

Eine Fallstudie zum Verhältnis von Text und Bild

# Münchhausens halbiertes Pferd



**Bernhard Wenger und Bernhard Wiebel**

Münchhausen-Bibliothek Zürich

[www.muenchhausen.ch](http://www.muenchhausen.ch)

Zürich Ende Dezember 2024

# Inhalt

<b>1. Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Wahl des Gegenstands</b> .....	<b>1</b>
<b>3. Raspes Text/Bild-Paar (1786)</b> .....	<b>2</b>
<b>4. Vorläufer: Chrétien/Freske Rodenegg (um 1200)</b> .....	<b>7</b>
<b>5. Weitere Bezüge zu Raspes Text/Bild-Paar</b> .....	<b>9</b>
<b>6. Spätere Text/Bild-Paare</b> .....	<b>16</b>
6.1 Bürger/Riepenhausen (1786) .....	16
6.2 Bürger/Riepenhausen (1788) .....	18
6.3 Bürger/Matturin (1797).....	20
6.4 Raspe/Rowlandson (1809) .....	20
6.5 Raspe/Anonymus (1816) .....	22
6.6 Raspe/Corbould (1826).....	23
6.7 Raspe/Marks (1838).....	24
6.8 Raspe/Corbould (1839).....	26
6.9 Bürger/Hosemann (1840) .....	27
6.10 Bürger/Disteli (1841) .....	28
6.11 Anonymus/Anonymus (1842) .....	31
<b>7. Zusammenfassung der Einzelanalysen</b> .....	<b>32</b>
<b>8. Schlussfolgerungen</b> .....	<b>33</b>
<b>Anmerkungen</b> .....	<b>34</b>

# 1. Einleitung

Wir haben die vorliegende Fallstudie seit Dezember 2021 an 30 Besprechungen in ungefähr monatlichem Rhythmus erarbeitet. Bernhard Wiebel stellte für unsere meist zwei- bis dreistündigen Treffen in der Münchhausen Bibliothek Zürich (MBZ) das Bild- und Text-Material bereit und trieb den inhaltlichen Fortgang der Studie mit seinem enzyklopädischen Wissen über Münchhausen und seiner unwiderstehlichen Lust zum wilden Denken voran. Bernhard Wenger formulierte die jeweiligen Ergebnisse in Argumentationsgängen, welche kunst- und literaturwissenschaftliche Denkräume integrieren.

Unserer Fallstudie vorangegangen sind zwei Arbeiten, auf deren Ergebnisse wir zurückgreifen konnten: das Konzept für eine Ausstellung zu Münchhausen im Gleimhaus Halberstadt<sup>1</sup> und eine Untersuchung der Filiation der Geschichte des halbierten Pferdes.

Unsere Analyse stützt sich auf den Bestand der MBZ. Sie umfasst den Zeitraum 1786 – 1850. Der Beginn dieser Periode ist durch die Erstpublikation eines Bild/Text-Paars gegeben. Als Ende wählten wir die Mitte des 19. Jahrhunderts, weil bis dahin die Anzahl der Editionen sowie die Variation der Ausgaben und Text/Bild-Gestaltungen überschaubar bleiben.

Methodisch hält sich unsere Untersuchung an folgende Prinzipien:

- **Autopsie:** Wir beziehen in die Überlegungen ein, was wir selber in Händen halten konnten, also im Wesentlichen Texte und Bilder, die in der Münchhausen-Bibliothek Zürich greifbar sind.
- **Exemplarisches Vorgehen:** Wir analysieren signifikante Einzelfälle, streben aber keine Vollständigkeit an. Dieses Verfahren hat Modellcharakter und ist auf andere Gegenstände transferierbar.
- **Text-/Bild-Paare:** Wir behandeln die Bilder als eigenständige Darstellungen und untersuchen sie auf gleichem Niveau wie die Texte, um zu vermeiden, dass sie ausschliesslich in dienender Funktion für die Texte erscheinen, wie es mit dem Ausdruck *Illustration* in seiner Bedeutung *Veranschaulichung eines Textes* allgegenwärtig und selbstverständlich geworden ist.

Wir setzen als selbstverständlich voraus, dass die historische Person Baron Münchhausen und die literarische Figur nicht übereinstimmen.

