Identität und gibt sich als Höfling aus. Als das Mädchen in Eduard den König erkennt, zieht sie sich in ein Kloster zurück, da sie durch den Standesunterschied ihre Tugend bedroht sieht. Einige weitere Episoden beschreiben die Gerechtigkeit und Leutseligkeit des Königs, doch eine Zigeunerin weissagt Eduard bereits, dass er viel Leid über das Land bringen werde. Eduard ist entschlossen Salinia zu heiraten, doch Alsin verweigert seine Zustimmung zu dieser Verbindung. Eduard entsagt seiner Liebe und stürzt sich in neue Kriege, um seine Leidenschaft zu vergessen. Alidia, die Schwester eines besiegten Königs, gewinnt durch Schmeicheleien Einfluss auf Eduard

und wird seine Mätresse. Die zahlreichen Siege und Eroberungen verändern Eduards Charakter. Der ehemals gerechte König entwickelt sich zum Tyrannen, der seine Untertanen wie Sklaven behandelt und die besiegten Länder unterdrückt. Durch Alidias Einfluss werden seine Freunde und treuen Diener vertrieben, am Hof herrschen Günstlingswirtschaft und Verschwendungssucht. Eduards Ehrgeiz wird grenzenlos, er träumt von einer Universalmonarchie. Seine Kriege sind nicht mehr wie zuvor durch gerechtfertigte Ansprüche oder Verteidigung begründet, sondern dienen nur mehr der Vergrößerung seines Herrschaftsbereichs. Immer neue Kriege erschöpfen die Ressourcen des Landes.

Die vierte Kaprizze zeigt den Niedergang Eduards und seines Reiches. Nach und nach fallen alle treuen Freunde Intrigen am Hof zum Opfer. Alidia liebt Sigismund, den Neffen Eduards. Als dieser ihre Liebe verschmäht, verleumdet Alidia Sigismund und Eduard entfernt ihn vom Hof. Lusian, der immer treu an der Seite des Königs gekämpft hat, verlässt das Land, da er nicht zum „Menschenmetzger“⁵³ werden will. Losin, ein weiterer treuer Diener Eduards wird in Folge einer Intrige zum Tod verurteilt. Losin ist sich sicher, dass der König, der seine Verdienste kennt und weiß, dass seine Verurteilung auf Lügen beruht, ihn begnadigen wird, aber die Rettung kommt im letzten Moment vor der Hinrichtung von seinen Freunden, der König hat sich nicht um seinen Fall gekümmert. Zuletzt ersticht Eduard auch noch seinen Freund und Berater Marsis, als dieser ihn auffordert, menschlich und gerecht zu handeln. Nach diesem Mord schwankt Eduard zwischen Reue und Irrsinn. Salinia zeigt sich nach dem Tod ihres Vaters wieder am Hof und Eduard verliebt sich erneut in sie. Alidia will diese Nebenbuhlerin vergiften, aber durch Zufall trinkt auch Eduard das Gift. Eduard und Salinia verfallen dem Wahnsinn. In seiner Umnachtung ernennt Eduard den Narren Beliam zum Statthalter von Jerusalem. Beliam sammelt sich ein Heer aus Gebrechlichen und Verrückten. Ein Diener Eduards macht sich einen Spaß daraus, diesem Heer die Türken entgegenzuschicken. In einer grotesken Schlacht siegt Eduard noch ein letztes Mal.

⁵³ *Eroberer*, S. 131

Die letzte Kaprizze ist dem Tod Eduards gewidmet. Der wahnsinnig gewordene König sitzt vor den königlichen Grabstätten und ernennt Totenschädel zu seinen Ratgebern und Dienern. Salinia stirbt in geistiger Umnachtung. In einem letzten Aufflackern seines Verstandes ernennt Eduard seinen Neffen Sigismund zu seinem Erben und verstirbt dann. Alidia, die ihren Plan gescheitert sieht, begeht Selbstmord. In der Unterwelt wird Eduard als Held ins Elysium eingelassen, seine Tugenden überwiegen seine Laster. Die Handlung schließt mit dem Begräbnis Eduards, der in einer Leichenode noch einmal gefeiert wird.

Diese Inhaltsangabe gibt allerdings nur ein sehr verzerrtes Bild vom *Eroberer* wieder. Tatsächlich bildet diese Erzählfabel nur ein Gerüst für ein inhaltlich und formal wesentlich komplexeres Werk. Der Handlungsfaden ist um einiges verwickelter, als hier in einer kurzen Zusammenfassung wiedergegeben werden kann.

Das Bemerkenswerte am *Eroberer* liegt allerdings nicht in der wenig innovativen Handlung sondern in der einzigartigen Form des Werks und der dahinterliegenden Intention des Autors. Weidmann nützt die Erzählung von Eduards Leben zu einer umfassenden Kritik am Konzept des aufgeklärten Absolutismus. Diese Kritik beschränkt sich nicht auf die Handlungsebene, die beschreibt, dass auch die beste Erziehung nicht verhindern kann, dass ein König zum Tyrannen wird. Vielmehr ist das Werk durchzogen von unzähligen satirischen Hinweisen auf Joseph II. und den preußischen König Friedrich II. Diese Anspielungen werden nicht ausgeführt, es bleibt dem Leser überlassen, die Analogien zu den realen Herrschern zu erkennen. Kaum zu übersehen ist zum Beispiel der Angriff auf Joseph II., wenn es über Eduard heißt:

Seine Rathschlüsse waren meistens bekannt, er ließ seinen Unterthanen alle Plane und guten Absichten wissen, und sagte: Ich liebe keine schädlichen Neuerungen, und habe kein Staatsgeheimnis. [...] Er handhabte mit Standhaftigkeit die Gesetze, die alle nur zum Wohl der Länder abzielten, wenig, einfach, und verständlich waren.⁵⁴

⁵⁴ *Eroberer*, S. 35

Diese Passage lässt sich nur als unverhohlene Attacke auf einen Monarchen lesen, der sich durch ununterbrochene Einführung von Neuerungen und Gesetzen auszeichnete. Viele Anspielungen sind allerdings subtiler. Das Geschrei, dass um den neugeborenen Eduard gemacht wird, wird kommentiert mit den Worten „[...] zum Glück für die Unterthanen dieses Reichs erschien der König zu spät, sonst wäre er nach dem Modebeispiel vieler Grossen taub geworden.“⁵⁵ Geradezu staatsfeindlich musste eine Passage empfunden werden, in der es heißt, dass die Völker sich ihre Regierungsform selbst wählen⁵⁶, schließlich beruhte die Legimitation des Königs darauf, von Gott eingesetzt zu sein. Die Angriffe beschränken sich nicht auf den Monarchen, sondern schließen auch die heuchlerische Hofgesellschaft und die Kirche mit ein, in der ersten Kaprizze findet sich sogar ein ironischer Abschnitt über die Dichtungsgattungen.⁵⁷ Die verschiedenen Arten der Dichtung sind auch ein wesentlicher Teil der ungewöhnlichen Form des *Eroberers* und über die formale Ebene Gegenstand einer parodistisch-kritischen Auseinandersetzung.

b) Die Form und ihre Auswirkung auf den Inhalt

Die Handlung des *Eroberers* wird nicht kontinuierlich erzählt, sondern durch die verschiedensten literarischen Formen, die lose aneinandergereiht sind, zum Ausdruck gebracht. Die erste Kaprizze beginnt beispielsweise mit einer Einleitung und einem Monolog, darauf folgen eine Geburtsode, ein Feenmärchen, Ekloge und Idylle, ein Lehrgedicht und mehrere Szenen. Dieses Durcheinander von Dichtungsarten zieht sich durch das ganze Werk. Dabei kann eine Episode der Handlung durch eine Dichtungsform ausgedrückt werden oder aus mehreren unterschiedlichen Texten zusammengesetzt sein. Diese Episoden unterscheiden sich in der Länge sehr stark. Die Extrempole

⁵⁵ *Eroberer*, S.4

⁵⁶ *Eroberer*, S.12

⁵⁷ vgl. *Eroberer* S. 26-29, S. 158-160, S. 6f

bilden auf der einen Seite der Abschnitt, der Eduards ersten Abend als König über zwölf Seiten hinweg schildert,⁵⁸ und die Erzählung von Beliams Kampf um Jerusalem, die insgesamt neun Seiten umfasst⁵⁹. Am anderen Ende stehen kurze Texte von wenigen Zeilen, etwa das Pasquill gegen Eduard⁶⁰ oder ein Brief Eduards an Alsin.⁶¹

Die Handlung wird also größtenteils nicht explizit erzählt, wie in einer epischen Form, sondern ergibt sich implizit. Ähnlich wie bei einem Drama die Handlung in Dialogen entwickelt wird – wobei allerdings die Darstellung auf der Bühne das Verständnis wesentlich erleichtert – muss der Leser in Weidmanns Werk die Geschichte aus wechselnden epischen, dramatischen und lyrischen Formen zusammensetzen.

Dabei rückt die Handlung oft zugunsten der literarischen Formen in den Hintergrund. Der Aufbau des Werkes aus unterschiedlichen Gattungen führt dazu, dass die Schwerpunkte der Darstellung nicht unbedingt mit den Schwerpunkten der Handlungsentwicklung zusammenfallen. Vor allem die lyrischen Formen verzögern naturgemäß den Handlungsfortgang. So ist zum Beispiel nach dem Bericht über die Geburt Eduards eine Geburtsode eingeflochten.⁶² Für die Handlung ergibt sich hier nichts Neues, dass Eduard geboren wurde, weiß der Leser bereits. Weidmann transportiert allerdings durch die hymnische Preisung des neugeborenen Prinzen als Hoffnung für das Reich eine parodistische Auseinandersetzung mit dieser Art von Anlassdichtung. Der Eroberer ist in dieser Weise ein kompliziertes Wechselspiel zwischen Handlung, Thema und Form, wobei die Form einen großen Einfluss auf die Wiedergabe der Handlung ausübt.

Je nach verwendeter Form pendelt zum Beispiel das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit zwischen Extremen. Einerseits liegt oft eine starke Raffung vor, Ereignisse von Jahren werden in kurzen Abschnitten berichtet, die

⁵⁸ *Eroberer*, S. 19-30

⁵⁹ *Eroberer*, S. 160 - 168

⁶⁰ *Eroberer*, S.119

⁶¹ *Eroberer*, S. 70

⁶² *Eroberer*, S. 3f

lyrischen Texte hingegen bringen Verzögerungen im Handlungsablauf. Prosaformen wie Geschichte, Biographie und Geheime Nachrichten erzählen in bündiger Form von Jahren in Eduards Leben⁶³, der oben schon erwähnte erste Abend von Eduards Regierung wird dafür äußerst detailliert beschrieben, und setzt sich vor allem aus den dichterischen Ergüssen der Höflinge in Weinlaune zusammen.

Das Fehlen einer durchgehenden Dichtungsform korrespondiert mit der Episodenhaftigkeit der Erzählung und bringt eine ausgeprägte Sprunghaftigkeit mit sich. Zeitlich lassen sich diese Sprünge nicht genau festlegen, denn der Text bringt über die Titel der Kaprizzen hinaus nur wenige Zeitangaben. Der Wechsel zwischen den Episoden hinterlässt den Leser aber oft mit dem diffusen Gefühl, dass zwischen den geschilderten Ereignissen Zeit vergangen sein muss. Die örtlichen Sprünge hingegen lassen sich genau festlegen, da der Ort der Handlung entweder angeführt wird, wie es bei den dramatischen Formen meist der Fall ist, oder sich aus dem Geschehen ergibt. Die Erzählung springt dabei zwischen so unterschiedlichen Orten wie dem Königshof und dem Schlachtfeld, einer Gartenlaube und Lusians Heimatland, einem Wald, in dem sich Räuber aufhalten, und einem Tollhaus hin und her.

Im *Eroberer* muss der Leser zusätzlich zu diesen rasanten Ortswechseln gleichzeitig mit einem ununterbrochenen Perspektivenwechsel zurechtkommen. In dieser Hinsicht lässt sich das Werk mit einem Briefroman vergleichen, in dem die Handlung jeweils durch die Augen des Briefschreibers gesehen wird, und an vielen Stellen sind im *Eroberer* tatsächlich Briefe der verschiedenen Personen aus Eduards Umgebung eingefügt. Aber auch bei anderen Formen muss der Leser der Gattungsbezeichnung entnehmen, welchen Blickwinkel auf Eduard der Text einnimmt. Fürstliche Auftragsdichtung wie etwa Oden geben ein positiv verzerrtes Bild von Eduard, die Geheime Nachrichten oder das Pasquill sind dagegen offen negativ. Dabei haben oft die vordergründig positiven Abschnitte das größere kritische Potential, da die Spannung zwischen dem Lob Eduards und seiner tatsächlichen Handlungsweise hier offenkundig ist.

An einigen Stellen rückt Eduard überhaupt aus dem Brennpunkt der Erzählung, der Blickwinkel des Textes verlagert sich auf andere Personen, etwa die Feinde Eduards oder Eduards Freund Lusian.⁶⁴

Zusätzliche Verwicklungen bringt der Text dadurch, dass für manche Gattungen die Namen der handelnden Personen abgewandelt werden müssen. In der Schäferdichtung etwa heißt Eduard Tityrus, im Bardiet Adelreich.⁶⁵ Außerdem unterbricht Weidmann einige Male den Handlungsverlauf, um eine zweite Variante des Geschehenen zu berichten. Deutlichstes Beispiel ist die Vergiftung Eduards, die zweimal in unterschiedlicher Form berichtet wird. Die zweite Version wird durch eine Fußnote kommentiert:

Ich habe bereits erinnert, daß die Meinungen über die Todesart Eduards verschieden sind. Die Meisten sagen Alidia habe ihm durch Salinien Gift beygebracht; einige schreiben die That der Eifersucht Saliniens selbst zu. Der Dichter benutzt jeden Umstand.⁶⁶

Eine andere Form der Variation im *Eroberer* besteht darin, dass zunächst in einem Abschnitt ein Überblick über einen längeren Zeitraum gegeben wird und dann die Handlung noch einmal zurückspringt und einige Episoden daraus detailliert ausführt. Der Beginn der zweiten Kaprizze etwa gibt in Form einer Biographie einen Überblick über Eduards erste Regierungsjahre, an diese Biographie schließt sich dann die Behandlung einzelner Schlachten und Ereignisse an.⁶⁷

Im Ganzen gewinnt man den Eindruck, dass Weidmann, abgesehen vom groben Handlungsverlauf, die einzelnen Episoden vor allem so gestaltet hat, dass sie einen passenden Inhalt für bestimmte Dichtungsformen abgeben. Um einen Roman oder eine Elegie einbauen zu können, ist eine Liebesgeschichte Voraussetzung, ein Bardiet verlangt nach einer kriegerischen Handlung. Gleichzeitig soll durch den Inhalt ein kritisches Bild Eduards und damit des aufgeklärten Absolutismus geboten werden.

⁶³ *Eroberer* S. 15f, S. 117, S. 154, S. 31 - 36, S. 60 - 64

⁶⁴ *Eroberer* S. 60 - 64, S. 89 - 95

⁶⁵ *Eroberer* S. 8ff, S. 37 ff

⁶⁶ *Eroberer* S. 184; die erste Version findet sich auf S. 154

⁶⁷ *Eroberer*, S. 31 - 49

c) Gruppierung der Einzeltexte nach unterschiedlichen Gesichtspunkten

Obwohl Weidmann so viele stark unterschiedliche Formen und Gattungen verwendet, kann man sie doch auf verschiedene Arten nach Gemeinsamkeiten gruppieren. Interessant ist dabei die Frage, ob sich möglicherweise eine Übereinstimmung zwischen verschiedenen Gruppen ergibt, wie oben bereits angedeutet wurde.

Am naheliegendsten scheint zunächst die Einteilung der Texte nach literarischen Gattungen in epische, dramatische und lyrische Texte. In diese klassische Gattungstrias lassen sich aber viele Texte nicht eindeutig einordnen. Die Bereiche und Grenzen dieser Dichtungskategorien sind keineswegs eindeutig und das, was man als Gebrauchsliteratur bezeichnen könnte, wird überhaupt nicht berücksichtigt. Fügt man Gebrauchsliteratur als vierte Kategorie hinzu, kann man aber viele Texte einer Dichtungsart im weitesten Sinn zuordnen. Aus der Epik verwendet Weidmann unter anderem alte und neue Epopöe, Roman, scherzhaftes Heldengedicht und poetische Erzählung, die Gruppe der dramatischen Texte umfasst einfache Szenen, ein Trauerspiel, komisches und tragisches Singspiel, Lustspiel, Bardiet und weitere. Epische und dramatische Texte kommen dabei sowohl in gebundener als auch ungebundener Rede vor. An lyrischen Texten verwendet Weidmann Oden, Sonett und Madrigal, Psalm usw. Die Gruppe der Gebrauchstexte enthält Briefe, Tagebucheintragen, Biographien, Anekdoten und Zeitungsberichte. Da Weidmann aber auf praktisch alle bekannten Gattungen zurückgreift, kann eine solche Einordnung bestenfalls eine grobe Übersicht geben und sowenig vollständig sein, wie jede Poetik. Außerdem sind die Unterschiede der einzelnen Dichtungsformen in diesen Kategorien oft größer als die Gemeinsamkeiten. Mit Blick auf die formalen Gegebenheiten sinnvoller ist eine Einteilung der Texte in solche mit strengen formalen und inhaltlichen Vorgaben und Schreibarten mit sehr lockeren Regeln. Formal streng gebunden sind etwa Sonett und Ode, der Bardiet oder die Epopöe, als freie Formen kann man Briefe und Szenen bezeichnen. Diese Unterscheidung lässt sich auch daran festmachen, dass die formal speziellen Formen jeweils nur einmal im

gesamten Werk verwendet werden, die freien Formen jedoch im Allgemeinen ziemlich häufig.

Formal lassen sich die Einzeltexte auch danach klassifizieren, auf welcher Dichtungsebene sie sich befinden beziehungsweise wer der fiktionale Urheber des Textes ist. Als erste Gruppe möchte ich Erzählertexte nennen, damit meine ich Texte, die von einer übergeordneten Instanz, die nicht persönlich auftritt, verfasst sind. Dazu gehören fast alle dramatischen Texte, die ja schon von der Gattungskonzeption her keine erzählende Instanz haben. Einzige Ausnahme bildet die Parodie auf Corneilles *Cid* in der ersten Kaprizze, die als Stegreifdichtung eines Höflings präsentiert wird.⁶⁸ Ich möchte aber auch alle erzählenden Texte, in denen der Erzähler auktorial ist und – ausgenommen gattungsmäßige Zwänge wie Musenanrufungen – nicht auftritt, in diese Kategorie einordnen. Damit sind etwa Geschichtsschreibung, Roman, Biographie oder Epopöe gemeint, bei denen allerdings die Trennung zur zweiten Gruppe, den Texten mit impliziten Dichter, nicht so scharf abgegrenzt ist. Unter der zweiten Gruppe sind Texte zu verstehen, die von der Form her sehr deutlich den Gedanken an einen Dichter im engeren Sinn evozieren, ohne dass dieser tatsächlich genannt wird. Der Unterschied zu den erzählenden Texten der ersten Kategorie besteht darin, dass diese die Handlung von einem auktorialen Standpunkt aus vorantreiben, während bei der zweiten Gruppe der Dichter sich in der Ebene der Handlung zu befinden scheint. Die Texte dieser zweiten Kategorie kann man problemlos Figuren der Handlung zuweisen, etwa dem königlichen Hofpoeten, wie es der Rezensent *der Allgemeinen Literatur-Zeitung* bei der Geburtsode macht.⁶⁹ Ein weiteres Beispiel bilden das Ballett und die allegorische Szene, die für die Hochzeit von Salinia und Eduard (die nicht stattfindet) vorbereitet werden, auch hier ist greifbar, dass es sich um Werke handelt, die im Rahmen der Handlung vom König in Auftrag gegeben wurden.

Die nächste Gruppe umfasst Texte, die sich von denen der zweiten Kategorie nur dadurch unterscheiden, dass der Verfasser genannt wird. Hierher gehören

⁶⁸ *Eroberer*, S. 23-25

⁶⁹ *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 22.9.1787, Nr. 228a, Sp. 755

die zahlreichen Briefe, die immer quasi als Überschrift den Namen des Schreibers und des Empfängers enthalten, aber auch speziellere Formen wie Cantate und Elegie, deren Untertitel „Salina an Eduard“ lautet. Die letzte Kategorie bilden Texte, die sich gewissermaßen auf einer inneren Erzählebene befinden, wenn Gedichte und Erzählungen in Briefe oder Szenen eingefügt werden. Besonders ausgeprägt ist das im oben schon erwähnten ersten Abend von Eduards Regierung, an dem jeder Höfling ein Gedicht oder eine Erzählung zum Besten gibt. Ein anderes Beispiel findet sich in der zweiten Kaprizze: ein Dichter überreicht Eduard eine Ode, die anschließend in den Text eingefügt wird⁷⁰.