# 2. Wahl des Gegenstands

Im Frühling 1786 legt der Londoner Verlag Smith eine neue erweiterte Fassung des Erfolgstitels eines anonymen Autors aus seinem Sortiment vor: *The Singular Travels, Campaigns, Voyages and Sporting Adventures of Baron Munnikhouson, commonly pronounced Munchausen: As he relates them over a Bottle, when surrounded by his Friends*. Die Ausgabe vom 20.04.1786 enthält mit grosser Wahrscheinlichkeit zum erstenmal das Text/Bild-Paar zu Münchhausens halbiertem Pferd. Die offenbar rasch ausverkaufte erste Auflage, im Vorwort auf September 1785 datiert, hatte jedenfalls noch keine Illustrationen enthalten.

Der Begriff *Illustration* verleitet zur stillschweigenden Annahme, die bildlichen Darstellungen der Geschichte vom halbierten Pferd hätten den Zweck, die Texte zu veranschaulichen. In Bezug auf die Entstehung der bildlichen Darstellungen mag das ein Stück weit seine Berechtigung haben: Verleger bestellen bei Künstlern Illustrationen zu den Texten, die sie publizieren wollen. In der Münchhausen-Ausgabe vom 20.04.1786 stehen Bild und Text aber keineswegs in einem solchen dienenden Zweckverhältnis, sondern in vielfältigen Spannungsverhältnissen.

Das Bild ist für Leser/Betrachter eine zusätzliche Attraktion zum Text. Es veranschaulicht («illustriert») den zunächst unglaublichen Sachverhalt, dass die vordere Hälfte des Pferdes vom Reiter unbemerkt massenhaft Wasser saufen kann, welches ihr hinten heraussprudelt. Es verstärkt mit seiner Verführungskraft, welche der bildlichen Darstellung eigen ist, die Auffälligkeit des Dargestellten. Aber es ist auch weit mehr als nur eine Illustration des Textes. Es zeigt Dinge, die der Text nicht sagt. Seine Betrachtung liefert auf eine andere Art Vergnügen als die Lektüre der Erzählung. Es hat nicht nur eine dienende, erhellende Funktion für den Text. So erkennt beispielsweise ein Betrachter beim Aufschlagen eines Bildes Münchhausen sofort wieder, noch bevor er mit der Lektüre des Textes beginnt. Bild und Text können zueinander in vielen verschiedenen Verhältnissen stehen, die wir im Folgenden detailliert analysieren. Wer das Bild nicht gewohnheitsmässig auf die Illustrationsfunktion reduziert, entdeckt ein Geflecht von Bezügen. Aus diesem Grund reden wir in dieser Analyse von Text/Bild-Paar.

Die bebilderte Erzählung vom halbierten Pferd eignet sich deshalb gut für eine solche Analyse, weil zu den Quellen von Text und Bild reiches Material vor-

liegt. Auch ist kein anderes Sujet aus den Münchhausen-Geschichten so oft aufgegriffen worden. Fast die Hälfte der 517 in der MBZ vorhandenen Abbildungen des halbierten Pferdes zeigen den Blick zurück (Raspes «*when I looked round*»). Ein besonderer Anreiz ist zudem der aussergewöhnlich flexible Umgang mit den Erzählungen in der Editions-geschichte: Da gibt es weder Urfassung noch Werk-treue. Die Geschichten werden verändert, erweitert oder gekürzt, und entsprechend steht auch den Bildern ein weiter Spielraum offen.

Historische Bezüge zu Raspes Verwendung des Motivs, die wir ausfindig gemacht haben, belegen wir mit einer kurzen Wiedergabe des Stands der Fachdiskussion zu den verfügbaren Quellen.

Die MBZ verfügt über folgenden Bestand an Münchhausen-Ausgaben aus dem Zeitraum 1785 – 1850:

Sprache	Anzahl Ausgaben	Illustrierte Ausgaben	Ausgaben mit Abb. vom halbierten Pferd
Englisch	81	40	21
Deutsch	49	46	23
Niederl.	3	3	2
Russisch	3	2	-
Swe.	6	2	2
Italienisch	1	1	-
Franz.	11	4	-

Von besonderem Interesse sind dabei die folgenden Text/Bild-Paare. Sie werden im Folgenden detailliert analysiert.