Von der Handlung her kann man unterscheiden zwischen Texten, die einen Handlungsüberblick geben und solchen, die ein Detail wiedergeben, etwa die Stimmung einer Person. In der ersten Kategorie befinden sich nur wenige Abschnitte des *Eroberers*, Feenmärchen, Geschichtsschreibung, Biographie und Geheime Nachrichten, die schon oben erwähnt wurden. Die meisten anderen Texte fallen eher in die zweite Gruppe hinein.

Eine weitere Einteilung lässt sich nach dem kritischen Gehalt der Texte treffen. Abgesehen vom kritischen Aspekt, der sich aus der Schilderung einer negativen Fürstenkarriere insgesamt ergibt, finden sich im *Eroberer* auch im Detail viele Angriffe auf den aufgeklärten Absolutismus, das Ausmaß der Kritik unterscheidet sich in den einzelnen Texten allerdings beträchtlich. Nicht zu übersehen ist etwa die Satire in einer Parodie auf zeitgenössische Regierungszeitungen:

Hoffeyerlichkeiten. Den zehnten April gab der König ein Universalfeuerwerk, wobey sieben Städte abgebrannt wurden. [...] Den zwanzigsten erlustigten sich Seine Majestät mit einer wohlgeordneten Menschenjagd. Hunderttausend Kuppelhunde jagten das Wild auf. Es ward auf beiden Seiten viel Blut vergossen. Nach dieser kleinen Leibesbewegung hat Seine Majestät einen besondern Hunger zu verspüren geruht [...].⁷¹

⁷⁰ *Eroberer*, S.46f

⁷¹ *Eroberer*, S.119

Ähnlich deutlich ist die bald darauf folgende Kriegserklärung, in der zugleich die typische „Kanzleysprache“ parodiert wird:

Wir sind mit allen klugen Staatsmännern gänzlich übereingekommen, dass der Krieg ein nothwendiges Uebel ist; da uns also unser königlicher Leibarzt mit Zuziehung unsers geistlichen Gewissenraths einen kleine Leibesbewegung zur Verdünnung unsers Bluts dringend angerathen hat; so sind Wir aus landesväterlicher Liebe allergnädigst entschlossen, gelegentlich auch die dicken Säfte des Staatskörpers zu reinigen, und ein Paar benachbarte Königreiche, die uns sehr bequem liegen, zum nützlichen Zeitvertreibe zu erobern.⁷²

An anderen Stellen wirkt der Text unverfänglich und gewinnt sein kritisches Potential erst aus dem Vergleich zwischen Eduard und Joseph II.. Dabei ist Eduard entweder positives Gegenbild Joseph II. oder wird im Gegenteil als Parallelgestalt des Kaisers dargestellt. Vorbildhaft zu sehen ist Eduard, wenn er etwa zu Beginn seiner Regierung als Beschützer der Musen präsentiert wird und dem Leser bewusst ist, dass Joseph II. hinter diesem Idealbild zurückbleibt.⁷³ Zur parallelen Darstellung von Eduard und Joseph II. gehört die Verwendung zahlreicher stereotyper Begriffe und Mythen für Eduard, die für Joseph II. im Umlauf waren, zum Beispiel die häufig vorkommende Bezeichnung des Königs als „Vater des Volkes“ oder die typische josephinische Legende, in der der König leutselig zwei Liebenden hilft, die Vorbehalte des Vaters gegen die Heirat zu überwinden.⁷⁴ Der Angriff auf Joseph II. ergibt sich hier erst aus dem Gesamtkontext, wenn König Eduard als Spiegelbild Joseph II. zum blutdürstigen Tyrannen wird. Neben diesen kritischen Abschnitten enthält Weidmanns *Eroberer* auch neutrale Abschnitte, die aber zahlenmäßig den geringeren Teil ausmachen.

Zwischen den hier dargestellten Einteilungen lassen sich zumindest der Tendenz nach Übereinstimmungen feststellen, auch wenn der *Eroberer* insgesamt zu inhomogen ist, um allgemeingültige Aussagen zu ermöglichen. Insgesamt lässt sich Folgendes feststellen: Formal freie Gattungen wie Briefe und Szenen sind zumeist auch neutral, was ihren kritischen Gehalt betrifft. Je spezieller die Form eines Textes ist, desto umfangreicher ist oft auch die

⁷² *Eroberer* S. 121

⁷³ z.B. *Eroberer* S. 45f

⁷⁴ *Eroberer* S. 96 - 102, vgl. Beutner: *Joseph II.*, S. 39 – 45, S. 185 -189

eingebaute Kritik. Die einfachen Formen bringen auch inhaltlich meist nichts Außergewöhnliches, während ausgefeilte dichterische Formen an passender Stelle für Handlungshöhepunkte, Seitenstränge der Handlung oder Details verwendet werden. Die Ermordung von Marsis wird zunächst in einer Szene eingeleitet, die Eduard und Marsis in hitzigem Wortgefecht zeigt, der Höhepunkt der Episode wird aber in Form eines Trauerspiels vorgeführt.⁷⁵ Die Frage, wie weit die Form der Texte mit ihrem kritischen Gehalt zusammenhängt, zum Beispiel in einer Kombination von inhaltlicher Kritik und Gattungsparodie, wird Gegenstand des 6. Kapitels sein.

5.2.3. Verknüpfung der Einzeltexte zu einem Gesamtwerk

Dieser Abschnitt widmet sich der Frage, wie es Weidmann gelingt, die äußerst unterschiedlichen Einzeltexte zu einem Ganzen zusammenzufügen. Es lassen sich im *Eroberer* drei völlig unterschiedliche Strategien erkennen, wie das Werk zusammengehalten wird.

Die erste und offensichtlichste Form des Zusammenhalts der divergierenden Texte liegt in der Person Eduards beziehungsweise im Handlungsfaden. Diese Verbindung wird unterstützt durch den Prolog, der vor Beginn der Kaprizzen den Handlungsverlauf zusammenfasst. Trotzdem ist der Zusammenhalt durch den Inhalt an vielen Stellen nicht ausreichend. Wie oben schon gezeigt wurde, werden oft hohe Anforderungen an den Leser gestellt, wenn es darum geht, der Handlung zu folgen. Die Handlung verläuft nicht linear, sondern erzählt einmal einen großen Lebensabschnitt Eduards, um dann wieder zurückzuspringen und teilweise sogar eine zweite Version des Geschehenen anzubieten. Das Werk ist insgesamt geprägt von großen örtlichen und zeitlichen Sprüngen und in einigen Fällen tritt Eduard in der Handlung überhaupt nicht auf. Zu extremen Brüchen im Handlungsverlauf kommt es auch dadurch, dass an mehreren Stellen die

⁷⁵ *Eroberer*, S. 142 – 147

auf tretenden Personen umbenannt werden, um den Gattungsanforderungen zu genügen. Die Inhalt und die Person Eduards reichen also nicht aus, um dem Leser das Verstehen des Textes zu ermöglichen, Weidmann muss daher die Verbindung der einzelnen Elemente auch durch andere Strategien herstellen.

Eine dieser Strategien ist der Kommentator, der dem Leser immer dort weiterhilft, wo die Sprünge im Handlungsablauf besonders groß ausfallen. So erklärt er etwa die überraschenden Namenswechsel im Bardiet oder erläutert die abrupte Einführung neuer Personen in die Handlung:

11) Entweder ist hier im Manuskript eine Lücke, oder aber entdecken wir hier eine gelehrte Zerstreung unsers Autors. Ich als ein scharfsichtiger Kommentator staune meine Leser an, und frage, wer ist diese Königin? Ihr Gatte starb im Kampf, und in vorgehender Geschichte lesen wir von keinem Könige, der auf dem Schlachtfelde fiel. Vermuthlich wird hier einer von den Bundesgenossenn Willhelms verstanden, die unter den Hauptpersonen aus beliebter Kürze in der Geschichte nicht genannt sind. Genug, es scheint mir eine dichterische Kaprizze zu seyn.⁷⁶

Auch die Präsentation einer zweiten Version von Eduards Tod begleitet der Kommentator mit einer Anmerkung, ohne die der Leser vom sprunghaften Wechsel überfordert wäre:

Ich habe bereits erinnert, daß die Meinungen über die Todesart Eduards verschieden sind. Die Meisten sagen Alidia habe ihm durch Salinien Gift beygebracht; einige schreiben diese That der Eifersucht Saliniens selbst zu. Der Dichter benutzt jeden Umstand.⁷⁷

Diese beiden Beispiele verdeutlichen sehr gut, dass der Kommentator zusätzlich zu seiner verbindenden, erklärenden Funktion immer durch satirische Anspielungen verdeutlicht, dass er über der Handlung steht.

Werner Maria Bauer weist dem Kommentator den entscheidenden Anteil an der Textkonstituierung zu:

Begleitet und zusammengehalten wird dieses Kunterbunt durch einen Kommentator [...] Dieser Bajazzo durchzieht als kommentierende Instanz das ganze Buch. Er macht den Leser auf die jeweils verwendeten Stilmuster aufmerksam und enthüllt ihre Imitation oder Zitation durch seine Bemerkungen als Parodie. Er erweist sich als Ansatz einer im eigentlichen Sinn epischen, vermittelnden und zeitlich

⁷⁶ Eroberer, S.64f

⁷⁷ Eroberer, S. 184, Fußnote

ordnenden Zwischeninstanz. Er stellt je nach Belieben Bezüge her oder hebt sie auf und bezieht das Geschehen auf eine als verbindlich angesehene literarische Tradition.⁷⁸

Werner Maria Bauer sieht also in diesem Kommentator, der neben der Textverbindung auch die Funktion hat, satirisch-parodistische Bezüge zwischen den vorhandenen Texten und ihren Gattungsvorbildern herzustellen, eine Vorform eines auktorialen Erzählers verwirklicht, der sich auch an sein Publikum wendet. Diese Funktionen lassen sich auch aus den obigen Textzitataten entnehmen und überall dort, wo der Kommentator auftritt, belegen. Insgesamt scheint es mir aber übertrieben, den Kommentator als „Kompositionsprinzip des ganzen Buches“⁷⁹ zu sehen. Bei genauer Durchsicht stellt man nämlich fest, dass der Kommentator im Hauptteil des *Eroberers* nur 21 Mal auf etwa 190 Seiten auftritt. Von diesen 21 Fußnoten muss man außerdem neun Anmerkungen im Bardiet abrechnen, die ausschließlich die Funktion haben, die Fußnoten in Klopstocks Bardieten zu parodieren, und sich stilistisch markant von den Bemerkungen des eigentlichen Kommentators unterscheiden.⁸⁰ Somit verbleiben zwölf Anmerkungen, denen man im engeren Sinn eine textverbindende oder kommentierende Aufgabe zuweisen kann. Bei mehreren Fußnoten überwiegt dabei das satirisch-kommentierende Element. In einer Hexenszene etwa spricht Satan die Worte: „Ich weiß kein Mittel sonst, der Teufel soll mich holen.“ Der Kommentator bemerkt dazu:

In einer Shakespearischen Zerstreung hat der Dichter hin und wieder sich vergessen. Bonus dormitat Homerus! würde ein Warburton sagen; ich aber glaube, der Dichter wollte schlafen; also gute Nacht!⁸¹

An dieser Fußnote kann man keine kompositorische Funktion feststellen. Für das Gesamtwerk kann also der Kommentator nicht genügen, um aus über 120 Einzeltexten ein zusammenhängendes Werk zu machen.

Das wesentliche Element in der Verknüpfung der einzelnen Texte lässt sich meiner Meinung nach in der Form des *Eroberers* finden. Die

⁷⁸ Bauer: *Fiktion und Polemik*, S.108

⁷⁹ Bauer: *Fiktion und Polemik*, S.242

⁸⁰ siehe dazu Kapitel 6.2.2.

⁸¹ *Eroberer*, S. 156

Aneinanderreihung der Einzeltexte wirkt auf den ersten Blick völlig willkürlich, wenn man sich aber der Mühe einer genaueren Untersuchung unterzieht, lässt sich ein durchgehendes Kompositionsprinzip erkennen. Weidmann wechselt im *Eroberer* ziemlich regelmäßig zwischen formal freien Dichtungsformen und speziellen Formen. Die freien Formen, in der Mehrzahl Szenen, aber auch Briefe und einige Prosatexte wie Geheime Nachrichten und Anekdoten, bilden dabei ein Gerüst, in das die übrigen Texte eingebaut sind, wie schon die zeitgenössischen Leser bemerkt haben. In der Rezension der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* wird der *Eroberer* als „Stück“ bezeichnet, „in welchem die dramatische Form wenigstens insofern die herrschende ist, als sie den übrigen zur Grundlage und Verbindung dient“⁸². Die Vorgangsweise Weidmanns möchte ich an einigen Beispielen demonstrieren.

In der ersten Kaprizze werden zunächst Kindheit und Jugend Eduards erzählt.⁸³ Am Beginn steht eine kurze Einleitung in Prosa, die den Leser über die dargestellte Situation aufklärt.

Unter den grossen und kleinen Königen [...] lebte Jakob der Friedsame. [...] Das Volk und der Monarch wünschte [!] zu ihrer Glückseligkeit nur noch einen Thronerben. Die Königin näherte sich eben dem glücklichen Zeitpunkt ihrer ersten Entbindung.⁸⁴

Es folgt ein Monolog König Jakobs, der vor dem Schlafgemach der Königin auf die Nachricht von der Geburt des Erben wartet, die er im anschließenden Dialog erhält. Diese drei Texte bilden eine inhaltliche Hinführung zu der Geburtsode, die Weidmann an dieser Stelle ohne jede weitere Erklärung oder Überleitung einfügt. Der nächste Text, ein Feenmärchen, zeichnet sich inhaltlich zwar durch das Auftreten von Feen auf, von der Form her handelt es sich aber um eine einfache Prosaerzählung. Dieses Märchen stellt den Übergang von der Geburt Eduards zum folgenden Abschnitt her, der das Ende von Eduards Erziehung in Arkadien enthält. Das Märchen schließt:

Oridia, eine schwarze neidische Fee [...] wollte das schönste Werk der Unschuld zerstören. Sie warf durch einen Sturm Kriegersleute an die glückliche Gestade dieser seligen Insel, und diese Räuber entführten die schönste Schäferinn [!].⁸⁵

⁸² *Allgemeine Literatur-Zeitung*, 22.9.1787, Nr. 228a, Sp 754

⁸³ der folgende Abschnitt bezieht sich auf: *Eroberer*, S. 1 - 15

⁸⁴ *Eroberer*, S.1

⁸⁵ *Eroberer*, S. 7f

An dieser Stelle folgt nun eine Ekloge, in der Eduard unter dem Namen Tityrus mit einem weiteren Hirten in der Beschreibung dieser Schäferin wetteifert. Die Nachricht von ihrer Entführung mündet in Klagen über ihr Schicksal. Der nächste Text, eine Idylle kann wieder als neutrale Form angesehen werden, der Unterschied zu den übrigen Szenen liegt nur darin, dass die Schäfernamen aus der Ekloge beibehalten werden. Die Funktion dieses Abschnitts besteht darin, eine Überleitung zur Dogmatischen Poesie herzustellen, in der Alsin Eduard über die unterschiedlichen Regierungsformen aufklärt.

In der dritten Kaprizze behandelt eine Folge von Texten die Vorbereitung der Hochzeit Eduards und Salinias und die Absage dieser Heirat.⁸⁶ Wieder beginnt der Abschnitt mit einem kurzen Prosatext. In einer Anekdote werden dem Leser die Heiratspläne berichtet. Der Schluss der Anekdote stellt abermals eine Überleitung zu den folgenden Texten dar:

Der ganze Hof rüstete sich bereits zu dieser Feyerlichkeit, und man erdachte ausserordentliche Feste. Unter andern Schauspielen erschien ein allegorischer Tanz.⁸⁷

Die nächsten Texte – ein Ballett, eine „Allegorische Scene“ und eine Hochzeitsode – geben Beispiele für die zur Hochzeit vorbereiteten Feierlichkeiten. Nach der Ode fügt Weidmann wieder eine Szene ein. Alsin bittet Eduard, die Hochzeit abzusagen, und unterstreicht seine Bitte mit einer moralischen Erzählung, die als *Das Morgenländische Gemälde* in die Szene eingebaut wird. Die Fortsetzung der Szene trägt den Titel *Selbstgespräch* und zeigt Eduard, wie er sich mit dem Gehörten auseinandersetzt. Das nur wenige Zeilen umfassende Selbstgespräch endet mit dem Ausruf „Welchen schweren Kampf ficht mein Herz!“⁸⁸, ein Hinweis auf den Inhalt des folgenden Textes. Eduards innerer Kampf, ob er sich für Salinia oder die Ehre im Krieg entscheiden soll, wird dargestellt in Form einer Serenade. In drei Aufzügen versuchen die Ehre und die Weichlichkeit Eduard auf ihre Seite zu ziehen.

⁸⁶ *Eroberer*, S. 103 - 113

⁸⁷ *Eroberer*, S. 103

⁸⁸ *Eroberer*, S. 109

Weidmann geht bei der Komposition des *Eroberers* so vor, dass er sich durch mehrere Texte hindurch vom Überblick zum Detail vorarbeitet. Fast alle Handlungsepisoden beginnen mit einem Prosatext, der das folgende Geschehen in einen größeren Zusammenhang einbettet und Hintergrundinformationen liefert. In der oben erwähnten Einleitung des Abschnitts über Eduards Geburt erhält der Leser zum Beispiel Aufschluss über das Reich und den Charakter König Jakobs. Weidmann verwendet für die Hinführung zu den verschiedenen Episoden unterschiedliche Prosatexte, neben Einleitung und Anekdote wie in den obigen Beispielen finden sich auch Geheime Nachrichten, Biographie, Geschichte und sogar ein Text, der als „Biblische Schreibart“ bezeichnet wird. Auf die allgemeine Darstellung der Situation folgt in vielen Fällen die Präsentation der konkreten Handlungssituation, meist in Form einer Szene. Erst nach diesen Vorarbeiten baut Weidmann einen Text mit ausgefeilter Form ein. Diese Texte setzen entweder die Handlung fort oder führen ein inhaltliches Detail aus. An einen solchen „speziellen Text“ kann sich eine weitere Folge von verbindenden Szenen und speziellen Formen anschließen.

Kommentar [LK1]: Begriff falsch

Das hier dargestellte Schema, nach dem die Texte von Weidmann zusammengestellt werden, wird natürlich nicht strikt durchgehalten. Es gibt Szenen, die keine verbindende Funktion haben, und ebenso verwendet Weidmann manchmal eine spezielle Form ohne Einleitung.

5.3. Literarhistorische Verortung des *Eroberers*

Die einzigartige Form des *Eroberers*, wie sie in den vorangegangenen Kapiteln ausführlich beschrieben wurde, wirft die Frage auf, in welchem literarhistorischen Zusammenhang der *Eroberer* steht. Dieses Problem behandelt auch die Sekundärliteratur immer wieder und versucht, den *Eroberer* in verschiedene literaturgeschichtliche Traditionen einzuordnen. Im Folgenden sollen kurz die drei dabei entstandenen Ansätze vorgestellt werden.

5.3.1. Der *Eroberer* als romantische Dichtung

Die erste nennenswerte literaturwissenschaftliche Untersuchung des *Eroberers* unternahm Rudolf Payer von Thurn. In seinem 1903 erschienenen Aufsatz *Paul Weidmann, der Wiener Faust-Dichter des achtzehnten Jahrhunderts* widmet er immerhin fünf Seiten dem *Eroberer*. Payer vergleicht die „abstruse Form oder vielmehr die absolute Formlosigkeit der ‚Kaprizzen‘“⁸⁹ des *Eroberers* mit romantischen Werken:

Man glaubt, ein Werk von Ludwig Tieck oder Achim oder [!] Arnim zu lesen; bezeichnend genug mengt Weidmann hier unter Hexameter, Knittelverse und antike Strophen auch romantische Strophenformen, das Sonett, Madrigal, Ritornell, die erst ein Jahrzehnt später durch die Romantiker wieder in die deutsche Literatur eingeführt worden sind. Das, was man später romantische Ironie genannt hat, feiert hier wahre Orgien.⁹⁰

Payer verweist damit auf die romantische Idee der progressiven Universalpoesie, die Friedrich Schlegel im 116. Athenäums-Fragment folgendermaßen ausgedrückt hat:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald

⁸⁹ Payer: *Paul Weidmann*, S. 29

⁹⁰ Payer: *Paul Weidmann*, S. 31

verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetischer machen, [...] ⁹¹

Der *Eroberer* setzt für Payer sozusagen diese Idee ein Jahrzehnt, bevor sie formuliert wurde, in die Praxis um. Der Vergleich des *Eroberers* mit späteren romantischen Werken hilft aber für die Frage nach der literarhistorischen Situation, die einen Beitrag zu der ungewöhnlichen Form geleistet hat, nicht weiter, da Payer es unterlässt, nach Traditionen zu fragen, aus denen möglicherweise Weidmann und die Romantiker gleichermaßen schöpfen und die so zu der formalen Ähnlichkeit beigetragen haben könnten.