Autor/Künstler	Jahr	Anzahl der Nachdrucke vom halbierten Pferd bis 1850
Raspe/Raspe	1786	14
Bürger/Riepenhausen	1786	13
Raspe/Rowlandson	1809	4
Raspe/Anonymus	1816	-
Raspe/ Courboud	1839	4
Bürger/Hosemann	1841	-
Bürger/Disteli	1842	-

### 3. Raspes Text/Bild-Paar (1786)

Oxford, Smith, New Edition (MBZ, C 4)



Abb. 1) Anonym (vermutlich R.E. Raspe). Allererste Abbildung des halbierten Pferdes am Brunnen, 1786

«*The swiftness of my Lithuanian enabled me to be foremost in the pursuit; and seeing the enemy fairly flying through the opposite gate, I thought it would be prudent to stop in the market-place to order the men to rendezvous. I stopped, gentlemen, but judge of my astonishment, when in this market-place I saw not one of my hussars about me. Are they scouring the other streets? or what is become of them? They could not be far off, and must, at all events, soon join me. In that expectation I walked my panting Lithuanian*

to a spring in the market-place, and let him drink. He drunk uncommonly - with an eagerness not to be satisfied, but natural enough, for when I looked round for my men, what should I see, gentlemen? the hind part of the poor creature's croup and legs were missing, as if he had been cut in two, and the water run out as it came in, without refreshing or doing him any good! How it could have happened, was quite a mystery to me, till I returned with him to the town-gate. There I saw, that when I rushed in pell-mell with the flying enemy, they had dropt the port-cullis (a heavy falling door, with sharp spikes at the bottom, let down suddenly, to prevent the entrance of an enemy into a fortified town; see the plate), unperceived by me, which had totally cut off his hind part, that lay still quivering on the outside of the gate. It would have been an irreparable loss, had not our farrier contrived to bring both parts together while hot. He sewed them up with sprigs and young shoots of laurels that were at hand - the wound healed and what could not have happened but to so glorious a horse, the sprigs took root in his body, grew up, and formed a bower over me, so that afterwards I could go upon many other expeditions in the shade of my own and my horse's laurels.»<sup>2</sup>

Eindeutige Belege für die Autorschaft an Text und Bild (Abb. 1) gibt es keine, für beides hingegen interessante Hinweise: Erste, wenn auch nicht sehr belastbare Belege dafür, dass der deutsche Universalgelehrte und Schriftsteller Rudolf Erich Raspe (1736–1794) der Autor des Textes ist, liegen erst ca. 40 Jahre nach Erscheinen der ersten Ausgabe des *Münchhausen* vor. Einer davon stammt vom Geologen Charles Lyell, der in einer Fussnote zu seiner Würdigung einer geologischen Theorie Raspes Folgendes schreibt: «*Raspe was also the editor of the Philosophical Works of Leibnitz, Amst. et Leipzig 1765; also author of 'Tassie's Gems' and 'Baron Munchausen's Travels'*»<sup>3</sup>. Raspes Biograph John Carswell setzt die Autorschaft Raspes bereits in den Titel: «The Prospector, The Life of Rudolf Erich Raspe, Author of Baron Munchausen»<sup>4</sup> und liefert im Text folgenden Beleg:

«*The style of Munchausen is the caustic brevity of Raspe in his earlier polemics, but carried to a pitch of art he had never before achieved. The text is scattered with tell-tale expressions – Cornish mining slang and reminiscences of Cornish scenery – which betray the man who studied to be the 'Cornish Oracle'; and there are two valuable witnesses to the fact of Raspe's authorship: Captain William Petherick, who worked at Delcoath Mine in Raspe's day, told a gentleman who lives in Lincoln's Inn about 1826, that 'a Ger-*

*man' working as a 'storekeeper' at Dolcoath, had there written Munchausen; and Karl von Rheinhard, the biographer of Bürger, in repudiating allegations that his own hero had written the particular best-seller (for reasons very similar to those which had caused Raspe himself to conceal his authorship) roundly asserted, in 1824, that Raspe had written it.*»<sup>5</sup>

In einer Fussnote zu dieser Passage ergänzt Carswell:

«*According to Allibone, several of the professors and other men on learning in Göttingen, who had well known Munchausen, Bürger and Raspe, and who were familiar with all the circumstances relating to the origins und publication of 'Munchausen's Travels' in England and Germany' testified to Raspe's being the author.*»

Das Titelblatt dieser Ausgabe zeigt vier Illustrationen an und gibt zudem einen Hinweis auf einen Künstler: «*A New Edition, considerably enlarged, and ornamented with four Views, engraved from the Baron's Drawings.*» Dieser Hinweis lässt vermuten, dass die Zeichnungsvorlagen für die Kupferstiche von Raspe selber stammen.<sup>6</sup> Hinweise darauf, dass Raspe selber der Illustrator seiner Erzählungen ist, enthält zunächst der Untertitel der *New Edition* 1786: die Ausgabe sei «*considerably enlarged, and ornamented with four Views, engraved from the Baron's Drawings.*» Einen gleichlautenden Hinweis liefert die Vorrede: «*This little collection ... is also embellished with four Views from his own pencil*». Im Übrigen belegen Raspes Zeichnungen, die er im Rahmen seiner geologischen Forschungen und Beratungen im Bergbau erstellte, dass er ein guter Zeichner war, wenn auch kein freiberuflicher Zeichner mit einer persönlichen künstlerischen Handschrift.

Raspe rückt die Geschichte vom halbierten Pferd in den Zusammenhang des russisch-türkischen Krieges und wählt als Schauplatz des Geschehens den Marktplatz einer Stadt. Plausibilisierende Erklärungen kommentieren das Unwahrscheinliche der Ereignisse («*By reason*», «*seeing the enemy, I thought*», «*judge my astonishment*», «*in that expectation*», «*a mystery to me*», etc). Der Marktplatz ist verlassen. Es gibt keinen kriegerischen Angriff, aber auch kein Beutemachen und schon gar nicht eine Begegnung mit einer Person. Die Verteidiger der Stadt sind geflohen, der kunstvolle Hufschmid erscheint aus dem Nichts, verschwindet aber nach seiner Aufwartung in einem Konjunktiv Irrealis wieder. Die Ereignisse haben keine Zeugen.

Der Text hat eine deutliche vierteilige Gliederung:

- **Exposition:** Der Reiter kommt wegen der ausserordentlichen Geschwindigkeit seines Pferdes in eine aussergewöhnliche Lage. Weil er sich ausschliesslich auf den Feind konzentriert hat, hat er den Kontakt zu seinen Truppen verloren, ist einen Moment orientierungslos und versucht sich seine Lage zu erklären. Diese Orientierungslosigkeit nimmt das Rätsel der fehlenden hinteren Hälfte seines Pferdes vorweg.
- **Fatale Situation:** Trotz vieler Worte findet die Isolierung von seiner Truppe keine weitere Erklärung als die Geschwindigkeit des Pferdes. Hingegen ist die Halbierung mit wenigen Worten zur Kehrtwendung schnell aufgeklärt.
- **Auflösung:** Die Schadenskalkulation Münchhausens («*an irreparable loss*») bildet zwar den Ausgangspunkt für die Reparatur des Pferdes, welche Münchhausen der Kunstfertigkeit seines Hufschmieds überlässt. Allerdings ist die Heilung des Pferdes dann doch weniger dieser zugeschrieben, als vielmehr der Einzigartigkeit des Litauers. Entsprechend werden nicht biegsame Weidenzweige verwendet, sondern symbolisch aufgeladene Lorbeersprosslinge.
- **Rückkehr:** Die Laube, welche dem Litauer erwächst, dient als Bequemlichkeit für weitere kriegerische Expeditionen. Sie bildet aber keine Zwischensphäre zwischen Drinnen und Draussen, sondern eine Ruhmeshalle, in deren Glanz sich nicht nur das Pferd, sondern ebenso sein Reiter sonnen.

Im leeren Raum des Marktplatzes wird der rastlose Reiter unvermittelt nachdenklich, zuerst auf seine Männer, dann auf sich selbst bezogen. Diese Nachdenklichkeit ist der Kern der Erzählung. Aus ihr heraus entstehen Geschichten, die trotz aller Plausibilisierungsanstrengungen unüberprüfbar sind. Der Reisende ist der zuschnappenden Falle entkommen. Er hat sich damit für neue Expeditionen und vor allem neue Erzählungen zu befreien gewünscht. Die Leib-Seele Dualität, seit der Antike im Bild von Reiter und Pferd verkörpert, hat zwar Schaden erlitten, kann aber geheilt werden. Die kunstvolle Technologie des Fallgatters zwingt den Reiter zu einem Moment der Reflexion, worin alles zurücktritt, die Gefahr, eingeschlossen zu werden, die eventuelle Gegenwehr der Städter, die Gier nach Beute oder die Prinzipien der Kriegsführung.