Der Vergleich mit Werken der deutschen Romantik beeinflusst trotzdem die spärliche Sekundärliteratur der folgenden Jahrzehnte, die sich allerdings im Großen und Ganzen auf Österreichische Literaturgeschichtswerke beschränkt, die sich in ihrer Darstellung Weidmanns gänzlich auf Payers Aufsatz verlassen. Erst in Kurt Adels Aufsatz *Paul Weidmann* findet man den Versuch, durch den Vergleich mit romantischer Dichtung herauszufinden, wodurch sich der *Eroberer* von dieser unterscheidet:

Wenn man vergleichen wollte, müsste man die „Nachtwachen von Bonaventura“ nennen, und eben daraus wird der Unterschied klar zwischen diesem negativen Pol der romantischen Dichtung und dem hier vorliegenden Werk [i.e. der *Eroberer*]. [...] Die Form überbietet den Inhalt, entkleidet ihn der etwa noch anhaftenden Bestimmtheit. Wenn wir fragen, was dieses Werk romantisch erscheinen läßt, müssen wir antworten: das souveräne Verhalten des Künstlers seiner Welt gegenüber. ⁹²

Adel bestimmt also das „romantische“ Element im *Eroberer* näher. Es ist dies einerseits der Aufbau des Werkes, andererseits die später als „romantische Ironie“ bezeichnete Erzählweise, durch die der Dichter dem Leser immer wieder verdeutlicht, dass er über dem Text steht und diesen nach seinem Willen arrangieren kann. Besonders offensichtlich wird das dort, wo sich inhaltliche Varianten finden, etwa über den Tod Eduards, oder sich der Kommentator in den Fußnoten einschaltet.

⁹¹ Schlegel, Friedrich: *Athenäums-Fragmente*. In: Charakteristiken und Kritiken I (1796 – 1801). Hrg. und eingeleitet von Hans Eichner. (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Zweiter Band. Erste Abteilung. Hrsg. v. Ernst Behler). München / Paderborn / Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, Zürich: Thomas – Verlag, 1967, S. 165 –255, hier S. 182

⁹² Adel: *Paul Weidmann*, S. 159

Adel versucht hier auch, die Basis für die ungewöhnliche Form des *Eroberers* zu identifizieren:

Das Material lag im wesentlichen bereit: Shakespeare, die Vereinigung und Vermischung der Künste, in Balletten und Opern und Singspielen, die Parodie, die Burleske, die Feenwelt, die Poesie als Gesellschaftsspiel eben damals in den „Contes des Fées“.⁹³

Adel behauptet also, dass Weidmann sich bei der Gestaltung des *Eroberers* im Großen und Ganzen an bereits vorliegenden Konzepten bedienen könne. Der Wechsel vom gehobenen Drama in den niederen Stil der Komödie in aufeinanderfolgenden Szenen ist zum Beispiel charakteristisch für Shakespeares Dramen. Die Vermengung verschiedener Kunstformen findet Adel bereits in Balletten und Singspielen angelegt. Parodie und Burleske wurden in der Broschürenliteratur des josephinischen Jahrzehnts gerne gebraucht. Weidmann kann somit in der Ausformung seiner „poetischen Phantasie“ auf zahlreiche literarische Traditionen zurückgreifen.

5.3.2. Der Eroberer als Entwicklungsstufe auf dem Weg zum Roman

Werner Maria Bauer hat unter dem Titel *Fiktion und Polemik* eine Untersuchung über den Roman der österreichischen Aufklärung verfasst. In dieser Arbeit zieht er auch Weidmanns *Eroberer* als Beispieltext heran. Bauer untersucht am *Eroberer* neben inhaltlichen Aspekten im Wesentlichen zwei formale Gesichtspunkte, die Rolle des Kommentators und die Verwendung von Dialogen im Text. Ausgangspunkt der Überlegung ist dabei immer die Entwicklung des Romans in der josephinischen Epoche, d.h. der *Eroberer* wird von Bauer grundsätzlich als Vorform der Gattung Roman verstanden.

Bauers Ansichten über den Kommentator im *Eroberer* wurden bereits im Abschnitt 5.2.3. dieser Arbeit dargestellt. Seine Position lässt sich folgendermaßen zusammenfassen:

⁹³ Adel: *Paul Weidmann*, S. 159

Dieser Kommentator, der sich wie der Autor bzw. der fiktive Herausgeber des Ganzen gebärdet, deutet in Ansätzen [...] bereits auf eine Art von Erzähler hin. Im vorliegenden Textzusammenhang steht der Kommentator allerdings noch in der Nähe eines fiktiven Komödienautors.⁹⁴

Die zahlreichen dramatischen Formen im *Eroberer* behandelt Bauer unter dem Blickwinkel der Verwendung des Gesprächs im Roman:

WEIDMANN'S *Eroberer* verzichtet in den breit angelegten Dialogstellen überhaupt größtenteils auf die reflektierende und berichtende Ebene. Er übertitelt seine Gesprächsszenen mit Gattungsbezeichnungen, die direkt aus der dramatisch-musikalischen Literatur seiner Zeit und seiner unmittelbaren Umgebung entlehnt sind. Da gibt es Gesprächsstücke mit folgenden Titeln: *Szene, tragisches Singspiel, Lustspiel, komisches Singspiel, Melodrama* usw. Mit diesen Überschriften sind die jeweiligen Stilebenen gemeint, denen bestimmte Episoden aus der Erzählfabel zugeordnet sind.⁹⁵

Bauer verschiebt den Schwerpunkt der Betrachtung der entsprechenden Stellen auf das Gespräch und lässt den Aspekt der Gattungsimitation völlig außer acht, d.h. er interpretiert den *Eroberer* in weiten Teilen als Dialogroman, dessen Gespräche sich auf verschiedenen Stilebenen abspielen. Im Gegensatz dazu bin ich der Meinung, dass für Weidmann jeweils die Nachahmung einer dramatischen Gattung im Vordergrund steht. Dementsprechend kann es in diesen Abschnitten auch keine reflektierende und berichtende Ebene geben, die Bauer vermisst, da diese Ebene dem Drama von vornherein fremd ist. Das, was Bauer als Ansätze einer Schilderung begreift, sind schlicht die im Drama üblichen Bühnenanweisungen. Im Sinne Bauers lassen sich meines Erachtens einzig die als „Scene“ betitelten Abschnitte interpretieren. In den anderen dramatischen Abschnitten wie dem Melodrama oder dem tragischen Singspiel geht es vor allem um die Imitation oder Parodie der entsprechenden Gattung. Allerdings sieht auch Bauer die Szenen des *Eroberers* nicht als realistische Gesprächsnachahmungen. Gerade darin zeige sich aber eine im Hintergrund wirkende Erzählinstanz:

Die Szenen des *Eroberers* sind Produkte einer frei waltenden Phantasie und eines hochentwickelten parodistisch-rhetorischen Könnens. Keinesfalls ist mimetische Nachahmung von Gesprächen mit ihnen gemeint. Deswegen lassen sie aber die unbeschränkte Gewalt einer

⁹⁴ Bauer: *Fiktion und Polemik*, S. 243

⁹⁵ Bauer: *Fiktion und Polemik*, S. 343

willkürlich gestaltenden Autoreninstanz sichtbar werden, die an die Zielsetzung des Pragmatischen nicht gebunden ist, sondern eher an die Bühne.⁹⁶

Eine wesentliche Basis bildet für die Romanentwicklung der österreichischen Aufklärung das Theater, was bei einem Theaterpraktiker wie Weidmann besonders stark zu tragen kommt:

Mit dem gelehrten Dialogroman FESSLERS und mit WEIDMANNNS musikalischer Phantasie stößt die josephinische Prosaepik an ihre Grenzen. Aus der Schicht einer übernommenen Gattung taucht gleichsam der Untergrund der Tradition wieder auf: das Theater.⁹⁷

Im Gegensatz zu anderer Sekundärliteratur, die Weidmanns *Eroberer* oft einen einzigartigen Aufbau bescheinigt, vertritt Bauer die These, dass originelle Ausformungen von Erzählfabeln keine österreichische Besonderheit sind, und bietet Vergleiche an:

Wie erklären sich nun derartige Darbietungsformen, die unter den Begriff des Epischen nur noch schwer einzuordnen sind? [...] Keinesfalls haben wir etwa eine Sonderentwicklung der österreichischen oder gar Wiener Literaturszenerie vor uns. Wir brauchen nur einen Seitenblick auf WEZELS Rosenkreuzergeschichte vom *Kakerlak* zu werfen, um derartige Stilmischungen und dialogische Experimente als Randerscheinungen der Romanform zu erkennen, die im ganzen Sprachraum geübt wurden.⁹⁸

Dazu ist zu sagen, dass es sich beim *Kakerlak* lediglich um einen prosimetrischen Text handelt, d.h. die Prosaerzählung wird an zahlreichen Stellen in Versen weitergeführt. Dieser Wechsel zwischen zwei Darbietungsformen ist also kaum vergleichbar mit der poetischen Phantasie Paul Weidmanns, die so gut wie alle Dichtungsarten in sich vereinigt.

⁹⁶ Bauer: *Fiktion und Polemik*, S. 347

⁹⁷ Bauer: *Fiktion und Polemik*, S. 349

⁹⁸ Bauer: *Fiktion und Polemik*, S. 343f

5.3.3. Der Eroberer als Menippeische Satire

Völlig konträr zu Bauer beurteilt Leslie Bodi das Umfeld, das zur Entstehung des *Eroberers* beigetragen hat. Seiner Ansicht nach ist „das Buch [...] nur verständlich im Kontext der Krise der Reformperiode der Habsburgermonarchie und der hoch musikalischen und politisierten Atmosphäre Wiens in der zweiten Hälfte des josephinischen Jahrzehnts.“⁹⁹

Bodi ordnet den *Eroberer* der Gattung der Menippeischen Satire zu. Die Gattung der Menippeischen Satire bezeichnet in der Antike sehr unterschiedliche Texte. Als gemeinsame Merkmale bezeichnet Brummack „die Verbindung von Prosa und Vers, also das Prinzip des ‚Vielerlei‘, ‚der Mischung‘; eine besondere Art der Fiktion [...]; und ein[en] starke[n], sozusagen grundsätzliche[n] Anteil des Parodistischen“¹⁰⁰. Die Menippea wirkt in die neuere Literatur weiter, vor allem in der im satirischen Roman oft geübten Verfahrensweise der „Verfremdung des Wirklichen“ durch die Verwendung einer „Fiktion meist phantastischer Art“¹⁰¹. Brummack postuliert auch ein enges Verhältnis von Satire und Parodie:

Ein Charakteristikum der Satire ist das *Spiel* mit vorgegebenen *Texten, Gattungsmustern und Stilen* [...]. Sie hat also ein wesentliches *Verhältnis zur Parodie* und verwendet mit Vorteil Zitat und Montage, Anspielung, Wortspiel und Ironie. Satirisch ist dies Spiel, wenn es mit einem Angriff und einer wertenden Umpolung verbunden ist. Dabei kann der parodierte Text oder Stil das Objekt der Satire repräsentieren, aber auch umgekehrt gerade die Norm. [...] Zu der eigenen Sprache der Satire bei diesem Verfahren gehören das Verfügen über eine Mehrheit von Stilen, die sinntragende Disharmonie, die auf Durchschaubarkeit angelegte Verstellung. Mindestens ebenso wichtig wie das wertende Spiel mit *literarischen* Vorgaben ist die *Funktionalisierung von Gebrauchsliteratur* in der Satire;¹⁰²

Zentrale These Bodis ist, dass die Zeitumstände direkten Einfluss auf die Form des *Eroberers* ausgeübt hätten. Bodi beschreibt die ersten Jahre der Alleinregierung Josephs II. als „Tauwetterperiode“, wie sie auch in modernen

⁹⁹ Bodi: *Parodie der Macht*, S. 28

¹⁰⁰ Brummack, Jürgen: Artikel *Satire*. In: Das Fischer Lexikon: Literatur. Hg. v. Ulfert Ricklefs. Bd. 3. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 1996, s. 1723 – 1745, hier S. 1724

¹⁰¹ ebd., S. 1736

¹⁰² ebd., S. 1726 f

totalitären Staaten, etwa der Sowjetunion, aufgetreten sei. Die Entstehungszeit des *Eroberers* fällt für Bodi in eine Periode, in der einerseits der Höhepunkt des Reformabsolutismus erreicht ist, andererseits aber auch Vorboten einer Krise des Josephinismus erkennbar werden. Diese Spannung zwischen Reformhoffnung und Repressionsangst finde ihre Ausdrucksmöglichkeit verstärkt in „Modi der Ambivalenz wie Ironie, Parodie und Grotteske“¹⁰³:

Die völlige Desillusionierung mit dem Projekt des aufgeklärten Absolutismus bei ungeschwächtem Glauben an die Notwendigkeit von Reform, Fortschritt und kritischer Aufklärung macht die Suche nach künstlerischen Formen zur Darstellung dieser paradoxen Situation notwendig. [...] Es ist eine historische, gesellschaftliche und künstlerische Situation an der Grenze zwischen Volkskomödie und offizieller Kultur, des Zusammenbruchs alter Normen und Hierarchien vor der Verfestigung neuer Dogmen und Strukturen, die einer Situation der „Karnevalisierung der Literaturgattungen“ im Sinne von Michail Bachtins Analysen Vorschub leistet und die am deutlichsten in der Menippeanischen Satire zur Darstellung gelangen kann.¹⁰⁴

Aus diesem Zusammenhang erklärt sich für Bodi die spezielle Form, die Weidmann seinem *Eroberer* gibt, als Versuch einer „dieser paradoxen Konstellation entsprechenden künstlerischen Ausdrucksmöglichkeit“¹⁰⁵. Bodi liest die Einzeltexte des *Eroberers* als Gattungs- bzw. Stilparodien. Durch die Parodie der Normen der Literatur greife Weidmann indirekt die gesellschaftlichen Normen seiner Zeit an:

Es ist sehr im Sinne der Tradition der Menippea, wenn Paul Weidmann die Möglichkeit für die künstlerische Darstellung der Konflikte und Ambivalenzen der letzten Jahre der österreichischen Aufklärung in der Parodie findet. Die parodistische Umfunktionierung des Literaturkanons, der Sprach- und Ausdruckswelt der Gesellschaft wird so zum vernichtenden Angriff auf die Gesellschaft selbst;¹⁰⁶

Der Schwachpunkt dieser These ist vor allem, dass die einzelnen Texte keineswegs so eindeutig parodistisch sind, wie es die Sekundärliteratur oft darstellt. Neben deutlichen Gattungsparodien findet man im *Eroberer* zahlreiche Texte, deren Einordnung in den Bereich des Parodistischen stark von der Beurteilung des Lesers abhängt, und darüber hinaus etliche Stellen, die keinerlei parodistische Tendenz erkennen lassen. Durchgehend findet man im

¹⁰³ Bodi: *Parodie der Macht*, S. 24

¹⁰⁴ Bodi: *Parodie der Macht*, S. 28

¹⁰⁵ Bodi: *Parodie der Macht*, S. 25

¹⁰⁶ Bodi: *Parodie der Macht*, S. 28

Eroberer allerdings mehr oder weniger deutliche Absolutismuskritik und einen starken Hang zur Satire.

Eduard Beutner übernimmt in seiner Arbeit über die Mythisierung und Entmythisierung Joseph II. in der Literatur im Wesentlichen Bodis These. Grundlage der Parodie sind für ihn aber nicht die Gattungen und Stile im Allgemeinen, sondern die „Strategien, Formen und literarische[n] Gattungen herrscherlicher Mythisierung“¹⁰⁷. Beutner belegt mit zahlreichen Beispielen das parodistische Spiel Weidmanns mit Elementen der josephinischen Legende und kommt zu dem Schluss, dass „dieses Werk [i.e. der *Eroberer*] am konsequentesten die Strategien, Ausdrucksformen, Argumente und Inhalte der zu diesem Zeitpunkt in Broschüren und Dichtung bereits weitgehend verfestigten und – auch zu Propagandazwecken – kolportierten josephinischen Legende [durchkreuzt und sabotiert]“¹⁰⁸. Im Gegensatz zu Bodi, der vor allem die Parodierung der Gattungen betont, durch die indirekt die Normen der Gesellschaft in Frage gestellt werden, sieht Beutner den Schwerpunkt der Parodie auf der inhaltlichen Seite, Ziel des parodistischen Angriffs sind die Tendenzen zur Mythisierung Joseph II.

¹⁰⁷ Beutner: *Joseph II.*, S. 176

¹⁰⁸ ebd., S. 189

6. Formen parodistischer Literaturverwendung im *Eroberer*

Die neuere Sekundärliteratur versucht die Verarbeitung von unterschiedlichen Gattungs- und Stilformen in Weidmanns *Eroberer* zu beschreiben und greift dabei immer wieder auf den Begriff Parodie zurück. Da sich die vorhandene Sekundärliteratur aber vorrangig mit dem Inhalt des *Eroberers* im Kontext der historischen politischen oder literarischen Situation beschäftigt und die formalen Aspekte des Werks nur am Rande behandelt, fehlt eine konkrete Darstellung der Gattungsverarbeitung im *Eroberer* anhand von Beispielen aus dem Werk fast völlig. Außerdem verwenden die Autoren die Bezeichnung Parodie dabei meist ohne darauf einzugehen, welches Parodieverständnis sie zugrunde legen, sodass die Beschreibung der einzelnen Texte des *Eroberers* als parodistisch wenig aussagekräftig ist.

In diesem Abschnitt möchte ich an konkreten Beispielen untersuchen, wie Weidmann Gattungen und Stilformen im *Eroberer* verarbeitet, und dabei besonders analysieren, in welchem Ausmaß und in welcher Form diese Verarbeitung als parodistisch bezeichnet werden kann.

6.1. Der Begriff Parodie

Für den literarischen Terminus Parodie existieren sehr unterschiedliche Definitionen. Das Spektrum reicht von einem sehr weiten Parodiebegriff, der auch affirmative Imitationen und Epigontum umfasst¹⁰⁹, bis zu einer sehr engen Begriffsbestimmung, die sich auf die Verwendung des Terminus in der Antike bezieht und unter Parodie „a narrative poem of moderate length, in epic meter, using epic vocabulary, and treating a light, satirical, or mock-heroic subject“ versteht.¹¹⁰ Wenn im Folgenden auch untersucht werden soll, in wie

¹⁰⁹ vgl. Wunsch, Frank: *Die Parodie: zu Definition und Typologie*. Hamburg: Kovac, 1999 (Schriftenreihe Poetica; Bd 39), hier S. 13f

¹¹⁰ Housholder, Fred W. Jr.: *ΠΑΡΟΔΙΑ*. In: *Journal of Classical Philology* Bd. 39, Nr. 1 (Jänner 1944), S. 1-9, hier S. 3, zitiert nach: Rose, M.A.: *Parody: Ancient, modern and post-modern*. Cambridge: University Press 1993 (Literature, culture, theory: 5), S. 7

weit die Textverarbeitung im *Eroberer* als parodistisch bezeichnet werden kann, ist daher zunächst eine genauere Bestimmung des Begriffs Parodie notwendig. Dabei soll vor allem auch berücksichtigt werden, welche Definition die existierende Sekundärliteratur zum *Eroberer* verwendet.

Wie oben schon erwähnt, verzichtet die vorhandene Sekundärliteratur meist auf eine genauere Festlegung des Parodiebegriffs. Die einzige Ausnahme bildet Leslie Bodi's Einleitung zum Nachdruck des *Eroberers*. Bodi verweist darin zu Fragen der Parodie auf die Untersuchung von Theodor Verweyen und Gunther Witting¹¹¹, besonders aber auf die Arbeiten von M. A. Rose.¹¹² Bodi sieht in der folgenden Definition von Rose, die bewusst sehr allgemein gehalten ist, „alle Aspekte der Parodie gut [zusammengefaßt]“¹¹³:

In all of these specific and general uses parody may be defined in general terms as *the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material*.¹¹⁴

Eine Parodie im Sinne von Rose muss also folgende drei Bedingungen erfüllen: Erstens verwendet die Parodie „vorgeformtes linguistisches Material“, also etwa einen Text eines anderen Autors oder auch eine literarische Gattung. Zweitens wird dieses linguistische Material in irgendeiner Form „umfunktioniert“. Der dritte Aspekt von Roses Parodiedefinition verlangt, dass bei dieser Umfunktionierung ein „komischer Effekt“ entsteht.