Der Reiter ist erfolgreich, weil er sich seinen Reim auf das macht, was er sieht. Fünfmal taucht in der Geschichte das Paar zwischen Sehen und mentaler Verarbeitung auf, bevor der Schaden am Pferd tatkräftig repariert wird: *seeing – thought/saw – astonishment/ (sieht niemanden) – expectation/looked – mystery/saw – unperceive*. Die Episode mit dem halbierten Pferd folgt auf den Abschnitt, der die Frage aufwirft, welchen Anteil ein Individuum an einem Erfolg haben kann. Münchhausens erste Antwort «*of common prudence*» ist, sich in mindestens soviel Staub zu hüllen wie die Gegner, seine zweite ist die detaillierte Selbstbefragung. Münchhausen zieht die Freiheit der gut erzählten Geschichte der genauen Überprüfbarkeit des Geschehenen vor.

Die erhaltenen Dokumente zur zeitgenössischen Rezeption des *Münchhausen* verraten eine Unsicherheit, wie das Werk einzuordnen sei: Die *Critical Review* ordnete das Werk in ihrer Ausgabe 12/1785 p. 479 als «*satirisches Product auf das englische Parlament*» ein. Eine Rezension des *Münchhausen* erfolgte auch in den Annalen der Braunschweig-Lüneburgischen Churlande. Der Rezensent nannte die Einordnung der *Critical Review* als Satiren einen Fehlschluss und qualifizierte sie stattdessen als «*komische Arabesken, die unsere guten Gesellschafter so gerne nacherzählten. Jetzt ist der Markt verdorben, seit Nicolai sie hat im Vademecum drucken lassen.*» (1. Jg., 3. Stück, p. 178-180). So richtig es ist, die Reduktion auf Satiren zurückzuweisen, so wenig stimmig ist jedoch andererseits die Analogie zum rankenförmigen Dekorationselement.

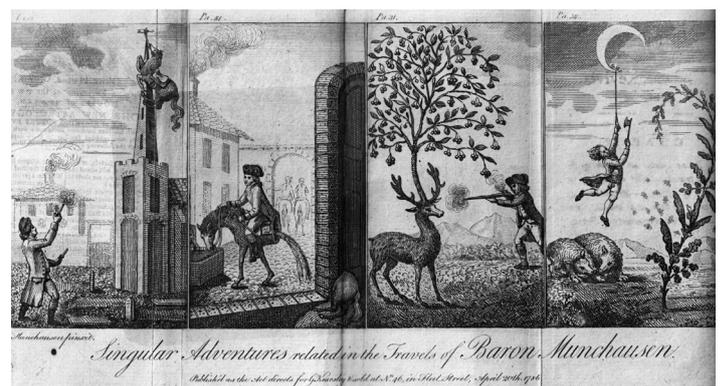


Abb. 2) Anonym (vermutlich R.E. Raspe). Leporello mit vier Geschichten Münchhausens: Kirchturm, Pferd am Brunnen (wie Abb. 1), Hirsch mit Kirschbaumgeweih, Abseilen vom Mond, 1786

Die Erstausgabe vom September 1785 sowie der unmittelbar darauf erschienene Raubdruck enthalten keine Illustrationen. Es gibt keine Hinweise darauf,

dass in der Erstausgabe oder im Raubdruck allenfalls Illustrationen verloren gegangen wären. Die *New Edition* vom 20.04.1786 hingegen enthält ein Leporello mit vier Kupferstichen zu den Geschichten: Das Pferd am Kirchturm, das halbierte Pferd, der Kirschbaum im Hirschgeweih, das Abseilen vom Mond (Abb. 2).

Der Kupferstich zum halbierten Pferd nutzt die Zentralperspektive radikal. Der Fluchtpunkt liegt rechts ausserhalb des Bildausschnitts. Der Kupferstich arbeitet weder mit Montage noch mit Simultaneität noch mit dem Spiel der Proportionen. Er bietet dem Auge keinen Halt. Er versucht eine Visualisierung dessen, was man in natura so nicht sehen kann.

Auf kleinster Fläche vereinigt der Kupferstich fünf Raumschichten, die dem winzigen Format zu einer ungewöhnlichen Tiefe verhelfen:

- Die hintere Pferdehälfte liegt an der vordersten Kante des Vordergrunds. Die Schwanzspitze ist angeschnitten, reicht aber imaginär aus dem Bildraum, in den Raum des Betrachters. Wenn auch extrem knapp, so führt eine dem Hinterteil unterlegte raumbildende Achse von rechts unten in einem Winkel von 45 Grad nach links bis ans Tor.
- Diese kurze Strecke wird aufgehalten von der Gegenschräge aus Mauer und Tor, welche das Innen und Aussen markiert. Der starke Kontrast zwischen Dunkelheit des Vordergrunds und Helle im Mittelgrund ist ebenfalls für Raumtiefe verantwortlich.
- Parallel zur Bildfläche befindet sich die trinkende Pferdehälfte am Brunnen im vorderen Mittelgrund.
- Das Haus im hinteren Mittelgrund vermittelt durch seine perspektivische Präsentation die Tiefe des Platzes.
- Das Tor im Hintergrund korrespondiert bildflächenparallel mit der Reiterfigur. Über die Bogenform, die Quader der Einfassung und über die perspektive Berührung rechts korrespondiert es auch mit dem vorderen Tor. Das hintere Tor gewährt den Durchblick in einen nicht näher definierten Raum jenseits der Stadt, den die beiden Reiter im nächsten Augenblick betreten werden. Sie schaffen die fünfte Raumschicht, indem sie genau im rechten Winkel zu Münchhausen und zum hinteren Torbogen stehen.

Der Kupferstich ist weit mehr als die belustigend naive Abbildung eines Pferdetrösels, der als Wasserrohr dient. Er konstruiert nach allen Regeln der Kunst einen komplexen Bildraum, der sogar an drei Seiten über seine Begrenzung hinauszugreifen sucht: mit der Schwanzspitze vorne, mit der scharf angeschnittenen Brunnenfigur und der ganz knapp sichtbaren bildparallelen Hauswand links und dem nicht mehr sichtbaren rechten Torflügel.

Das halbierte Pferd sticht aus den vier Darstellungen der Tafel hervor. In der axialen Anordnung stehen den beiden vor Gebäuden spielenden Szenen links zwei im freien Feld angeordnete rechts gegenüber. Der Polarität des Ambientes entsprechen die beteiligten Tiere: bei den Häusern sehen wir Pferde, das Haustier – im Freien das Wild, den Hirsch und die Bären. Die beiden Bildpaare links und rechts sind je analog gestaltet: Die Architektur-Bilder bauen die Kulissen ähnlich auf, gestalten die Raumtiefe in den Mittelpartien, setzen rechts einen die Bildhöhe füllenden grafischen Akzent. Die Natur-Bilder sind durch die tiefliegende Horizontlinie verbunden, welche einen annähernd einheitlichen Bildraum insinuiert, verwenden florale Grundformen, ordnen die Blätter flächig an, lassen einfach geschwungene Bögen dominieren. Mit Ausnahme des halbierten Pferds kombinieren alle drei anderen Kupferstiche naturalistische Darstellungen einzelner Elemente – den Kirchturm, den Hirschjäger, etc. – in disproportionalen Grössenordnungen und spielen hinterhältig mit Vorder- und Hintergrund. Diese Kombinationen sind betont unspektakulär. Sie wollen das Dargestellte als unmöglich zeigen, oder, um es mit dem im Zusammenhang mit Münchhausen oft verwendeten Topos zu sagen, als Lügengeschichten. Die Verwendung solcher Gestaltungsmittel ist konventionell, ebenso wie die Integration von zeitlich aufeinander folgenden Sequenzen zu einem Bildganzen, wie sie die Darstellung des Mondausflugs vornimmt. Um solche, gewiss kongenialen, Illustrationen von Lügengeschichten geht es im Bild vom halbierten Pferd aber nicht.

Die Szene mit dem halbierten Pferd ist auch noch in anderer Hinsicht anders gestaltet als die übrigen. In seiner surreal anmutenden Modernität setzt sich das Bild vom halbierten Pferd deutlich von einer konventionellen Darstellung ab. Der erste Blick des Betrachters geht durchs Stadttor auf den Platz – verleitet auch durch das rückwärtige Tor. Man merkt zwar schnell, dass das nicht stimmt, doch es bleibt unklar, auf welche Weise man überhaupt in das Städtchen hineinblickt. Die Flügel des Tors, durch welches Münchhausen auf den Platz gelangte, sind geschlos-

sen. Welch merkwürdiges Tor: Es ragt ins Leere, zeigt kein die Durchsicht gestattendes Fallgatter, schliesst hermetisch, aber damit jemanden auszuschliessen wäre völlig unmöglich. Denn daneben klafft eine funktionslose Öffnung. Sie ist kein Fenster, kein Durchbruch in einem Zinnenkranz, keine Ruine oder unfertige Baustelle. Es handelt sich um ein Abstraktum, welches zwischen draussen und drinnen vermittelt. Und doch liesse sich die Stadt nicht durch diese grosse Öffnung betreten, da deren Unterkante nicht auf einen Weg führt, sondern in einen Graben oder Abgrund reicht. Was offen erscheint, ist unzugänglich; was dem Zugang dient, ist verschlossen.