An anderer Stelle gibt Rose eine detailliertere Beschreibung der literarischen Parodie, in der vor allem die Technik der Parodie genauer angeführt wird:

[...] parody in its broadest sense and application may be described as first imitating and then changing either, and sometimes both, the ‘form’ and ‘content’, or style and subject-matter, or syntax and meaning of another work, or, most simply, its vocabulary. In addition to, and at the same time as the preceding, most successful parodies may be said to produce from the comic incongruity between the original and its parody some comic, amusing, or humorous effect [...].¹¹⁵

¹¹¹ Verweyen, Theodor und Gunther Witting: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*. Eine systematische Einführung. Darmstadt 1979

¹¹² Bodi: *Parodie der Macht*, S. 25

¹¹³ Bodi, *Parodie der Macht*, S. 25

¹¹⁴ Rose: *Parody*, S. 52, Hervorhebung im Original

¹¹⁵ Rose: *Parody*, S. 45

In Roses Definition wird im Gegensatz zu zahlreichen anderen nicht verlangt, dass die Parodie in irgendeiner Form Kritik an der parodierten Vorlage übt.¹¹⁶

Für Rose kann Parodie auch eine „Maske“, ein Vehikel sein, um Kritik an völlig anderen Objekten und Zuständen als dem parodierten Text zu üben:

‘Simulation’ of an ironic kind may further be said to be practised when the parodist uses the text of a target as a ‘word-mask’ behind which to conceal his or her own intentions for a time. In such parody the target text may be the object of some reform or rewriting by the parodist, but may also be the object of satire, or **a mask used to allow other targets to be attacked or reformed in an ‘Aesopian’ or covert manner. Such disguises may be used by the parodist where direct criticism might run the danger of bringing down censorship or a libel suit onto the parodist [...]**¹¹⁷

Das entspricht dem Befund, den Leslie Bodi über die Gattungsverarbeitung im *Eroberer* abgibt, ein wesentlicher Punkt, in dem Rose und Bodi hinsichtlich ihres Parodieverständnisses konform gehen:

Es ist sehr im Sinne der Tradition der Menippea, wenn Paul Weidmann die Möglichkeit für die künstlerische Darstellung der Konflikte und Ambivalenzen der letzten Jahre der österreichischen Aufklärung in der Parodie findet. Die parodistische Umfunktionierung des Literaturkanons, der Sprach- und Ausdruckswelt der Gesellschaft wird zum vernichtenden Angriff auf die Gesellschaft selbst; [...]¹¹⁸

M. A. Rose verzichtet in ihrer Parodiedefinition auf einen Aspekt, der häufig ebenfalls als Merkmal einer Parodie gefordert wird: die Kritik an der Vorlage. Eine sehr übersichtliche Definition des Begriffs Parodie gibt Frank Wunsch in seiner Arbeit *Die Parodie. Zu Definition und Typologie*, die auch eine detaillierte Untersuchung parodistischer Änderungstechniken enthält, die für die spätere Arbeit an konkreten Textbeispielen eine hilfreiche Terminologie zur Verfügung stellt. Wunsch bestimmt die Parodie folgendermaßen:

Ein Parodie bezieht sich immer auf eine Vorlage (ein Original, einen Bezugstext), die sie partiell wiederholt (imitiert, nachahmt, nachbildet), aber gleichzeitig auch variiert (verändert, adaptiert). Die Art der

¹¹⁶ Kritik am parodierten Werk wird nicht als Voraussetzung für das Vorliegen einer Parodie gesehen, sondern nur als ein Effekt, der im Rahmen von Parodie auftreten kann, aber nicht muss: „The term ‘refunctioning’ [...] **may** also entail some criticism of the parodied work.“ [Hervorhebung von mir], Rose: *Parody*, S. 52

¹¹⁷ Rose: *Parody*, S. 30, [Hervorhebung von mir]

¹¹⁸ Bodi: *Parodie der Macht*, S. 28

Variation ist grundsätzlich abweichend, unpassend, verzerrend, und verzerrt wird immer dergestalt, daß eine komische Wirkung entsteht, speziell eine komische Diskrepanz zwischen Original und Parodie bzw. zwischen den wiederholenden und den variierenden Textpassagen oder –schichten innerhalb der Parodie. Die komische Wirkung richtet sich auch oder ausschließlich gegen das Original.¹¹⁹

Kurz gefasst:

Eine Parodie ist ein Text, der einen anderen Text dergestalt verzerrend imitiert, daß eine gegen diese Vorlage gerichtete komische Wirkung entsteht.¹²⁰

Der wesentliche Unterschied zur Definition, die M. A. Rose gibt, besteht in der Forderung, dass sich die komische Wirkung der Parodie gegen die Vorlage richten muss, das Feld der Parodien wird also im Vergleich zu Rose etwas eingengt. Im Folgenden möchte ich mich nicht weiter mit der Frage der Parodiedefinition auseinandersetzen, sondern vor allem untersuchen, wie Weidmann mit den Gattungsvorlagen umgeht. Ob man einzelne Beispiele mit dem Etikett „Parodie“ versieht oder nicht, hängt letztendlich von der zugrundegelegten Definition ab, ändert aber nichts an Weidmanns Umgang mit der Textvorlage.

Aus Sicht der Rezeptionstheorie ist für das Gelingen einer Parodie das Vorhandensein entsprechender Rezeptionssignale an den Leser notwendig.¹²¹ Bei diesen Signalen handelt es sich zum einen um Intertextualitätssignale, die dem Leser den Vorlagenbezug verdeutlichen, da es für eine Parodie erforderlich ist, dass der Leser die Diskrepanz zwischen Parodie und Vorlage erkennen kann. Derartige Signale werden bei Parodien meist innerhalb des Textes gegeben, zum Beispiel durch die deutliche Imitation besonders markanter Elemente der Vorlage oder durch die Wiederholung der ersten Zeile eines Gedichts. Eher untypisch für die Parodie ist die explizite Nennung der Vorlage, wie man sie bei nichtparodistischen Imitationen finden kann. Neben den reinen Intertextualitätssignalen muss eine Textparodie auch deutliche Parodiesignale enthalten, durch die dem Leser die komische Verzerrung der Vorlage bewusst gemacht wird. Diesen Signaleffekt erfüllen die diskrepanten,

¹¹⁹ Wunsch: *Die Parodie*, S. 11

¹²⁰ Wunsch: *Die Parodie*, S. 13

¹²¹ zum Folgenden vergleiche auch: Wunsch: *Die Parodie*, S. 224 - 243

unstimmigen, von der Norm der Vorlage abweichenden Bestandteile des Textes. Das Ausfindigmachen derartiger Parodiesignale wird ein wesentlicher Bereich der Untersuchung von Einzeltexten im *Eroberer* sein.

Wünsch listet in seiner Arbeit die wichtigsten Techniken auf, durch die eine komische Verzerrung des Originals erreicht wird.¹²² Dabei können die einzelnen Techniken verschiedene Textebenen in jedem Umfang betreffen. Typische parodistische Änderungstechniken sind die Substitution, d.h. die Ersetzung von Elementen durch unpassende Elemente, Adjektion (Hinzufügung) oder Detraktion (Wegnahme) von Elementen der Vorlage, Raffung oder Dehnung der Vorlage, Isolierung, darunter versteht Wünsch die Reduktion der Vorlage auf einige besonders markante Merkmale, Übertreibung von typischen Elementen der Vorlage und Transmutation, die Umstellung von Elementen der Vorlage zu einer neuen Kombination.

Die verschiedenen parodistischen Änderungstechniken treten in einer Parodie im Allgemeinen nicht isoliert auf, sondern werden miteinander kombiniert, so dass oft eine klare Trennung der verwendeten Techniken bei der Untersuchung einer Parodie nicht möglich ist. Ein besonders enger Zusammenhang besteht jeweils zwischen Raffung und Detraktion, Dehnung und Adjektion, Isolierung und Übertreibung, da z.B. eine Raffung im Normalfall nur möglich ist, wenn zugleich gewisse Elemente weggelassen werden oder eine Ausdehnung des Textes das Hinzufügen weiterer Elemente erfordert.

¹²² zum Folgenden vergleiche: Wünsch: *Die Parodie*, S. 153 - 199

6.2. Beispiele von Stil- und Gattungsparodien im Eroberer

6.2.1. Allgemeine Überlegungen

Die einzelnen Texte, aus denen sich der *Eroberer* zusammensetzt werden klar voneinander abgetrennt und nicht in Form eines durchgehenden Textes aneinandergesetzt. Auffallend ist dabei, dass diese Abgrenzung nicht allein durch optische Elemente (wenn sich etwa ein Gedicht an einen Prosatext anschließt) erfolgt, sondern jeder Text mit einer Überschrift versehen ist. Dabei handelt es sich allerdings nicht um inhaltliche Titel, sondern ausschließlich um Gattungsbezeichnungen wie zum Beispiel Ode, Tragödie, Rede oder Elegie, und zwar auch in den Fällen, in denen die Gattung normalerweise mit einem (inhaltlichen) Titel versehen wird, wie es etwa bei Romanen üblich ist. Weidmann überschreibt auch Texte, die eigentlich organisch in einen anderen Text eingefügt sind, mit einer Gattungsbezeichnung, und zerstört so den Zusammenhang, den er inhaltlich aufgebaut hat. Folgendes Beispiel veranschaulicht diese Vorgangsweise sehr gut: Eduard und Beliam unterhalten sich in einer Szene, im Rahmen dieser Szene gibt Beliam Eduard ein Rätsel zu lösen auf. Das Rätsel, das eigentlich Teil von Beliams Rede ist, wird trotzdem mit einer Gattungsüberschrift versehen:

Beliam. Salinia, das schönste Mädchen am ganzen Hofe, schickt mich zu dir mit diesem Briefe, und sie gab mir noch Etwas für dich. Weiser König, rathe selbst was es ist. Ich will dirs sonnenklar beschreiben. –

Räthsel.

Bist du mein Held wie einst Oedip bescheiden;
So löse mir das Räthsel mit Verstand!

[...]

* * * * *

Eduard. Weil ich dir doch das Räthsel lösen muß;
So sag ich dir geheim, es ist ein – Kuß!¹²³

Weidmann fügt also die Gattungsbezeichnung sogar dort noch ein, wo sie sich aus dem umgebenden Text ohnehin ergibt und den Konventionen der übergeordneten Textsorte völlig zuwiderläuft.

¹²³ *Eroberer*, S. 71f

Durch die Verwendung dieser Art von Überschriften bewirkt Weidmann, dass der Leser auf jeden Fall einen Bezug zu der genannten Dichtungsgattung herstellt und den Text an den poetischen Vorgaben misst. Dabei muss man berücksichtigen, dass dem zeitgenössischen Leser die poetischen Regeln der verschiedenen Dichtungsgattungen wesentlich vertrauter waren, als es heute der Fall ist.¹²⁴

Die Einzeltexte des *Eroberers* sind aufgrund des starken Intertextualitätssignals, das durch die Gattungsbezeichnung gegeben wird, auf jeden Fall als Textklassenimitationen anzusehen. Diese Imitation kann im einzelnen verschiedenen Ausprägungen finden. Es besteht die Möglichkeit einer affirmativen bzw. neutralen Imitation, also eines ernsthaften Versuches in einer Dichtungsgattung, der sich stark an eine Vorlage anlehnt. Dabei muss man berücksichtigen, dass Imitation im 18. Jahrhundert noch nicht generell als Epigonentum abgelehnt wurde. Das Erlernen der Regeln der verschiedenen Dichtungsgattungen und die Nachahmung besonders herausragender Werke stellte beispielsweise die Basis des schulischen Sprach- und Rhetorikunterrichtes dar.¹²⁵

Die literarische Vorlage kann aber auch so bearbeitet werden, dass eine komisch verzerrende Wirkung entsteht, durch die der Text eine neue Funktion erhält. Diese Vorgehensweise würde der Parodiedefinition von Rose entsprechen. Richtet sich die komische Wirkung darüber hinaus kritisch gegen die Vorlage, kann man von einer Parodie im Sinne von Wüchs Definition sprechen. Bei den folgenden Einzeltextuntersuchungen steht die Frage im Vordergrund, wie Weidmann im konkreten Fall seine Vorlagen behandelt. Dabei geht es nicht allein darum, einzelne Texte als reine Imitation oder als Parodie zu klassifizieren, im Zentrum der Untersuchung soll auch stehen, mit welchen Mitteln Weidmann eine (komische) Verzerrung der Vorlage erreicht.

¹²⁴ vgl. Jäger: *Zur literarischen Gymnasialbildung in Österreich*

¹²⁵ vgl. Jäger: *Zur literarischen Gymnasialbildung in Österreich*

Da sich die Einzeltexte des *Eroberers* zumeist auf eine ganze Dichtungsgattung beziehen und nur in wenigen Einzelfällen auf eine konkrete Vorlage Bezug genommen wird, müssen die Texte jeweils an den poetischen Vorgaben der ganzen Gattung gemessen werden. Abweichungen können deshalb nur dort untersucht werden, wo präzise formale oder inhaltliche Regeln existieren. Freie Formen wie etwa Szenen eignen sich nicht als Objekt einer Textklassenparodie. Als Quellen für die Regeln der einzelnen Textklassen werden im Folgenden vor allem zwei zeitgenössische poetologische Werke dienen, Gottscheds *Versuch einer critischen Dichtkunst* und die *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* von Johann Georg Sulzer aus dem Jahr 1773. Bei diesen Büchern handelt es sich um Standardwerke des 18. Jahrhunderts, die sich mit Dichtungstheorie beschäftigen, ein Exemplar von Gottscheds *Critischer Dichtkunst* hat Weidmann zudem nachweislich besessen.¹²⁶

Im Folgenden unternehme ich den Versuch, die untersuchten Texte grob in drei Gruppen einzuteilen: Die erste Gruppe bilden Texte mit durchgehenden parodistischen Signalen, Texte, die man daher auch unabhängig von der Kenntnis des Gesamttextes als Parodien klassifizieren könnte. In der zweiten Gruppe möchte ich Texte zusammenfassen, die einzelne parodistische Tendenzen aufweisen, wobei die Parodiesignale aber zu schwach sind, um eine eindeutige Zuordnung zu treffen, die dritte Gruppe versammelt Beispiele für affirmative Imitationen von Gattungen im *Eroberer*.

¹²⁶ Ibikunle, Marcel Ayo: *Paul Weidmann, sein Werk und die historische Situation*. Masch. Diss. Salzburg 1993, S. 27

6.2.2. Beispiele für deutlich parodistische Gattungsverwendung im Eroberer

a) Der Bardiet

In der zweiten Kaprizze des *Eroberers* verwendet Weidmann die Form eines Bardiets zur Schlachtbeschreibung. Bei dem Bardiet handelt es sich um eine Literaturgattung, die Klopstock entwickelt hat. Im Prototyp des Bardiets, seinem Werk *Hermanns Schlacht - ein Bardiet für die Schaubühne* beschreibt er diese Gattung in den Anmerkungen folgendermaßen:

„Wir haben *Barde* nicht untergehen lassen, und was hindert uns, Bardiet wieder aufzunehmen? Wenigstens habe ich kein eigentliches und kein deutsches Wort finden können, eine Art der Gedichte zu benennen, deren Inhalt aus den Zeiten der Barden seyn, und deren Bildung so scheinen muß. Ohne mich auf die Theorie dieser Gedichte einzulassen, merke ich nur noch an, daß der Bardiet die Charaktere und die vornehmsten Theile des Plans aus der Geschichte unserer Vorfahren nimmt, daß seine seltneren Erdichtungen sich sehr genau auf die Sitten der gewählten Zeit beziehen, und daß er nie ganz ohne Gesang ist.“¹²⁷

Weidmann baut einen derartigen Bardiet in den *Eroberer* ein, wobei er sich Klopstocks Werke zum Vorbild nimmt. Dabei werden die Klopstockschen Bardiete auf mehrere Arten parodistisch umgeformt.

Zunächst fordert Klopstock, dass der Bardiet seine Handlung aus der frühesten deutschen Nationalgeschichte nimmt. Weidmanns *Eroberer* ist aber vom traditionellen Stoff eines Bardiets weit entfernt. Zum im *Eroberer* üblichen Wechsel von einer Dichtungsgattung in die nächste kommt nun ein zusätzlicher gewagter Bruch in der Handlung. Weidmann springt abrupt von den Vorbereitungen einer modernen Schlacht in die Beschreibung einer altdeutschen über und wechselt dabei alle Namen der handelnden Personen. Damit der Text verständlich bleibt, muss Weidmann den Kommentator einschalten:

„Der Dichter geht hier mit einem magischen Sprunge von einer modernen Schlacht in eine Altdeutsche über, und verändert nach seinem Belieben die Namen selbst. Adelreich ist Eduard, und die übrigen sind seine Obersten.“¹²⁸

Hier entsteht eine parodistische Umformung dadurch, dass dem Leser die Diskrepanz zwischen der vordergründig dargestellten altdeutschen Schlacht und der im Hintergrund mitgedachten Handlung des *Eroberers*, die ja nicht in germanischer Zeit spielt, beim Lesen voll bewusst ist.

Zweites parodistisches Element ist die starke Handlungsraffung, wie sie sich im *Eroberer* auch bei der Verwendung aller anderen umfangreicheren Dichtungsgattungen findet. Was bei Klopstock ein ganzes Drama ausmacht, komprimiert Weidmann auf fünfeinhalb Seiten. Ganz wie der Bardiet *Hermanns Schlacht* beginnt Weidmann mit einem Gespräch über die Vorzeichen, unter denen die Schlacht steht, und die tapferen Söhne der alten Helden, sowie mit der Aufforderung zum Opfer. Jungfrauen und Barden, deren Gesänge jeweils ausgeführt sind, feuern die Kämpfer an, der Schlachtverlauf wird uns durch ein Gespräch zwischen einem Obersten und einem Opferknaben vor Augen geführt. Der Sieg über die Feinde wird von einem *Chor der Skalden* besungen. Stil und Sprache lehnen sich dabei ganz an Klopstocks *Hermanns Schlacht* an.

Am stärksten wird die Parodie aber durch den Einsatz des Kommentators verdeutlicht. Weidmann greift im *Eroberer* nur spärlich auf den Kommentator zurück, hier tritt dieser aber massiv auf. Weidmann verwendet ihn dabei auf zwei unterschiedliche Arten:

Zunächst äußert er sich ironisch über die Begeisterung für die „deutsche Nationalgeschichte“, wie sie im Zuge der Bardendichtung auftrat, und spielt ziemlich direkt auf Klopstock an, der seine Bardiete mit zahlreichen langen Kommentaren über die germanischen Bräuche ausgestattet hat:

¹²⁷ Klopstock, Friedrich Gottlieb: *Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne*. In: Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe. Hrsg. von Joseph Kürschner. 48.Bd. (=Klopstocks Werke IV). Berlin und Stuttgart: Speeman o. J., S. 53

¹²⁸ *Eroberer* S. 38

„Den Musen sey Dank! Ich hasche mit Begierde diese gewünschte Gelegenheit mein bischen Belesenheit in der Nationalgeschichte glänzen zu lassen. In der ersten Hitze wollte ich einen ganzen Band von den Sitten und Gebräuchen der Deutschen schreiben; aber endlich habe ich bey kälterem Blut meine Leser begnadigt, und mich auf einige Kleinigkeiten beschränkt. Welche großmüthige Gefälligkeit von einem Kommentar!“¹²⁹

In dieser Anmerkung herrscht wie meistens im *Eroberer* ein spielerisch-ironischer Tonfall vor, der der Einführung des Kommentators als Bajazzo-artige Figur entspricht.¹³⁰ Die Aufgabe dieses Kommentars kann man wie Werner Maria Bauer folgendermaßen zusammenfassen:

„Er enthüllt den Stil des *Bardiets* als Parodie. Er stellt die übertriebene und snobistische Manier der ossianisch-vaterländischen Richtung durch den Hinweis auf die eigene Beflissenheit in der Nationalgeschichte bloß und zeigt den Widerspruch zwischen dem unangemessenen Gegenstand und seiner pathetisch-nordischen Verkleidung.“¹³¹

Auf den ersten Kommentar folgt eine für den *Eroberer* untypische Häufung von Anmerkungen im Verlauf des *Bardiets*, insgesamt meldet sich der Kommentator neunmal auf fünf Seiten. Diese Anmerkungen unterscheiden sich deutlich von der oben zitierten. Im trockenen, wissenschaftlichen Stil werden erklärende Fakten über die Bräuche der Germanen angeführt, z.B.:

Alrunen sind Weissagerinnen, und kluge Weiber, die sie bey Krankheiten und Staatsgeschäften zu Rath zogen.¹³²
Der Vollmond war die gewöhnliche Zeit ihrer Schlachten.¹³³

Werner Maria Bauer erkennt hier völlig, dass es sich bei diesen Kommentaren um einen Teil der parodistischen Imitation von Klopstocks *Bardieten* handelt, wenn er schreibt:

[Der Kommentator] gibt manchmal auch – wie die oben zitierte Stelle [*Eroberer*, S. 37f] beweist – tatsächlich sachliche Erklärungen ab, die seiner Sprechinstanz einen von Selbstironie nicht freien persönlichen Zug von Eitelkeit verleihen.¹³⁴

¹²⁹ *Eroberer* S. 37f, Fußnote 1

¹³⁰ vgl. *Eroberer*, unpaginiert (Anhang des Kommentars)

¹³¹ Bauer: *Fiktion und Polemik*, S. 242f

¹³² *Eroberer* S. 41, Fußnote 4

¹³³ *Eroberer*, S. 41, Fußnote 5

¹³⁴ Bauer: *Fiktion und Polemik*, S. 243

Weidmann geht es bei den Anmerkungen im Bardiet nicht um sachliche Erklärungen, sondern um die Nachahmung der zahlreichen Erläuterungen in Klopstocks Bardieten, dessen Kommentare allerdings meistens wesentlich ausführlicher als im *Eroberer* sind. Weidmann liefert sozusagen eine parodistische Erweiterung von Klopstocks Definition eines Bardiets: Gattungsmerkmal ist nicht nur die Darstellung eines Stoffes der deutschen Nationalgeschichte in Dramenform mit eingebauten Bardengesängen, sondern auch die Einfügung zahlreicher wissenschaftlicher Kommentare. Weidmann übt also Kritik an der Klopstockschen Bardendichtung, insbesondere am ausufernden Anmerkungsapparat, indem er einen nebensächlichen Aspekt zum Gattungsmerkmal erhebt.

Somit lassen sich beim Bardiet alle Aspekte der Parodie, wie sie Wünsch definiert, feststellen: Weidmann imitiert die Klopstockschen Bardiete, die Nachahmung wirkt durch die – nur im Gesamtzusammenhang erkennbare – Übertragung der Handlung in die altdeutsche Geschichte und die zahlreichen Kommentare komisch, und diese Komik richtet sich gegen die Vorlage.

b) Zeitungsblatt und Kriegserklärung

Auch nicht-dichterische Texte werden von Weidmann im *Eroberer* parodistisch verarbeitet. Unter der Bezeichnung *Zeitungsblatt* findet sich in der dritten Kaprizze eine Parodie auf Sprache und Inhalt der Nachrichten in der zeitgenössischen Presse, vor allem der *Wiener Zeitung*. Die *Wiener Zeitung* nimmt innerhalb der wenigen damals in Wien erscheinenden Zeitungen eine Sonderstellung ein, da sie ein Privileg für den Abdruck von politischen Nachrichten besitzt.¹³⁵ Wichtige Nachrichten, die den Staat betreffen, unterliegen allerdings zusätzlich einer strengen Zensur und dürfen nur mit

¹³⁵ zum folgenden Abschnitt über die Wiener Zeitung siehe: Strasser, Kurt: *Die Wiener Presse in der josephinischen Zeit*. Wien: Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, 1962, besonders S. 20 – 26 und 30 – 35

ausdrücklicher Erlaubnis der Hofstellen gedruckt werden, weshalb die *Wiener Zeitung* von vielen Zeitgenossen als „Hofzeitung“ angesehen wird. Aufgrund der Zensurbestimmungen beschränken sich die mitgeteilten Nachrichten zumeist auf Hofbegebenheiten, Auszeichnungen und Ernennungen oder diplomatische Empfänge. Die Belanglosigkeit dieser Nachrichten illustriert das folgende Beispiel, das durchaus repräsentativ für Stil und Inhalt der *Wiener Zeitung* ist:

Sonntags den 11. d. M. zu Mittage geruhten Se. Maj. mit JJ. KK. HH. im Lusthause des Praters zu speisen, und gegen Abend im Augarten spazieren zu gehen.¹³⁶

Weidmann imitiert im *Zeitungsblatt* gekonnt den Sprachduktus der Zeitung. Charakteristisch sind dabei die jeweils am Beginn des Absatzes stehenden Datumsangaben, die Weidmann neutral als Kennzeichen eines Zeitungsberichtes verwendet, der chronikartige Stil sowie das gehäufte Auftreten der verschiedenen Floskeln, die in Bezug auf den Herrscher und andere hochrangige Personen verwendet werden. Dazu gehört etwa, vom Kaiser als „Seine Majestät“ und „Allerhöchstdieselbe“ zu sprechen, die eine Tätigkeit auszuführen „geruht“, während Personen von niedrigerem Rang immer das Adjektiv „untertänigst“ tragen. Dieses sprachliche Merkmal parodiert Weidmann gezielt durch konsequente Übertreibung und durch unangebrachte Anwendung:

Nach dieser kleinen Leibesbewegung hat Seine Majestät einen besondern Hunger zu verspüren geruht, und Allerhöchstdieselbe würdigten sich bey dem Nachtmahle ein allerunterthänigstes Rebhuhn zur Freude aller anwesenden hohen Gäste allergnädigst zu verdauen.¹³⁷

Auf der formalen Ebene parodiert Weidmann den Aufbau der *Wiener Zeitung*, der sich dadurch auszeichnet, dass über die Trennung in in- und ausländische Begebenheiten hinaus so gut wie keine Ordnung in der Aufstellung der Nachrichten existiert. Weidmann imitiert auch in diesem Bereich gekonnt seine Vorlage und vermischt übergangslos Berichte über ein Feuerwerk, Kriegshandlungen und den Speiseplan des Königs.

¹³⁶ *Wiener Zeitung* vom 14. Juli 1784, (S.1613)

¹³⁷ *Eroberer*, S.119

Die Parodie Weidmanns beschränkt sich aber nicht auf formale und sprachliche Merkmale, sondern greift vor allem die inhaltliche Ebene auf. Ziel des parodistischen Angriffs sind letztlich die Zensurbestimmungen, durch die sich die *Wiener Zeitung* zu einer Berichterstattung gezwungen sieht, die sich einerseits auf Hofnachrichten beschränkt und sich andererseits bei politischen Nachrichten immer an die offizielle Regierungslinie hält, die jedes politische Ereignis bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Weidmann bedient sich wieder des Mittels des grotesken Übertreibung, verbunden mit einem ausgeprägten Zynismus, um diese Praxis zu verdeutlichen und die Absurdität derartiger Nachrichten herauszustellen. Die barbarische Vernichtung von sieben Städten wird so zum „Universalf Feuerwerk“, das kriegerische Niedermetzeln von Menschen zur „wohlgeordneten Menschenjagd“.¹³⁸ Eduards ununterbrochene aggressive Eroberungspolitik wird mit dem Satz „Laut sichern Nachrichten wird am Frieden thätig gearbeitet“¹³⁹ kommentiert.

In enger stilistischer Verbindung zum *Zeitungsblatt* steht die fast unmittelbar darauffolgende Parodie einer *Kriegserklärung* im Kanzleistil. Die Erfordernisse des Kanzleistils hat Adelung in einer kurzen Abhandlung *Über den Kanzley-Styl* dargelegt. Eine Gemeinsamkeit zum Stil der Zeitungen besteht darin, dass „die Courtesie beobachtet werden [muss]“, d.h. die Verwendung von „Titeln und andern Benennungen der Ehrerbietung und der Höflichkeit“ ist unerlässlich. Weitere Forderungen an den Kanzleistil sind „Würde und Ernst des Ausdrucks, [...] folglich alles Niedrige, Vertrauliche u.s.f. hier verwerflich wird“, „Deutlichkeit und Bestimmtheit“ sowie „Kürze“ des Ausdrucks. Demzufolge muss der Kanzleistil „ungekünstelt und einfach“ sein.¹⁴⁰ In der Realität zeichnet sich der Kanzleistil allerdings oft durch besondere Unverständlichkeit aus, die in offiziellen Aussendungen und Kriegsberichten häufig bewusst zur Verschleierung der tatsächlichen Vorgänge eingesetzt wird. Auf diesen Punkt zielt auch Weidmanns Parodie, die hier vor allem mit der Einfügung von Elementen arbeitet, die insofern unpassend sind,

¹³⁸ *Eroberer*, S.119

¹³⁹ *Eroberer*, S.119

als sie unverhüllt die wahren Ansichten König Eduards wiedergeben oder in einem offiziellen Text völlig unangemessen sind. Ein Beispiel dafür findet sich bereits im ersten Satz:

Wir Eduard von Gottes Gnaden Mehrer des Reichs und Herr aller möglichen und unmöglichen Welten u.s.w. Geben unsern lieben getreuen und dummen Sklaven u.s.w.¹⁴¹

Die Stelle beginnt ganz konventionell, aber schon nach einer halben Zeile ist die parodistische Absicht unverkennbar, wenn Weidmann an Stelle der üblichen Aufzählung von Titeln und Ländern des Herrschers „Herr aller möglichen und unmöglichen Welten“ schreibt. Ein Spiel mit der offiziellen Ausdrucksweise und der tatsächlich dahinterstehenden Einstellung treibt der zweite Teil des Satzes – die normalerweise als treue Untertanen bezeichneten Menschen werden hier zu „dummen Sklaven“.

Die besondere komisch-parodistische Wirkung dieses Textes entsteht durch die Verwendung von euphemistischen Floskeln aus der Kriegsberichterstattung in einem inhaltlich absurden Textzusammenhang, wie etwa in folgendem Beispiel:

[...] so sind wir aus landesväterlicher Liebe allergnädigst entschlossen, [...] ein Paar benachbarte Königreiche, die uns sehr bequem liegen, zum nützlichen Zeitvertreibe zu erobern. Vermuthlich wird diese gesunde Heldenjagd unsern ungefälligen Nachbarn nicht wie uns behagen, [...] ¹⁴²

Weitere Phrasen aus der patriotischen Kriegsberichterstattung, die man in diesem Text identifizieren kann, sind etwa „der Krieg [ist] ein nothwendiges Uebel“, „leidige Kriegsflamme“ oder Sätze wie: „Unsere gerechten Waffen sollen also mit Beystand des Himmels unser angeerbtes Recht vor Gott und der Welt verteidigen.“¹⁴³

¹⁴⁰ Adellung: *Ueber den Kanzelley-Styl*. In: *Magazin für die Deutsche Sprache*. Hrsg. von J. C. Adellung. 2.Bd. 1.Stück (Leipzig 1783), S. 127 – 142, hier S. 129f

¹⁴¹ *Eroberer*, S. 121

¹⁴² *Eroberer*, S. 121

¹⁴³ *Eroberer*, S.121

Sowohl im *Zeitungsblatt* als auch im Abschnitt *Stoff einer Kriegserklärung* ist die Parodie so ausgeprägt, dass sie selbst für einen heutigen Leser leicht erkennbar ist. Ziel des Angriffs ist in beiden Fällen die offizielle bzw. halboffizielle Sprachverwendung, die zu verhindern versucht, dass die Bevölkerung zuviel über die innen- und außenpolitischen Vorgänge erfährt. Der Sprachgebrauch der offiziellen Stellen ist im josephinischen Jahrzehnt ein beliebter Gegenstand von Kritik und Parodie. Das bekannteste Beispiel dafür sind die *Schlendrian*-Bücher von Franz Xaver Huber. *Herr Schlendrian oder der Richter nach den neuen Gesetzen* (Wien 1787) parodiert vor allem die unverständliche Gesetzgebung, der Text *Herrn Schlendrian, Obersten Richter zu Tropos, Erklärung der Troposanischen Kriegsvorfälle* (Wien 1788) zielt auf die offizielle Kriegsberichterstattung im Türkenkrieg ab, die als Beilage der *Wiener Zeitung* verbreitet wurde.

c) Szenen aus Shakespeares Dramen

Eine interessante Abweichung vom bisher besprochenen Parodiemuster bilden drei dramatische Texte in der vierten und fünften Kaprizze. Weidmann verwendet hier als Vorlage nicht eine klar umrissene Dichtungsgattung sondern genau identifizierbare Szenen aus verschiedenen Dramen Shakespeares. Ob Weidmann selbst eine Übersetzung Shakespeares oder den Originaltext gekannt hat, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen, aufgrund seiner Sprachkenntnisse war er aber sicher prinzipiell in der Lage, den englischen Text zu verstehen. Das lässt sich auch daraus ersehen, dass Weidmann in seiner *Abhandlung von der Epopee* alle angeführten Beispiele in der Originalsprache zitiert, darunter auch Englisch. Im Folgenden werden daher alle Zitate aus Shakespeares Dramen im Original angegeben, auch deshalb, weil die zeitgenössischen Übersetzungen Shakespeares Text oft kürzen oder entstellt wiedergeben.

Die erste dieser Szenen findet sich in der vierten Kaprizze unter dem Titel *Geisterscene*. Als Vorbild dient die dritte Szene im letzten Akt des Dramas *König Richard III.* In Shakespeares Stück wird Richard III. in der Nacht vor der entscheidenden Schlacht der Reihe nach von den Geistern der von ihm Ermordeten heimgesucht und verflucht. Weidmann übernimmt dieses zentrale Motiv in einer leicht veränderten Konstellation. Die Szenenanweisung beschreibt das Wüten der Schlacht um Mitternacht. Eduards Heer flieht panisch vor seinen Gegnern, König Eduard bleibt allein zurück um zu kämpfen und sieht sich plötzlich dem Geist eines Königs mit einem vollständigen Geisterheer gegenüber. Der Geist verflucht Eduard und verschwindet. Neben der offensichtlich Parallelität der Geistererscheinung verweisen auch mehrere Einzelheiten auf die Shakespearesche Vorlage. Weidmanns Schlachtszene spielt in der Nacht während eines Unwetters, bei Shakespeare findet die Schlacht, die an die Geistererscheinung anschließt, zwar bei Tag statt, aber der Himmel ist so bedeckt mit dunklen Unwetterwolken, dass Richard III. nur am Schlag der Glocken erkennt, dass der Tag bereits angebrochen ist. Vergleichbar ist auch die Reaktion der beiden Könige auf die Vorwürfe der Geister. Bei Shakespeare verkündet Richard seinen Soldaten:

Go, gentlemen, every man to his charge.
 Let not our babbling dreams affright our souls,
 For conscience is a word that cowards use,
 Devised at first to keep the strong in awe.
 Our strong arms be our conscience, swords our law!
 March on! Join bravely! Let us to't pell mell,
 If not to heaven, then hand in hand to hell.¹⁴⁴

Eduard bleibt ebenfalls unerschüttert:

Das Schicksal hemmt den Lauf von meinen Siegen!
 Ich sollte mich vor meinen Feinden schmiegen?
 Nein! Eduard mißkennt den Sklaventon!
 Ich stütze dieses Reich und meinem Thron!
 Der Himmel mag mit seinen Donnern dräuen;
 Die schwarze Hölle mag auf mich Gespenster speyen;
 Ich höhne nur den Schattentrost!
 Ich zittre nicht, mein Geist bleibt groß!¹⁴⁵

¹⁴⁴ Shakespeare, William: *King Richard III.* Edited by Janis Lull. Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press 1999 (The New Cambridge Shakespeare), S. 203 (V,3)

¹⁴⁵ *Eroberer*, S. 151

Dass der Geisterszene im *Eroberer* Shakespeares *König Richard III.* als Vorlage dient, ist eigentlich aus dem Text heraus ersichtlich. Trotzdem verstärkt Weidmann diesen Bezug zusätzlich durch eine Fußnote, die zugleich einen ironischen Kontext herstellt:

Da unsere kaltblütigen Deutschen nicht wie splenetische Engländer von einem Geist gerührt werden; so bevölkert mein Autor die Scene mit einer Legion Geister.¹⁴⁶

Dieser Kommentar lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers darauf, dass diese Parodie zugleich eine Satire auf die zeitgenössische Theaterpraxis in Wien ist. Diesem Zweck dienen auch die parodistischen Umformungen des Textes, die die Szene ins Grotteske ziehen. Die Bühnenanweisungen sind ein deutlicher Verweis auf die übersteigerte Körperlichkeit im Wiener Volkstheater des 18. Jahrhunderts, von dem der Hanswurst trotz der Theaterreformen von Joseph von Sonnenfels nicht zu vertreiben war. Eduards Auftritt wird beschrieben mit den Worten „Eduard erscheint mit fliegenden Haaren und mit blutigem Schwert in der Hand.“, beim Erscheinen der Geister heißt es „Eduard erstarrt; und steht wie eine Bildsäule mit gestäubtem Haare, und mit dräuendem Schwert.“¹⁴⁷ Auch Eduards Sprechtext weist eine Tendenz zu absurder Überzeichnung auf:

Edu[ard]. Welche Gespenster erblicken meine Augen? – Himmel und Hölle wafnet sich wider mich! – Ich bin besiegt, mein Glück sinkt, aus meinen Händen fallen die Zepter, und die Kronen entstürzen meinem Haupte! Entsetzen!¹⁴⁸

Die fünfte Kapripze des *Eroberers* beginnt mit einer weiteren Shakespeareparodie, diesmal handelt es sich bei der Vorlage um die bekannte Totengräberszene im fünften Akt des Dramas *Hamlet, Prinz von Dänemark*. In dieser Szene hebt Hamlet am Friedhof Totenschädel auf und stellt Betrachtungen darüber an, dass diese Menschen, gleichgültig ob sie im Leben Hofleute, Rechtsgelehrte oder anderes waren, durch den Tod alle gleich geworden sind.

¹⁴⁶ *Eroberer*, S. 150 Fußnote

¹⁴⁷ *Eroberer*, S.149f

¹⁴⁸ *Eroberer*, S.150

HAMLET. That skull had a tongue in it, and could sing once. [...] This might be the pate of a politician [...] Or of a courtier, which could say 'Good morrow sweet lord, how dost thou sweet lord?' This might be my Lord Such-a-one, that praised my Lord Such-a-one's horse when a meant to beg it, might it not [...] There's another. Why may not that be the skull of a lawyer? Where be his quiddities now, his quillets, his cases, his tenures, and his tricks?¹⁴⁹

Ein wenig später in derselben Szene philosophiert Hamlet:

[...] Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth to dust, the dust is earth, of earth we make loam, and why that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?
Imperious Caesar, dead and turned to clay,
Might stop a hole, to keep the wind away.
Oh that that earth which kept the world in awe
Should patch a wall t'expel the winter's flaw!¹⁵⁰

Weidmann übernimmt von dieser Szene das Spiel mit den Totenschädeln und lässt Eduard ebenfalls über das Leben der zu den Köpfen gehörenden Menschen Betrachtungen anstellen. Im Gegensatz zu Hamlets philosophischen Betrachtungen zeugen die Überlegungen Eduards von seinem Wahnsinn. Weidmann steigert verschiedene Motive der Totengräberszene aus dem *Hamlet* ins Grotesk-Komische.

(Er [Eduard] reißt die Thüren auf, und wirft die Totenköpfe heraus, dann thürmet er Pyramiden aus den Schedeln.) Alexander! – Herkules! – Cäsar! – Kartusch! – Attila! – Ludwig! – Karl! – Hahaha! Das war ein närrischer Kerl! [...] Das ist der Kopf des goldenen Kalbes, die Vergoldung ist weggerieben, und da liegt die leere Hirnschale! Schade, daß kein Gehirn in diesem Schedel war, – Er war ein großer Mann, er hat viele Dinge ausführen wollen, die er nicht verstand Er hat die Stühle im Rathaus ganz anders gereihet! (Er nimmt einen andern Schedel) Ein elender Kopf! – Die Arbeit eines Schneiders! Zu schlecht für einen Steinhauer!¹⁵¹

Die einzelnen Schädel, die Hamlet aufhebt und betrachtet, werden bei Weidmann zu einem ganzen Berg, aus dem Eduard Pyramiden baut. Hamlets Gedanken werden durch die Totenköpfe auch auf den Eroberer Alexander gelenkt, Weidmann verstärkt dieses Motiv, indem Eduard den einzelnen Schädeln die Namen bekannter Eroberer und berüchtigter Herrscher zuweist.