Wer in diesem Kupferstich nur ein mässiges künstlerisches Talent vermutet, wird der raffinierten Gestaltung dieses Bildes in keiner Weise gerecht. In einem nach traditioneller Darstellungstechnik aufgebauten Bildraum, der die Betrachter an die Abbildung der Wirklichkeit gemahnt, steht die Pferdehälfte als offensichtlich nicht reales Wesen. Dass die zweibeinige, trinkende, lebende Pferdehälfte stehen kann, ist Gesetzen eigener Art zu verdanken, nämlich der Willkür der Imagination. Der Wasserstrahl bietet optischen Halt. Das Hinterteil erscheint wie tot. Getrennt ist es vom lebenden Vorderteil durch ein Gebilde, das Stadtmauer und Tor zu sein vorgibt, sich aber als Leere und Nichts entpuppt. Das Gebilde ist die Umkehrung dessen, was zu sein behauptet – ein Abstraktum, für welches eigene Gesetze gelten. Es handelt sich also nicht nur um die Abbildung der physischen Teilung eines Wesens, sondern auch und vor allem um die Darstellung der grundsätzlichen Gespaltenheit – des Lebendigen wie des Gesetzmässigen.

Mit seiner Darstellung des halbierten Pferds setzt Raspe eine motivische Tradition fort, welche auf Illustrationen des 16. Jahrhunderts zurückgeht, in denen der Reiter am Fluss stirbt, vom Schwert durchschlagen. Dort bildet sich – lange vor Freud – ein kulturelles Muster für die Darstellung der Erkenntnis heraus: Sie ist gefährdet durch den Tod und getrieben durch die Erotik. Mit dem Blick zurück nimmt der Reiter des halbierten Pferds im Moment der Erkenntnis wahr: die tödliche Schneide, das lebendige Wasser. Zweidrittel aller späteren Illustrationen der Münchenhausen-Geschichte werden dieses Muster unverändert übernehmen.

Raspe reiht sich jedoch nicht einfach in diese Gestaltungstradition des Erkenntnismotivs ein. Wahrscheinlich zum ersten Mal in der Kunstgeschichte verwendet er einen Blick durch die Mauer. Zudem ironisiert er sein Motiv: das hintere Tor ist weit offen. Im Un-

terschied zu den meisten andern Darstellungen wählt Raspe nicht den handlungsmässig spannendsten Moment der Erzählung, wenn sich der Reiter wendet und erkennt, was passiert ist, sondern den Moment kurz davor. Der Betrachter sieht, was der Reiter erst gleich sehen wird. Raspe schafft damit eine geniale, augenzwinkernde Übersetzung einer komplexen literarischen Tradition in eine moderne Bildwelt. Sie verbindet folgende Elemente:

- Den Reiter auf dem halbierten Pferd: eine Jahrhunderte alte Darstellungstradition der zerstörten Leib/Seele Dualität
- Die naive Darstellung des Pferdekörpers als hohlen Schlauch: eine Ironisierung des Umgangs mit dieser Tradition
- Das offene hintere Tor: die geringe Praxisrelevanz der Erkenntnis
- Die unsichtbare Mauer: eine Reflexion über die Bedingungen des Sehens
- Den Moment vor der Erkenntnis: die Ruhe als Bedingung der Erkenntnis

Der Text erzählt das Geschehen in einer zeitlichen Abfolge. Das Bild greift aus dieser Abfolge einen bedeutsamen Moment heraus, den Augenblick vor der Erkenntnis. Text und Bild verwenden zur Darstellung Elemente, die in ihrer Bedeutung weit über das dargestellte Geschehen hinausweisen, die als kulturelle Symbole fungieren oder sie mindestens evozieren. Der Text beeinflusst das Verständnis, welches der Leser/Hörer vom Dargestellten gewinnt, durch die gewählte stakkatoartige Erzähltechnik. Das Bild dagegen verdeutlicht einen komplexen Zusammenhang, *«auf einen Blick»*.