¹⁴⁹ Shakespeare, William: *Hamlet, Prince of Denmark*. Edited by Philip Edwards. Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press 1985 (The New Cambridge Shakespeare), S. 215f (V,1)

¹⁵⁰ Shakespeare: *Hamlet, Prince of Denmark*, S. 220 (V,1)

¹⁵¹ *Eroberer*, S. 172f

Als zusätzlichen satirischen Seitenhieb reiht Weidmann zudem den berüchtigten Straßenräuber Cartouche in die Liste bekannter Eroberer ein.¹⁵² Die Betrachtungen über die einzelnen Köpfe erinnern zwar stark an Hamlet, aber an die Stelle von dessen nachvollziehbaren Gedankengängen treten bei Eduard wirre und absurde Assoziationen. Eine letzte Steigerung erfährt die Szene, als Eduard beginnt, sich einen Hofstaat aus den herumliegenden Schädeln zusammenzustellen:

Ich habe die Lebendigen getödtet, izzt bin ich König der Todten. Dich ernenne ich zu meinem Hofmarschall! – Du brauner Schedel sollst mein Feldherr seyn, dich hat die Sonne verbrannt, du wirst das Feuer der Geschütze erträglich finden. – Du bist mein erster Kämmerling, so leer ist dein Schedel, wie ein Kämmerling natürlich seyn muß. – Ihr zwölf morschen Schedel seyde meine geheimen Rätthe! Widersprüche habe ich nicht zu befürchten, [...] ¹⁵³

Auf diese Szene folgt unmittelbar ein weiterer Abschnitt, der einen starken Bezug auf *Hamlet* nimmt. Unter dem Titel *Drama* baut Weidmann einen szenischen Abschnitt ein, dessen Vorlage die fünfte Szene im vierten Akt des Shakespearedramas ist. In dieser Szene tritt Ophelia auf, die aus Kummer über die Ermordung ihres Vaters den Verstand verloren hat. Ophelias Zustand kommt dadurch zum Ausdruck, dass sie entweder zusammenhangslose Sätze von sich gibt oder Lieder über den Tod vor sich hin singt. Ein Mitglied des Hofes beschreibt ihr Verhalten:

She speaks much of her father, says she hears,
There's tricks i'th' world, and hems, and beats her heart,
That carry but half sense. Her speech is nothing,
Yet the unshapèd use of it doth move
The hearers to collection. They yawn at it,
And botch the words up fit to their own thoughts,
Which, as her winks and nods and gestures yield them,
Indeed would make one think there might be thought, [...] ¹⁵⁴

¹⁵² vgl. Kriegleder, Wynfrid: Rezension von: Paul Weidmann: Der Eroberer. Eine Parodie der Macht. Nachdruck der Ausgabe von 1786, hg. u. erläutert von Leslie Bodi und Friedrich Voit, Heidelberg: Winter 1997 (= Reihe Siegen: Editionen, Bd. 6). In: Lenau - Jahrbuch 27 (2001), S. 197 – 198, S. 197

¹⁵³ *Eroberer*, S.173

¹⁵⁴ Shakespeare, *Hamlet, Prince of Denmark*, S. 193 (IV, 5)

Ein ähnliches Bild gibt Salinia in der Bühnenanweisung der entsprechenden Szene im *Eroberer* ab:

Salinia und Amanda ihre Zoffe treten ein. Salinia in einem weissen Nachtkleide mit aufgelösten Haaren. [...] Sie eilt hastig in den Saal, staunt plötzlich, schleicht furchtsam zu allen Schaaren [!] der Höflinge, blickt ihnen unter die Augen, schüttelt mißvergnügt den Kopf, um dadurch anzudeuten, daß sie nicht findet, was sie sucht.¹⁵⁵

Salinia führt wie Ophelia kein wirkliches Gespräch mehr mit ihrer Umgebung, sondern redet mehr oder weniger zusammenhanglos vor sich hin. Bei beiden Frauen taucht aber in ihren Worten, die sprunghaft und wirr wirken, doch immer wieder ein Bezug zu der Ursache ihres Kammers auf, die Ermordung von Ophelias Vater bzw. die Vergiftung Eduards. Ophelia antwortet auf Fragen ihrer Umgebung mit Liedern über den Tod, Salinia redet über Eduard:

[Salinia:] Amanda, hast du meinen Eduard nicht gefunden? – Die Schwalbe hat das Nest verlassen – [...]
Die Gesichter sind mir verdächtig! – Freund oder Feind? Er ist nirgends! – Eduard nirgends! – O Amanda, die Schlange hat ihn vergiftet!¹⁵⁶

Die drei Abschnitte des *Eroberers*, denen jeweils gemeinsam ist, dass sie Szenen aus Dramen Shakespeares zur Vorlage haben, unterscheiden sich aus dem Blickwinkel der Parodieuntersuchung gravierend. Sowohl die Geisterszene als auch die „Totenschädelszene“ weisen deutliche parodistische Züge auf, die bei der „Wahnsinnsszene“ fehlen. Weidmann gibt jeweils sehr starke Intertextualitätssignale, indem er von der Vorlage einige besonders markante Motive übernimmt wie etwa die Totenschädel oder die Erscheinung der Geister der Ermordeten. Als Methode der Parodie verwendet er vor allem die Steigerung der Motive, die im Vergleich zur Vorlage eine komische Wirkung hervorruft. In der zuletzt behandelten Szene sind beide Elemente wesentlich schwächer ausgeprägt. Der Verweis auf die Vorlage besteht nur im verbindenden Element des Wahnsinns der Protagonistin, ohne dass das markanteste Motiv aus Shakespeares Text, Ophelias Singen, übernommen wird. Der Leser stellt den Bezug zu Ophelias Wahnsinnsszene aber dennoch

¹⁵⁵ *Eroberer*, S. 174

¹⁵⁶ *Eroberer*, S. 174

her, weil der Abschnitt unmittelbar auf die Parodie der Totengräberszene folgt und Hamlet den Gedanken an Ophelia nahe legt. Motivsteigerungen wie in den beiden anderen Shakespeareadaptionen fehlen in dieser Szene, sodass dieser Abschnitt nicht als Parodie bezeichnet werden kann, sondern in das Gebiet der neutralen Imitation fällt.

d) Biblische Schreibart und Psalm

Eine weitere interessante parodistische Umformung findet sich in der dritten Kaprizze. Weidmann gibt hier einen Überblick über die Kriege Eduards im Stil der Geschichtsbücher der Bibel. Charakteristisch für diesen Stil sind folgende Merkmale bei Satzbau und Satzverbindungen: Es werden vor allem Hauptsatzreihen verwendet, die gerne durch die Konjunktion „und“ verbunden werden, teilweise auch mittels „da“, wenn ein kausaler Bezug oder Gleichzeitigkeit ausgedrückt werden sollen. Kennzeichnend ist auch die Verwendung von „also“ in der Bedeutung von „so, auf diese Weise“. Zusätzlich werden auch zahlreiche Worte und Phrasen benützt, die dem älteren Sprachstand der Bibelübersetzungen entsprechen:

Aber Willhelm der König hörte die Siege seines Feindes, und der Neid fuhr in ihn, und er sandte zu Philipp seinem Bundesgenossen, und an alle benachbarte[!] Könige, und foderte[!] sie zum Streit auf wider Eduard ihren Feind von gestern und ehegestern.¹⁵⁷ [...]

Und die Inwohner assen das Brod nach dem Gewicht, und mit Sorgen, und tranken das Wasser mit dem Maaß und in Aengsten, und sie verschmachteteten. Da trat die Schwester des Königs mit ihrem Bruder in ein Einverständnis, und sie gieng [!] in das Lager der Feinde, und sie gefiel den Augen des Königs.¹⁵⁸

Die *Biblische Schreibart* war zur Zeit des Josephinismus eine beliebte Darstellungsweise für Broschüren. In diesen Texten wird Joseph II. als Nachfolger der biblischen Könige, die von Gott eingesetzt waren, dargestellt,

¹⁵⁷ *Eroberer*, S. 113

¹⁵⁸ *Eroberer*, S. 115

und seine Reformen werden als gottgefällige Werke gepriesen. Als Beispiel für eine derartige Broschüre soll hier F. A. Ziegers Werk *Das Buch Joseph* dienen, das auf 74 Seiten sämtliche Reformen Joseph II. im biblischen Stil verarbeitet.

Das erste Kapitel beginnt mit dem Regierungsantritt des Kaisers:

1. Zu derselben Zeit trat Joseph, ein Sohn Maria Theresias, die Regierung an in seinen Reichen, und reformirte viel in seinem Staate.
2. Er war ein weiser, gerechter und gütiger Regent, der Sohn seiner Mutter. Gott war mit ihm, und er vollendete, was sie angefangen, und that noch mehr.
3. Und er hatte kluge Rätthe, die waren einig zu einerlei Zweck, und meinten es wohl mit dem Volk, wie der Kaiser ihr Herr.
4. Wie die Sonne den Tag, und wie ein rüstiger Mann sein Tagwerk, trat Joseph seine Regierung an; es war ein schöner Morgen, und der darauf gefolgte Tag war schön und dauerte lang.
5. Denn Gott, der die Regenten setzt über sein Volk, hatte eine Freude an Ihm, und lies Ihn lange wandeln über der Erde, glücklich zu machen alles Land, das er Ihm gegeben unter sein Zepter.
6. Gott ist ein Gott der Erbarmung, und hält nicht immer Strafgericht über sein Volk, und giebt ihm nicht immer Könige, die dasselbe aufzehren.¹⁵⁹

Einen Eindruck davon, wie die josephinischen Reformen in diesem Werk behandelt werden, kann folgender Abschnitt liefern:

23. Und er gab die Freyheit zu schreiben, wider das was unrecht ist, und zu reden was wahr ist vor allem Volk, zu steuern den schädlichen Grundsätzen, den Vorurtheilen, den Mißbräuchen und der Unwissenheit!
[...]
25. Man nannte diese Freyheit die Preßfreyheit, doch blieben Aufseher, die da bloß verhinderten, etwas dem Drucke zu übergeben, was der Schriftsteller auf seinem Sterbebette selbst bereuen würde.¹⁶⁰

Der Abschnitt *Biblische Schreibart* im *Eroberer* bezieht sich gleichzeitig auf zwei Vorlagen. Einerseits greift Weidmann auf das biblische Vorbild der Geschichtserzählungen im Alten Testament zurück, andererseits verweist der Text auf die Praxis, politische Aussagen in Broschüren im biblischen Stil zu verarbeiten. Dadurch ergibt sich eine unterschiedliche Bewertung des Abschnitts, je nachdem, auf welche Vorlage ein Leser den Text projiziert.

¹⁵⁹ [F. A. Zieger]: *Das Buch Joseph. Geschrieben von einem Seher des achtzehnten Jahrhunderts. Halb Geschichte, halb Prophezeiung. Im Tone der Bibel.* Herausgegeben von F. A. Zieger. Prag bey Wolfgang Gerle 1783, S. 3

¹⁶⁰ F. A. Zieger: *Das Buch Joseph*, S. 40f

Betrachtet man die Bibel als Vorlage, dann bekommt Weidmanns Text einen blasphemischen Beiklang. Allgemein läuft jeder Text, der den Stil der Bibel nachahmt, Gefahr, als blasphemisch zu gelten.

Die Unterschiede in der Beurteilung von Bibelimitationen lassen sich im Vergleich von Ziegers *Buch Joseph* und dem Bibelabschnitt im *Eroberer* darstellen. Beide Texte schließen an die Tradition der biblischen Geschichtsschreibung an. Im *Buch Joseph* ist die zentrale Gestalt Kaiser Joseph II., eine real existierende Person. Im absolutistischen Herrschaftskonzept ist Joseph II. von Gott eingesetzter Kaiser, und in dieser Hinsicht ist es legitim, ihn mit den biblischen Königen zu vergleichen. Zieger beschreibt außerdem alle Handlungen Josephs II. konsequent als gottgefällig und rechtschaffen. Die Verwendung der biblischen Schreibart dient der Unterstreichung dieser Aussage. Im Gegensatz dazu verwendet Weidmann den biblischen Schreibstil in der Geschichte eines fiktiven Königs, dessen Handlungen keineswegs durch Gottes Gebote sondern durch den eigenen Ehrgeiz motiviert sind. Dadurch wird aber auch die Vorlage, also die biblischen Geschichtsbücher, auf die Ebene einer fiktiven Erzählung abgesenkt, woraus die blasphemisch-parodistische Wirkung entsteht.

Rezipiert der Leser des Weidmannschen Textes im Gegensatz dazu Bibelnachahmungen wie das Werk Ziegers als Vorlage, verschiebt sich die Bewertung. Der Text richtet sich dann gegen die Verwendung des Biblischen Schreibstils, durch den eine Ähnlichkeit zwischen Joseph II. und den Königen des Alten Testaments suggeriert werden soll, womit Handlungen des Kaisers legitimiert werden. Dahingegen stellt die Parodie eine Parallelität zwischen Joseph und Eduard her, so dass letztendlich Ziegers Buch als blasphemisch beurteilt werden kann.

Eine abschließende Steigerung findet die *Biblische Schreibart* bei Weidmann in einer angefügten Psalmdichtung, in der Gott im Stil der Psalmen für die Siege Eduards gepriesen wird.

6.2.3. Texte mit parodistischen Tendenzen

a) Oden

An vier Stellen baut Weidmann im *Eroberer* eine Ode ein. Die Odendichtung greift auf antike Vorbilder zurück und kann in zahlreichen metrischen und strophischen Varianten auftreten. Kennzeichnend für die Ode ist eine gehobene, schwungvolle Sprache. Gottsched beschreibt das Wesen der Ode folgendermaßen:

Aus allen den angeführten Oden aber wird man wahrnehmen, daß darinn durchgehends eine größere Lebhaftigkeit und Munterkeit, als in andern Gedichten, herrschet. Dieses unterscheidet denn die Ode von der gemeinen Schreibart. [...] Sie wagt neue Ausdrückungen und Redensarten; sie versetzt in ihrer Hitze zuweilen die Ordnung der Wörter: kurz, alles schmeckt nach einer Begeisterung der Musen.¹⁶¹

Inhaltlich umfasst die Odendichtung ein breites Spektrum an möglichen Themen, Religion und Natur ebenso wie Freundschaft und Liebe. Weit verbreitet war im 18. Jahrhundert die Odendichtung in der Funktion des Herrscherlobs, und auf diese Tradition greift Weidmann im Besonderen zurück. Die Oden im *Eroberer* imitieren die typische Gelegenheitsdichtung bei großen Hofereignissen wie Geburt, Hochzeit und Tod in der Regentenfamilie.

Über die Lobode äußert sich Gottsched ausführlicher:

Die Loboden müssen in der pathetischen und feurigen [...] Schreibart gemacht werden. [...] In der ersten Art [d.h. in den Loboden, Anm.] beherrscht die Bewunderung und Erstaunung den Poeten, die ihm alle Vorwürfe vergrößert, lauter neue Bilder, Gedanken und Ausdrückungen zeuget; lauter edle Gleichnisse, reiche Beschreibungen, lebhaft Entzückungen wirket; kurz, alle Schönheiten zusammen häufet, die eine erhitzte Einbildungskraft hervorbringen kann.¹⁶²

In der ersten Kaprizze des *Eroberers* findet sich eine Ode auf die Geburt des Thronfolgers Eduard. Formal handelt es sich um eine pindarische Ode mit Strophe, Antistrophe und Epode. In Strophe und Antistrophe werden zunächst Weisheit und Tugend auf das Kind herabgefleht, der Neugeborene wird

¹⁶¹ Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst*. Unveränd. reprog. Nachdruck d. 4. verm. Aufl., Leipzig 1751. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982, S. 434

¹⁶² Gottsched, *Critische Dichtkunst*, S. 429

verglichen mit einem Zweig, der zu einem schützenden Baum für sein Volk heranwächst. Diese beiden Abschnitte bauen das Bild eines weisen, gütigen Königs auf, der seine Berufung darin sieht, sein Volk zu beschirmen, entsprechen also völlig der Vorstellung des väterlichen, aufgeklärten Herrschers.

In der Epode tritt an die Stelle der Bilder, die für Schutz und Weisheit stehen, plötzlich der Vergleich mit Herkules, der als Säugling mit seinen Händen Schlangen erwürgt. Gerade Herkules aber löst die ihm gestellten Aufgaben eher durch seine übermenschliche Kraft als durch philosophische Überlegungen, er kann somit nicht als Idealbild des aufgeklärten Herrschers dienen.

Zusätzliche Brisanz gewinnt der Vergleich Eduards mit Herkules im Gesamtkontext des *Eroberers*. Wie Herkules stirbt Eduard wegen der Eifersucht einer Frau. An diesen Zusammenhang erinnert Weidmann selbst in einer Fußnote zum Tod Eduards, in der er die dichterischen Variationen der Todeserzählung begründet:

Wollte eine gemeine Feder seinen [i.e. Herkules, Anm.] Tod erzählen; so würde man lesen: eine Buhlerin beschenkte den Helden mit einer galanten Krankheit; er vernachlässigte die ersten Anfälle, ward von einem griechischen Scharlatan übel geheilt, und starb. [...] Aber wie sinnreich wendet der Dichter die ganze Begebenheit! Eine Furie steigt aus der Hölle, wirft ein vergiftetes Nesseltuch auf die Erde in dem Schlafgemach der eifersüchtigen Geliebten; dieß Geschenk wird dem Helden gesandt; ein Feuer durchglüht ihn; er wirft sich auf einen Scheiterhaufen, und wird in den Olymp aufgenommen. Welche Verschönerung!¹⁶³

In dieser Hinsicht ist es für den neugeborenen Thronfolger wenig schmeichelhaft, mit einem antiken Helden verglichen zu werden, der an den Folgen einer Geschlechtskrankheit verstirbt. Zumindest im Gesamtkontext des *Eroberers* wird dadurch der Vergleich Eduards mit Herkules in der Geburtsode als parodistisch entlarvt.

¹⁶³ *Eroberer*, S. 171 Fußnote

Die Epode enthält aber nicht nur inhaltlich einen Bruch mit den vorhergehenden Strophen, auch sprachlich findet ein Wechsel statt. Die Epode beginnt unauffällig im pathetischen Stil von Strophe und Antistrophe, das Ende bilden aber zwei Verse, die dieses Pathos durch Stilbruch parodieren:

Säuglingshände zermalmen die giftaushauchende Schlange.
So siegt in Windeln Alcid!¹⁶⁴

Die Verbindung des mythologischen Geschehens mit einer realistischen bildhaften Beschreibung erzeugt eine komische Wirkung, die nicht zum erhabenen Stil einer Geburtsode passt. Beutner sieht dadurch insbesondere die „überhöhende Topik der Stärke in den Geburtsoden“¹⁶⁵ parodiert.

Ein ähnlicher Stilbruch findet sich in einem Vers der Hochzeitsode, die ansonsten ganz konventionell die Schönheit der Braut besingt und die Liebe metaphorisch beschreibt:

Täuscht mich ein gaukelnder Traum, nähert sich Venus selbst?
Aus dem Silbergewölk eilt sie mit Grazien,
Die Liebesgötterchen, und Täubchen umflattern sie,
Sie reicht den Gürtel Alsinien[!].¹⁶⁶

Die Verkleinerungsformen „Liebesgötterchen“ und „Täubchen“ passen stilistisch nicht zum erhabenen Tonfall dieser Ode, und durch das Wort „umflattern“ wird das Bild vollends ins Komische gezogen.

Im Gesamtkontext des *Eroberers* verdeutlichen auch die weiteren Oden die Hohlheit des Herrscherlobs in der Dichtung. In der zweiten Kaprizze feiert eine Ode die Siege Eduards und versucht, ihn gleichzeitig als friedliebend und als Eroberer zu preisen. Im selben Gedicht, das beschreibt, wie Eduard „feindliche Städte bekriegt und zermalmet“, ergeht an den Frieden die Aufforderung: „[...] huldige Unserm Eroberer, der dich verherrlicht, und dir den Tempel erbauet“. Besonders grotesk sind die Verse „Er schonte die

¹⁶⁴ *Eroberer*, S. 4

¹⁶⁵ Beutner: *Joseph II.*, S. 185

¹⁶⁶ *Eroberer*, S. 107; „Alsinien“ dürfte eine Druckfehler für „Salinien“ sein. Der Gürtel ist üblicherweise ein Attribut der Braut, hier also Salinia, außerdem ist die Abwandlung des Namens „Alsin“ in „Alsinien“ fragwürdig. Zum Symbol des Gürtels vgl.:

Erich, Oswald Adolf: *Wörterbuch der deutschen Volkskunde*. Begr. v. Oswald A. Erich u. Richard Beitzl. Nachdr. d. 3. Aufl. 1974. Neu bearb. von Richard Beitzl unter Mitarb. von Klaus Beitzl. Stuttgart: Körner 1981, S. 311f

Reuigen, die er mit Füßen zertrat“ und „Wer preist nicht die Heldenhand, Die kein unschuldiges Blut noch entheiligt, Weil es dem Vaterland floß.“¹⁶⁷

Ähnlich wie in der Geburtsode kann man auch in der Leichenode die parodistischen Tendenzen erst im Zusammenhang des Gesamtwerks erkennen, Weidmann übt mit diesem Text deutliche Kritik an der verbreiteten Verklärung verstorbener Herrscher in der Dichtung. Betrachtet man das Gedicht isoliert vom übrigen Text des *Eroberers*, kann man es als gelungene Imitation einer Leichenode lesen. Die erhabene Sprache wird durchgehalten, es gibt kein sprachliches Signal, das eine Distanz zur imitierten Gattung andeutet. Der Inhalt der Ode entspricht den Erwartungen, die man an eine Leichenode für einen König stellt, die Taten des Königs werden gepriesen und sein Tod als großer Verlust für das Volk beklagt. In Verbindung mit dem übrigen Text wird dem Leser in dem Gedicht aber drastisch vor Augen geführt, wie substanzlos und phrasenhaft diese Art von herrschertreuer Gelegenheitsdichtung ist. Einzelne Verse der Ode stehen in genauem Kontrast zur Schilderung von Eduards Regentschaft im *Eroberer*.

Wenn das blutige Feld Mörder bevölkerten,
Häufiges Bruderblut floß, und der vertilgende
Donner die Schedel zerschlug; gossest Du Thränen hin,
Und warst Mensch und Bruder noch.¹⁶⁸

Diese Strophe ist zum Beispiel ein krasser Widerspruch zur Erobererungssucht Eduards, dem die dabei getöteten Menschen völlig gleichgültig sind. Ähnlich absurd sind folgende Zeilen:

[...] Friede nur heiligt
Deine Hütte, dein Feld; Ueberfluß giesset du
Auf die frohe Lämmerschar.¹⁶⁹

Unweigerlich erinnert sich der Leser dabei an die früheren Schilderungen Lusians, in denen die unzähligen Kriege, die Eduard anzettelt, und der dahinsiechende Staat beschrieben werden.¹⁷⁰

Kommentar [LK2]: Seite: 1
Übergang?

Kommentar [LK3]: Seite: 1
besser Kritik???

¹⁶⁷ *Eroberer*, S. 47

¹⁶⁸ *Eroberer*, S. 186

¹⁶⁹ *Eroberer*, S. 187

¹⁷⁰ *Eroberer*, S. 131 - 135

Wollte die Schönheit durch Reiz dein Herz abwürdigen;
 Schloß dein Auge sich zu. Grösser als Scipio,
 Weiser als jener Ulyß höhnt du der Weichlichkeit.
 Und bekrönest die Tugenden.¹⁷¹

Auch dieser Vers ist für den Leser im Zusammenhang mit Eduards Mätresse Alidia leicht als völlige Verdrehung der Tatsachen erkennbar.

Weidmann führt dem Leser durch die Oden vor Augen, dass es sich bei derartigen Werken um reine Propagandadichtung handelt.

b) Ekloge

Die Ekloge im *Eroberer* kann als Beispiel für parodistische Änderung durch inhaltliche Substitution dienen. Eklogen werden nicht durch ihre Form, sondern ihren Inhalt charakterisiert.

Will man nun wissen, worinn das rechte Wesen eines guten Schäfergedichtes besteht; so kann ichs kürzlich sagen: in der Nachahmung des unschuldigen, ruhigen und ungekünstelten Schäferlebens, welches vorzeiten in der Welt geführt worden.¹⁷²

Ganz ähnlich formuliert Sulzer in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*:

Ihr allgemeiner Charakter [d.i. der Charakter der Hirtengedichte, Anm.] ist darin zu suchen, daß der Inhalt und der Vortrag mit den Sitten und dem Charakter eines glücklichen Hirtenvolks übereinstimmen.¹⁷³

Zum Stil der Eklogen merkt Gottsched an, dass „[d]ie Schreibart der Eklogen niedrig und zärtlich seyn“ und „[i]hre Zierrathe nicht weit gesucht seyn, sondern sehr natürlich herauskommen [müssen]“.¹⁷⁴

¹⁷¹ *Eroberer*, S. 187

¹⁷² Gottsched: *Critische Dichtkunst*, S. 582; Das Hirtengedicht behandelt Gottsched auf den Seiten 581 – 602 (Des I. Abschnitts IX. Hauptstück. Von Idyllen oder Schäfergedichten)

¹⁷³ Sulzer, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln. Erster Theil von A bis J. Leipzig bey M.G. Weidmanns Erben und Reich 1773, S. 720

¹⁷⁴ Gottsched: *Critische Dichtkunst*, S. 598

Breiten Raum widmet Gottsched der Beschreibung des Schäferlebens, das in den Eklogen dargestellt werden soll. Die Hirten bilden ein freies Volk, das nur durch wilde Tiere bedroht ist, „[v]on schwerer Arbeit weis[!] man daselbst eben so wenig, als von Drangsalen und Kriegen.“¹⁷⁵ Die Schäfer leben im Einklang mit der Natur ein friedliches Leben, „[i]hre Streitigkeiten bestehen darinn, daß sie im Singen oder Spielen, oder in andern Künsten, einander überlegen seyn wollen: und diese werden allezeit durch einen unparteyischen Schiedsmann [...] entschieden.“¹⁷⁶ Gottsched gibt allerdings selbst zu, dass es kaum einem Dichter gelungen ist, ein Hirtengedicht zu verfassen, das seinen Ansprüchen genügt und das Schäferleben nach seiner Vorstellung beschreibt.

Weidmanns Ekloge hält sich im Stil und in den Motiven ganz an die Vorgaben Gottscheds, er verwendet allerdings Hexameter an Stelle der von Gottsched empfohlenen sechsfüßigen jambischen Verse¹⁷⁷. Die Ekloge besteht aus einem Dialog zwischen Koridus und Tityrus, wie Eduard bei den Hirten genannt wird, die beide die Schäferin Daphne lieben und wetteifern, wer sie durch seinen Gesang am besten beschreibt. Das Grundgerüst bildet also ein Wettstreit, wie in Gottsched als charakteristisch für das Schäferleben beschreibt. In diese Hirtenidylle fügt Weidmann aber zahlreiche Elemente ein, die als inhaltlich unangemessen für eine Ekloge gelten können. Zunächst einmal wird Tityrus von dunklen Vorahnungen geplagt, die er (das entspricht wieder Gottscheds Vorstellung von Gemüt und Verstand der Hirten) in Naturbildern ausdrückt, über der Idylle liegt ein Schatten:

[...] mein ahnender Busen
Sieht mit Zittern den nahen Gefahren, O Bruder, entgegen.
Alles trauert und seufzet; die fröliche [!] Gegend entschlummert.¹⁷⁸

Auch in der Beschreibung Daphnes durch Tityrus finden sich Hinweise, dass die Hirten nicht mehr im Goldenen Zeitalter leben. Tityrus besingt Daphnes Tugenden und erzählt, wie sie, als sie ein „ängstliches Winseln“ hört, sofort dessen Ursprung sucht und „ein gebährendes Weib im tödlichen Kampfe“

¹⁷⁵ Gottsched: *Critische Dichtkunst*, S. 583

¹⁷⁶ Gottsched: *Critische Dichtkunst*, S. 584

¹⁷⁷ Gottsched: *Critische Dichtkunst*, S. 598; vgl. auch Voit: *Erläuterungen und Glossar*, S.77

¹⁷⁸ *Eroberer*, S. 9

findet.¹⁷⁹ Das Leben in dieser Schäferwelt ist also keineswegs so unbeschwert, wie Gottsched es fordert. Eine Steigerung erfährt die Störung der Idylle, als ein weiterer Schäfer die Nachricht vom Tod Daphnes bringt, die sich, um der Vergewaltigung durch Krieger zu entgehen, ins Meer gestürzt hat. Tityrus ist darüber so erschüttert, dass er sich selbst nach dem Tod sehnt:

O freundschaftliches Grab empfang den traurigsten Hirten.
 Ich will die seligen Schatten der göttlichen Daphne begrüßen.
 Pflanzet, O Brüder, der zärtlichsten Liebe zwey Myrthen zum
 Denkmaal[!] !
 Schreibt auf die gründende Rinde die Worte des sterbenden Freundes:
 Tityrus liebte die Daphne mit mehr als irdischer Liebe;
 Sie war sein Leben, sein Licht, er eilte mit ihr zu erblassen;¹⁸⁰

Vollends als Illusion entlarvt wird die Hirtenidylle durch die Reaktion der anderen Hirten:

Wie beklag' ich den Tityrus! Koridon, suche die Freunde,
 Sag den harrenden Schäfern die traurigste Liebesgeschichte.
 Eilet gesättigte Lämmer, der Abendstern ruft uns zur Hütte.¹⁸¹

Nicht Hilfe oder Trost wird dem Trauernden angeboten, seine Trauer dient nur als Quelle für neue Lieder, und die Hirten kehren unverzüglich in ihre (scheinbare) Idylle zurück.

Weidmann beschränkt sich in seiner Ekloge also nicht darauf, ein weiteres Exemplar eines Schäfergedichtes zu verfassen. Er verwendet die stilistische und motivische Imitation, um beim Leser zunächst den Eindruck zu erwecken, dass es sich bei dem Gedicht um ein konventionelles Exemplar der Gattung handelt. Aus der „heilen Schäferwelt“ wird der Leser durch das Hinzufügen von „nicht-idyllischen“ Elementen im Inhalt, die mit der Sprache kontrastieren, herausgerissen. Diesen Einbruch der Realität ins goldene Zeitalter kann man als indirekte Kritik an der Heile-Welt-Ideologie der Schäferdichtung interpretieren.

Kommentar [LK4]: Seite: 1
Begriff

¹⁷⁹ Eroberer, S. 10

¹⁸⁰ Eroberer, S. 11

¹⁸¹ Eroberer, S. 11

c) Madrigal

Auch beim Madrigal hält sich Weidmann wie in der Ekloge an die formalen Vorgaben (die allerdings sehr flexibel sind) und verwendet zugleich einen Inhalt, der konträr zu den poetischen Forderungen ist. Gottsched verlangt von einem Madrigal, dass es „mehrenteils von schäfermäßigen, oder doch verliebtem Inhalte“ sein solle, eventuell könne auch „ein galanter, oder doch lustiger und scharfsinniger Einfall darinn[!] ausgedrückt werden.“¹⁸² Das Madrigal im *Eroberer* besteht im Gegensatz dazu aus der Verspottung einer Verliebten, die dem lyrischen Ich zu alt ist.¹⁸³

6.2.4. Beispiele für affirmative Imitationena) Dogmatische Poesie

Die Dogmatische Poesie¹⁸⁴ kann als Beispiel für nicht-parodistische Gattungsverwendung im *Eroberer* dienen. Sulzer schreibt über das Lehrgedicht:

Dieser Name wird einer besondern Gattung gegeben, die sich von allen andern Gattungen dadurch unterscheidet, daß ein ganzes System von Lehren und Wahrheiten, nicht beyläufig, sondern als die Hauptmotive im Zusammenhang vorgetragen, und mit Gründen unterstützt und ausgeführt wird. [...] Sein Charakter besteht demnach darin, daß es ein System von Wahrheiten, mit dem Reiz der Dichtkunst bekleidet, vortrage.¹⁸⁵

Für Gottsched besteht der Sinn dieser Gattung darin, dass im Lehrgedicht eine Wahrheit so vermittelt wird, dass sie zugleich angenehm zu lesen ist und somit „Erkenntniß und Tugend der Welt gleichsam spielend“ beigebracht werden.¹⁸⁶

Weidmann benutzt ein derartiges Lehrgedicht, um seine Thesen über die beste

¹⁸² Gottsched: *Critische Dichtkunst*, S. 694

¹⁸³ *Eroberer*, S. 29f

¹⁸⁴ *Eroberer*, S. 12-15

¹⁸⁵ Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, II. Bd., S. 137

¹⁸⁶ Gottsched: *Critische Dichtkunst*, S. 577

Regierungsform und die Pflichten eines Herrschers im *Eroberer* darzulegen. Dieser Text muss als durchaus ernsthafter Versuch einer dogmatischen Poesie gelesen werden. Weder inhaltlich noch stilistisch oder formal finden sich Elemente, die auf eine ambivalente Haltung der Gattung gegenüber schließen lassen könnten. Dieser Befund wird durch die zeitgenössische Rezeption gestützt. Nach Meinung des Rezensenten in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* handelt es sich bei diesem Text um ein „Lehrgedicht über die verschiedenen Regierungsformen [...], daß man der Beschaffenheit der Sprache und besonders dem Baue der Hexameter nach, aus Vater *Bodmers* poetischem Nachlasse entlehnt glauben sollte“¹⁸⁷. Der Text wird hier also nicht nur als ernsthafter Versuch in der Gattung Lehrgedicht verstanden, sondern darüber hinaus auch als so gut gelungen beurteilt, dass man ihn J.J. Bodmer, einer zeitgenössischen Autorität auf dem Gebiet der Dogmatischen Poesie, zuschreiben könnte. Die dargelegte Theorie der Regierungsformen entspricht der Einstellung des aufgeklärten Absolutismus und weist Weidmann als Vertreter fortschrittlicher Gedanken aus. Fundament eines guten Staates ist die „Glückseligkeit jeder Gesellschaft“. Diese kann zwar am besten durch die Monarchie erreicht werden, aber nur unter der Voraussetzung, dass der Staat eine Verfassung und Gesetze hat, an die sich der Herrscher hält. Entscheidend ist, dass die Verfassung und damit auch die Regierungsform vom Willen des Volkes abhängig gemacht werden. Derartige Ideen stellen natürlich auch eine Kritik am herrschenden System dar.

b) Alte und neue Epopée

Alte und neue Epopée bieten sich zur Untersuchung auf parodistische Verwendung vor allem deshalb an, weil sich Weidmann auch außerhalb des *Eroberers* am Epos versucht hat. Außerdem liegen uns über das Epos theoretische Äußerungen von Weidmann vor, da er seinem 1774 gedruckten Heldengedicht *Karlsieg* eine *Abhandlung von der Epopée* beigegeben hat, in der er alle Aspekte der epischen Dichtung ausführlich behandelt. Weidmann

¹⁸⁷ *Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr. 228a vom 22.9.1787, Sp. 757

bietet allerdings keine eigene Theorie, sondern lehnt sich stark an Gottscheds *Critische Dichtkunst* an.¹⁸⁸ Weidmann definiert das Epos folgendermaßen:

Die Epopée ist eine wahrscheinliche, lehrreiche, und wunderbare Erzählung, welche durch die Kunst erfunden wird, um die Sitten durch weise Lehren zu bilden, die unter den Allegorien einer großen Handlung künstlich verkleidet sind.¹⁸⁹

Da Weidmann im *Eroberer* natürlich nur einen kleinen Teil der Handlung in Form von Epen erzählt, interessiert uns hier vor allem, was er über stilistische und formale Beschaffenheit des Epos äußert und nur am Rande, was er über Aufbau und Inhalt zu sagen hat.

Weidmann fordert, dass in der Epopée der Dichter möglichst wenig erzählen soll, sondern vor allem der Held, seine Gefährten und „bekörperte Wesen“ sprechen sollen. Zu diesem Zweck werden in der neuen Epopée die alten griechischen Götter durch Allegorien der Tugenden und Laster ersetzt. Besonders ausführlich schildert Weidmann, was er unter „epischer Schreibart“ versteht und welchem Zweck diese dient:

Die Kunst die Gesinnungen gut auseinander zu setzen, alles gründlich zu beweisen, zu widerlegen, leidenschaftlich [!] zu erregen, zu rühren, zu erschüttern, lebhaft zu malen, und zu schildern, sind Kunstgriffe, die den Dichtern angebohren seyn müssen, und nur durch Kunst und Regeln sich verfeinern könnten. [...]

Der Dichter ist wie der Maler ein Nachahmer. Er muß alle Dinge schildern, entweder so wie sie waren, wie sie sind, wie sie scheinen oder wie sie seyn sollten. Er bedient sich also bald der eignen, bald der fremden Worte, der Metaphern, Gleichnissen [!], und aller möglichen Figuren, welche die poetische Freyheit erlaubt. [...] Daher kömmt jene Majestät, jener Reichthum seiner Sprache, welche das [!] arme Prosa weit übersteigt, und unter sich zurückläßt.

Es scheint also überflüßig zu fragen, ob eine Epopée in Versen müsse geschrieben seyn? Die größten Dichter haben es mit ihrem Beyspiel bewiesen.¹⁹⁰

Das Epos zeichnet sich nach Weidmanns Vorstellungen also vor allem durch eine „poetische“ Sprache aus, deren genaue Eigenschaften aber schwer zu fassen sind, weil sie aus der natürlichen Begabung des Dichters entsteht.

¹⁸⁸ Vgl. Bauer, Werner Maria: *Fiktion und Polemik*, S. 173

¹⁸⁹ Weidmann, Paul: *Abhandlung von der Epopée*. Zweyter Theil von: *Karlsieg. Ein Heldengedicht von zehen Gesängen*. Wien: gedruckt bey Joseph Kurzböck, k.k. illyr. Hofbuchdruckern und Buchhändlern 1774, S. 5

¹⁹⁰ Weidmann: *Abhandlung von der Epopée*, S. 25f

Für die Untersuchung der Eposabschnitte im *Eroberer* ist interessant, wie die konkrete Ausformung einer dem Epos angemessenen Sprache für Weidmann aussieht. Dafür bietet sich natürlich Weidmanns Epos *Karlssieg* an. Charakteristisch für Weidmanns Werk ist eine sehr bildhaft-malende Sprache mit zahlreichen Metaphern, Vergleichen und Allegorien. Zwei Merkmale stechen auch bei einer nur oberflächlichen Untersuchung der Sprache in Weidmanns Epos besonders hervor. Zum einen fällt eine geballte Verwendung des Superlativs auf, den Weidmann in fast jedem Satz einmal und oft auch mehrmals gebraucht. Anscheinend versucht er durch dieses Mittel den Eindruck seiner Worte zu erhöhen. Zur Illustration sei hier ein willkürlich gewählter Absatz des Epos zitiert:

Und der glänzendste Adel beehrt den Kaiser mit Festen.
Alles wetteiferte, und wollte den edelsten Herrscher erquicken.
Einmal am frühesten Morgen beschäftigt sich Karl mit Jagen.
Hitzig verfolgt er den flüchtigsten Hirschen.¹⁹¹

Eine weitere Eigenheit von Weidmanns epischer Sprache liegt darin, dass er häufig selbsterfundene Komposita als Attribute verwendet. Durch die Kombination eines Adjektivs mit einem Partizip verpackt Weidmann auf diese Weise Nebensätze in ein einziges Wort. Beispiele dafür sind etwa „sanftlächelnde Huld“ oder „traurigverlassene Wälder“. Manchmal steht an der Stelle des Adjektivs auch ein Substantiv, wie in „gotttrotzender Stolz“¹⁹².

Die mit *Neue Epopée* bzw. *Alte Epopée* betitelten Abschnitte folgen den Vorgaben, die Weidmann in seiner *Abhandlung von der Epopée* gibt. Sie sind im selben Stil wie sein Epos *Karlssieg* abgefasst. In der *Neuen Epopée* wird Eduard in einem Traum von einem Seraph heimgesucht und für seinen Hochmut bestraft. Der Abschnitt entspricht damit auch inhaltlich den Ansprüchen an ein Epos, das in Weidmanns Augen den vorrangigen Zweck hat, eine Moral zu vermitteln:

Die Absicht der Epopée ist moralisch; es erfordert also die Nothwendigkeit, daß die Tugend belohnt und das Laster bestraft werde.¹⁹³

¹⁹¹ Weidmann: *Karlssieg. Ein Heldengedicht von zehen Gesängen. Mit einer Abhandlung von der Epopée. Erster Theil*. Wien: gedruckt bei Joseph Kurzböck, k.k. illyr. Hofbuchdruckern und Buchhändlern 1774, S. 65

¹⁹² Weidmann: *Karlssieg*, S. 61, S.65, S. 144

¹⁹³ Weidmann: *Abhandlung von der Epopée*, S. 14

Friedrich Voit deutet diesen Abschnitt in den *Erläuterungen*, die er für die Neuauflage des *Eroberers* verfasst hat, als „Parodie auf die Sprache der epischen Dichtung à la Klopstock und Denis“¹⁹⁴. Dieser Auffassung widerspricht aber der Vergleich zwischen der Passage im *Eroberer* und Weidmanns Epos *Karlssieg*. In der epischen Dichtung des *Eroberers* verwendet Weidmann denselben Sprachstil wie in dem unbestritten nichtparodistischen Werk *Karlssieg*. So lassen sich etwa die oben beschriebenen Häufungen von Superlativen und attributiv verwendeten Partizipialkomposita auch in den entsprechenden Abschnitten des *Eroberers* finden. Die Nähe zur Sprache von Klopstock und Denis ist nicht in einer parodistischen Absicht begründet, sondern folgt vielmehr zwingend daraus, dass Weidmann hier seinen eigenen epischen Stil verwendet, der starke Anlehnungen an Klopstock und Denis aufweist.

[...] denn gerade seine [i.e. Klopstocks] Darstellung hat in Ton und Stimmung, in Bildern und Gleichnissen bis zu einzelnen Worten und Wendungen am tiefsten auf seine Dichtung gewirkt. Daß auch Sineds Bardengesang in beieinflußt, verrathen die ersten Zeilen der Widmungsode: „An den deutschen Patrioten“, die vom „ächten Sohn Theuts“ und vom „starken Bardenton“ sprechen.¹⁹⁵

Sprachlich weist der Abschnitt *Alte Epopee* dieselben Merkmale auf wie die *Neue Epopee*. Der Unterschied zwischen *Alter* und *Neuer Epopee* besteht darin, dass Weidmann Motive der griechischen Mythologie verwendet, da seine Vorlage die klassischen antiken Epen sind. Eduard wird nach seinem Tod vom Fährmann Charon in die Unterwelt gebracht, wo Minos als Richter seine Taten beurteilt. Der nun folgende Abschnitt weist starke satirische Züge auf, das Eduard nicht, wie der Leser erwartet, für sein Verhalten bestraft, sondern als Held ins Elysium aufgenommen wird. Dort werden ihm die anderen Bewohner und ihre Taten vorgestellt. Die Ironie des Abschnittes besteht darin, dass der folgende Katalog an vorbildlichen Herrschern und ihren Eigenschaften das genaue Gegenteil von Eduards egozentrischer Eroberungssucht darstellen. Erwähnt werden etwa die römischen Kaiser Titus und Mark Aurel, die wegen ihrer Friedensliebe und Weisheit als vorbildliche Herrscher gelten. Weitere

¹⁹⁴ Voit, Friedrich: *Erläuterungen und Glossar*, S. 63

¹⁹⁵ Nagl, J.W., Jakob Zeidler und Eduard Castle: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn. Zweiter Band. 1. Abteilung. Von 1750-1848*. Wien: Carl Fromme 1914, S. 340

Eigenschaften des idealen Fürsten werden keinem konkreten Vorbild mehr zugeschrieben:

Dieser hat Menschen aus Thieren gebildet, durch gute Gesetze
Gleichsam die unwirthliche Sandbank mit Bürgern bevölkert.
Jener schmückte sein Reich durch länderbeglückenden Frieden;
Er schloß in süssester Ruhe sein neidmißkennendes Leben.
Niemals betrat er aus Ehrgeiz das menschenvertilgende Schlachtfeld.¹⁹⁶

Die Satire wird verstärkt dadurch, dass in diesen Katalog zweimal Kontrastgestalten eingefügt werden. Der Eroberer Alexander begrüßt Eduard als Erster mit den Worten: „Kleiner Herzen mißkennen die feurigen Triebe des Ruhmes“¹⁹⁷ und in Zusammenhang mit Herkules, der als „der Riesenbekämpfer Alcid“ bezeichnet wird, heißt es: „Niemand schlummert sich groß, nur Arbeit und Sorge verherrlicht“¹⁹⁸.

Die satirische Verwendung stellt eine Zweckentfremdung des Epos dar, so dass man diesem Abschnitt inhaltlich eine parodistische Tendenz zuschreiben kann, die sich gegen das epische Standardmotiv des Zusammentreffens mit Helden in der Unterwelt richtet. Andererseits verwendet Weidmann dieses Motiv selber in seinem Epos *Karlssieg*, was dagegen spricht, dass Weidmann hier eine kritisch-ablehnende Haltung einnimmt. Auf der sprachlichen Ebene liegt, wie oben gezeigt wurde, jedenfalls keine Stilparodie vor.

¹⁹⁶ *Eroberer*, S. 181

¹⁹⁷ *Eroberer*, S.180

¹⁹⁸ *Eroberer*, S. 181

7. Resümee

Die Untersuchung von Paul Weidmanns *Eroberer* zeigt, dass es sehr schwierig ist, generelle Aussagen über das Werk zu treffen. Das ist sicher auch durch die komplexe Form der „poetischen Phantasie“ bedingt.

Die Verwendung der Bezeichnungen „Kaprizze“ und „poetische Phantasie“ belegen ebenso wie die *Vorrede des Dichters*, dass Weidmann sich grundsätzliche Gedanken über die formale Gestaltung des Textes gemacht hat. Die Untersuchung des zeitgenössischen Gebrauchs der Ausdrucks „Capriccio“ zeigt, dass der Begriff in der Musik für Werke außerhalb der gängigen Normen steht, die sich durch einen sprunghaften Wechsel zwischen Gattungen auszeichnen. Weidmann legt im *Eroberer* dieses Konzept auf literarische Formen um.

Der Inhalt des Werkes ordnet sich der angestrebten Absolutismuskritik, vor allem aber der Form unter. Die Absicht, möglichst viele Gattungen und Stile im *Eroberer* zu verwenden, führt dazu, dass die Bedeutung eines Handlungsteils für den Verlauf der Gesamtfabel oft nicht im Verhältnis zur Länge der Darstellung steht, nebensächliche Ereignisse also breit ausgeführt werden, während die Haupthandlung häufig extrem gerafft wird.

Die Verbindung der deutlich voneinander getrennten Einzeltexte zu einer Erzählung erreicht Weidmann auf drei Arten. Neben der offensichtlichen Verknüpfung durch den Handlungsfaden und die Gestalt Eduards setzt Weidmann an besonders abrupten Übergängen einen Kommentator ein, der dem Leser die Zusammenhänge verdeutlicht. Darüberhinaus gibt Weidmann im Prolog einen Gesamtüberblick über den Inhalt. Im Haupttext geht er im Allgemeinen so vor, dass er in einem Prosaabschnitt den Handlungsverlauf darstellt, bevor er einzelne Details noch einmal in einer eigenen Gattung verarbeitet.

Die Sekundärliteratur stellt die Form des *Eroberers* in unterschiedliche literarhistorische Zusammenhänge. Während die frühe Literatur den *Eroberer* mit Werken der Romantik vergleicht, sieht Werner Maria Bauer in dem Text eine Randform des Romans, die sich ähnlich im gesamten deutschen Sprachraum finden lässt. Leslie Bodi ordnet das Werk als Menippeische Satire ein und betont, dass für die Form der Kontext des josephinischen Jahrzehnts ausschlaggebend ist.

Die Untersuchung der Gattungsverwendung im *Eroberer* zeigt ebenfalls ein uneinheitliches Bild. Neben deutlichen Parodien stehen Texte, die nur geringe parodistische Tendenzen aufweisen, und Abschnitte, die als affirmative Imitationen beurteilt werden müssen. Weidmann verwendet als Mittel der Parodie vor allem die Übertreibung von stilistischen Merkmalen oder markanten Motiven der Vorlage sowie die Einfügung von unpassenden Elementen.

Auch die parodierten Gattungen sind sehr unterschiedlich. Einerseits sind vor allem Textsorten, die in irgendeiner Weise der Aufrechterhaltung des Absolutismus dienen, wie Zeitungen, panegyrische Odendichtung und biblische Schreibart, Ziel des parodistischen Angriffs, der damit auch das hinter den Texten stehende Herrschaftskonzept trifft. Andererseits greift Weidmann auch literarische Erscheinungen auf, die seinen Zeitgenossen als besondere Höhepunkte der Literatur galten, wie den Bardiet oder Shakespeares Dramen, und parodiert sie im *Eroberer*.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass sich im *Eroberer* neben der Grundströmung der Absolutismuskritik, die mit den Mitteln der Satire und Parodie ausgedrückt wird, auch ein starkes spielerisches Element findet. In vielen Fällen lässt sich der Inhalt oder die Verwendung einer bestimmten Gattung, die vielleicht zusätzlich parodiert wird, nicht mit einer kritischen Absicht in Verbindung bringen. Vielmehr scheint in diesen Fällen Weidmanns Lust am Spiel mit Dichtungsarten und -stilen im Vordergrund zu stehen, was wiederum ganz im Sinne des Capriccios ist, das der Dichter zum Grundgerüst seines Werkes erklärt hat.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Quellen

ADELUNG, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Zweyte vermehrte und verbesserte Auflage. Bd 2: F - L. Reproduktion der Ausgabe Leipzig 1796. Hildesheim/ Zürich / New York: Olms 1990

ADELUNG: *Ueber den Kanzelley-Styl*. In: *Magazin für die Deutsche Sprache*. Hrsg. von J. C. Adelung. 2.Bd. 1.Stück (Leipzig 1783), S. 127 – 142

Allgemeine Literatur-Zeitung, 22.9.1787, Nr. 228a, Sp. 753 – 759

BODMER, Johann Jakob: *Lessingsche unäsopische Fabeln*, Zürich 1767

GOTTSCHED, Johann Christoph: *Versuch einer critischen Dichtkunst*. Unveränd. reprog. Nachdruck d. 4. verm. Aufl., Leipzig 1751. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1982

[HUBER, Franz Xaver]: *Herr Schlendrian oder der Richter anch den neuen Gesetzen. Ein komischer Roman*. Berlin [o.V.] 1787

KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb: *Hermanns Schlacht. Ein Bardiet für die Schaubühne*. In: *Deutsche National-Litteratur. Historisch kritische Ausgabe*. Hrsg. von Joseph Kürschner. 48.Bd. (=Klopstocks Werke IV). Berlin und Stuttgart: Speeman o. J

PRAETORIUS, Michael: *Syntagma Musicum*. Band II. Faksimile-Reprint der Ausgabe Wolfenbüttel 1619. Hrsg. u. mit einer Einf. versehen von Arno Forchert. Kassel u.a.: Bärenreiter Verlag 2001

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Begr. v. Paul Merker u. Wolfgang Stammeler. Hrsg. v. Klaus Kanzog u. Achim Masser. Bd. 3: P-Sk. Neu bearb. und unter red. Mitarb. v. Klaus Kanzog. Hrsg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. 2. Aufl., unveränd. Neuausgabe. Berlin / New York: de Gruyter 2001

SCHLEGEL, Friedrich: *Athenäums-Fragmente*. In: *Charakteristiken und Kritiken I (1796 – 1801)*. Hrg. und eingeleitet von Hans Eichner. (=Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Zweiter Band. Erste Abteilung. Hrsg. v. Ernst Behler.) München / Paderborn / Wien: Verlag Ferdinand Schöningh, Zürich: Thomas – Verlag, 1967, S. 165 - 255

SCHULZ, Gerhard: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*. Erster Teil: Das Zeitalter der Französischen Revolution 1789 – 1806. München: Beck 1983 (= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begr. v. Helmut de Boor und Richard Newald. Bd. 7,1)

SHAKESPEARE, William: *Hamlet, Prince of Denmark*. Edited by Philip Edwards. Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press 1985 (The New Cambridge Shakespeare)

SHAKESPEARE, William: *Hamlet, Prinz von Dänemark*. Übers. v. A.W. von Schlegel. In: Shakespeares dramatische Werke. Bd. 4. Hrsg. von Alois Brandl. Wien / Leipzig: Bibliographisches Institut o.J., S. 117 – 266 (Meyers Klassiker-Ausgaben)

SHAKESPEARE, William: *Macbeth*. Edited by A.R. Braunmuller. Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press 1997 (The New Cambridge Shakespeare)

SHAKESPEARE, William: *Macbeth*. In: Shakespeares dramatische Werke. Bd. 6. Hrsg. von Alois Brandl. Wien / Leipzig: Bibliographisches Institut o.J., S. 133 – 232 (Meyers Klassiker-Ausgaben)

SHAKESPEARE, William: *King Richard III*. Edited by Janis Lull. Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press 1999 (The New Cambridge Shakespeare)

SHAKESPEARE, William: *König Richard III*. Übers. und aufs neue durchgesehen von A.W. von Schlegel. In: Shakespeares dramatische Werke. Bd. 3. Hrsg. von Alois Brandl. Wien / Leipzig: Bibliographisches Institut o.J., S. 125 – 281 (Meyers Klassiker-Ausgaben)

SULZER, Johann Georg: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln. Erster Theil von A bis J. Zweyter Theil von K bis Z. Leipzig bey M.G. Weidmanns Erben und Reich 1773 / 1775

WEIDMANN, Paul: *Abhandlung von der Epopee*. Zweyter Theil von: *Karlsieg. Ein Heldengedicht von zehen Gesängen*. Wien: gedruckt bey Joseph Kurzböck, k.k. illyr. Hofbuchdruckern und Buchhändlern 1774

WEIDMANN, Paul: *Der Eroberer: eine Parodie der Macht*. Hrsg. u. erl. von Leslie Bodi u. Friedrich Voit. Nachdr. der Ausgabe von 1786. Heidelberg: Winter 1997 (Reihe Siegen: Editionen; Bd. 6: Germanistische Abteilung)

WEIDMANN, Paul: *Der Eulenspiegel, ein Allegorisches Schauspiel aus dem neunzehnten Jahrhundert*. Wien in der van Ghelische Buchhandlung 1781

WEIDMANN, Paul: *Das neue Jerusalem in 10 Gesängen von Paul Weidmann*. Dessau und Leipzig, in der Buchhandlung der Gelehrten, 1784

WEIDMANN, Paul: *Der Held im gemeinen Leben. Eine wahre Geschichte aus Familienbriefen und geheimen Anekdoten* gesammelt von Weidmann. 2 Theile. Dessau und Leipzig, in der Buchhandlung der Gelehrten 1783

WEIDMANN, Paul: *Die Folter, oder der menschliche Richter : Ein deutsches Originaldrama in Prosa von 1 Aufzuge*. Wien: J. Th. Edl v. Trattner, 1773.

WEIDMANN, Paul: *Johann Faust. Ein allegorisches Drama in 5 Aufzügen* / von Paul Weidmann. Mutmasslich nach Lessings verlorenem Manuscript. Hrsg. von Karl Engel . Oldenburg: Schulze, 1877

WEIDMANN, Paul: *Karlssieg. Ein Heldengedicht von zehen Gesängen*. Mit einer Abhandlung von der Epopee. Erster Theil. Wien: gedruckt bei Joseph Kurzböck, k.k. illyr. Hofbuchdruckern und Buchhändlern 1774

WEIDMANN, Paul: *Der weibliche Äsop oder 60 Mittagsstunden* / von Paul Weidmann . - Wien , Leipzig : [o.V.], 1785.

[WEZEL, Johann Karl]: *Kakerlak, oder Geschichte eines Rosenkreuzers aus dem vorigen Jahrhundert*. Leipzig im Verlage der Dykischen Buchhandlung 1784

WIELAND, Christoph Martin: *Sämmtliche Werke*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig bey Georg Joachim Göschen 1796. Hrsg. von der „Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur“. Bd. VI., 17: *Idris und Zenide*. Hamburg: Beck 1984

Wiener Zeitung vom 14.Juli 1784, (S.1613)

ZEDLER, Johann Heinrich (Hrsg.): *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*. Bd 27. Halle u. Leipzig 1733

[ZIEGER, F. A.]: *Das Buch Joseph. Geschrieben von einem Seher des achtzehnten Jahrhunderts. Halb Geschichte, halb Prophezeiung. Im Tone der Bibel*. Herausgegeben von F. A. Zieger. Prag bey Wolfgang Gerle 1783

8.2. Sekundärliteratur

ADEL, Kurt: *Paul Weidmann*. In: Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung XV / XVI. Wien: Verlag Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs 1966, S. 127 – 179

ANDERLE, Martin: *Wiener Lyrik im 18. Jahrhundert: Die Gedichte des „Wiener Musenalmanachs“ 1777 – 1796*. Stuttgart: Heinz 1996 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 330)

BAUER, Werner Maria: *Fiktion und Polemik. Studien zum Roman der österreichischen Aufklärung*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1978 (= Sitzungsberichte der österr. Akad. d. Wissenschaften, Philosophisch – historische Klasse, 340. Bd.)

BAUER, Werner Maria: *Dichtungstheorie und Erscheinungsformen des österreichischen Romans vom 18. zum 19. Jahrhundert*. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750 – 1830). Hrsg. v. Herbert Zeman. 2 Bde., Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, S. 623 – 652

BEHLER, Ernst: *Der Roman der Frühromantik*. In: Handbuch des deutschen Romans. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Düsseldorf: Bagel 1983

BEUTNER, Eduard: *Joseph II. Die Geschichte seiner Mythisierung und Entmythisierung in der Literatur (1741 – 1848). Die Grundlagen der josephinischen Legende*. Habilitationsschrift masch. Salzburg 1992

BODI, Leslie: *Parodie der Macht und Macht der Parodie: Paul Weidmanns „Der Eroberer“ von 1786 und die österreichische Literaturtradition*. In: Paul Weidmann: Der Eroberer: eine Parodie der Macht. Hrsg. u. erl. von Leslie Bodi u. Friedrich Voit. Heidelberg: Winter 1997 (Reihe Siegen: Editionen; Bd. 6: Germanistische Abteilung), S. 9-41

BODI, Leslie: *Tauwetter in Wien. Zur Prosa der österreichischen Aufklärung 1781 –1795*. 2., erw. Auflage. Wien /Köln /Weimar: Böhlau 1995 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts; Bd. 6)

BRUMMACK, Jürgen: Artikel *Satire*. In: Das Fischer Lexikon: Literatur. Hg. v. Ulfert Ricklefs. Bd. 3. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag 1996, S. 1723 – 1745

ERICH, Oswald Adolf: Wörterbuch der deutschen Volkskunde. Begr. v. Oswald A. Erich und Richard Beitzl. Nachdr. d. 3. Aufl. 1974, neu bearb. v. Richard Beitzl unter Mitarb. v. Klaus Beitzl. Stuttgart: Kröner 1981 (Kröners Taschenausgabe Bd. 127)

GENETTE, Gérard: *Paratexte: das Buch vom Beiwerk des Buches*. Mit einem Vorw. von Harald Weinrich. Aus dem Frz. von Dieter Hornig. Studienausg. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag 1992

GRIMM, Reinhold: *Die Formbezeichnung „Capriccio“ in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts*. In: Studien zur Trivilliteratur. Hrsg. v. Heinz Otto Burger. Frankfurt: Klostermann 1968 (= Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts 1)

IBIKUNLE, Marcel Ayo: *Paul Weidmann, sein Werk und die historische Situation*. Masch. Diss. Salzburg 1993

JÄGER, Georg: *Zur literarischen Gymnasialbildung in Österreich von der Aufklärung bis zum Vormärz*. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750 – 1830). Hrsg. v. Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1979, S. 85 – 118

KRIEGLEDER, Wynfrid: *Rezension von: Paul Weidmann: Der Eroberer. Eine Parodie der Macht*. Nachdruck der Ausgabe von 1786, hg. u. erläutert von Leslie Bodi und Friedrich Voit, Heidelberg: Winter 1997 (= Reihe Siegen: Editionen, Bd. 6). In: Lenau - Jahrbuch 27 (2001), S. 197 – 198

MAI, Ekkehard: *Einleitung- Nachdenken über das Capriccio*. In: *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees. Mailand: Skira 1996

MEID, Volker (Hrsg.): *Sachlexikon Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000

NADLER, Josef: *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*. 3. Bd: Hochblüte der Altstämme bis 1805 und der Neustämme bis 1800. Regensburg: Habel 1918

NAGL, J.W., Jakob ZEIDLER und Eduard CASTLE: *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*. Zweiter Band. 1. Abteilung. Von 1750-1848. Wien: Carl Fromme 1914

OESTERLE, Günter: *Das Capriccio in der Literatur*. In: *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik*. Ausstellungskatalog. Hrsg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees. Mailand: Skira 1996

OESTERLE, Günter: *Skizze einer ästhetischen Theorie des Capriccio: Laune – Sprung – Einfall*. In: *Kunstform Capriccio: von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne*. Hrsg. v. Ekkehard Mai und Joachim Rees. Köln: König 1997 (Kunstwissenschaftliche Bibliothek 6)

PAYER VON THURN, Rudolf: *Paul Weidmann, der Wiener Faust-Dichter des achtzehnten Jahrhunderts*. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 13. Jg. 1903, S. 1 – 74

PAYER VON THURN, Rudolf: Eine politische Denkschrift Paul Weidmanns. In: Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft, 16. Jg. (1906), S. 278 –294

ROSE, MARGARET A.: *Parody: Ancient, modern and post-modern*. Cambridge: University Press 1993 (Literature, culture, theory: 5)

ROSE, MARGARET A.: *Die Parodie, eine Funktion der biblischen Sprache in Heines Lyrik*. Meisenheim am Glan: Anton Hain 1976 (Deutsche Studien Bd. 27)

SCHERER, Wilhelm: *Geschichte der Deutschen Literatur*. 3. Aufl. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung 1885

SCHÖNERT, Jörg: *Der satirische Roman von Wieland bis Jean Paul*. In: Handbuch des deutschen Romans. Hrsg. v. Helmut Koopmann. Düsseldorf: Bagel 1983

SCHRAM, Lenore: *Das Bühnenwerk Paul Weidmanns*, Masch. Diss. 1943

STRASSER, Kurt: *Die Wiener Presse in der josephinischen Zeit*. Wien: Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs 1962

VERWEYEN, Theodor und Gunther WITTING: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur: eine systematische Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979

VOIT, Friedrich: *Erläuterungen und Glossar zum Eroberer*. In: Paul Weidmann: Der Eroberer: eine Parodie der Macht. Hrsg. u. erl. von Leslie Bodi u. Friedrich Voit. Heidelberg: Winter 1997 (Reihe Siegen: Editionen; Bd. 6: Germanistische Abteilung), S. 45 - 95

WÜNSCH, Frank: *Die Parodie: zu Definition und Typologie*. Hamburg: Kovac, 1999 (Schriftenreihe Poetica; Bd 39)

ZÖLLNER, Erich (Hrsg.): *Österreich im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus*. Redigiert von Hermann Möcker. Wien: ÖBV 1983 (Schriften des Instituts für Österreichkunde 42)

8.3. Nicht erreichbare Literatur

BODMER, Johann Jakob: *Neue kritische Briefe*, Zürich 1749

HOUSHOLDER, Fred W. Jr.: *ΠΑΡΩΔΙΑ*. In: *Journal of Classical Philology*
Bd. 39, Nr. 1 (Jänner 1944), S. 1-9