Bei Raspe stehen Text und Bild im Kontrast zueinander:

Text	Bild
Bewegung	Ruhe
Krieg	Friedlichkeit
Umschau nach Männern	Vierteldrehung zum Betrachter
Atemlose Hektik	Stillstand
Eindringen in die Stadt	Einblick in die Stadt
Erzählung eines Geschehens	Betrachtung des Unsichtbaren
Eros/Thanatos	unerotische Darstellung

Während die Erzählung die vorübergehende Auflösung der Leib/Seele-Dualität als dramatisches, kriegerisches Geschehen darstellt und Hörer/Leser über die stakkatoartige Sprachgestaltung emotional durch Destruktivität und Heilung führt, zeigt das Bild in einer fast klinisch anmutenden experimentellen Situation dem aussenstehenden Betrachter eine Introspektion in die Bedingungen der Erkenntnis.

### Raspes Darstellung in späteren Ausgaben

Die Falttafel der *New Edition* 1786 wird in allen folgenden Ausgaben bis zur 8<sup>th</sup> Edition 1799 unverändert übernommen. Von Ausgabe zu Ausgabe wächst der Umfang der Texte und die Anzahl der Bilder stark an. Raspes Darstellung des halbierten Pferds findet sich in folgenden Ausgaben:

Jahr	Ort	Verlag	Kurztitel	Illu.	MBZ-Sign.
1786	Oxford	Kearsley	Gull. Revided, 3rd	13	GB 56
1786	London	Kearsley	Gull. Revided, 4th	18	GB 87
1787	London	Kearsley	Gull. Revided, 5th	19	
1788	Dublin	Byrne	Gull. Revided, 5th	4	C 20
1789	London	Kearsley	Gull. Revided, 6th	20	GB 76
1790	Hamburg	Hoffmann	Gull. Revided, A new	7	GB 17
1792	Dublin	Byrne	Gull. Revided, 16th	4	GB 21
1793	London	Kearsley	Gull. Revided, 7th	20+	GB 91
1799	London	Kearsley	Gull. Revided, 8th	17	GB 89
1802	Finsbury	H.Lemoine	The surpsing (sic!)	2	GB 275
1816	London	Kirby	The surprising	17	GB 186
1819	London	Kirby	Complete original ed.	40	GB 2

An Raspes Darstellung angelehnte Illustrationen finden sich zudem in folgenden Ausgaben:

Jahr	Ort	Verlag	Kurztitel	Illu.	MBZ-Sign.
1810	Cöln	Peter Hammer	Bürger	6	X 3
1810	Cöln	Peter Hammer	Bürger	24	X 297

## 4. Vorläufer: Chrétien/ Freske Rodenegg (um 1200)

Raspes Text/Bild-Paar hat einen weit entfernten Vorläufer von höchstem kulturhistorischem Rang: Um 1200 hat Chrétien de Troyes in seinem Yvain-Roman die Szene vom halbierten Pferd erzählt und ein unbekannter Künstler hat sie kurz darauf in seinem Fresken-Zyklus auf Schloss Rodenegg bei Brixen in Südtirol dargestellt (Abb. 3). Zur besseren Lesbarkeit wird der Text im Folgenden in einer modernen deutschen Übersetzung wiedergegeben; und zur besseren Sichtbarkeit wird das stark zerstörte Fresko in einer rekonstruierenden Skizze gezeigt.



Abb. 3) Anonym. Verfolgung des Quellritters durch Yvain, um 1200 (Ausschnitt)

(nach einem unerbittlichen Kampf flieht der Quellritter vor Yvain) ...

«Spornstreichs hat der Ritter ihn bis zum Tor seiner Burg geführt, und beide sind hineingeritten, und fanden keine Menschenseele auf den Strassen, durch die sie kamen, und gelangten beide im Galopp an das Tor des Palastes. Das Tor war sehr hoch und breit und hatte einen so schmalen Eingang, dass zwei Reiter zu Pferde nur enggedrängt und mit grosser Mühe zugleich hindurchreiten oder einander unter dem Tor begegnen konnten; denn es war so eingerichtet wie die Falle, die der Maus verderblich wird, wenn sie auf Diebstahl ausgeht, und das Messer, das schneidet und zuschlägt und trifft, sitzt oben im Hinterhalt und fährt sogleich heraus und fällt nieder, wenn etwas an den Auslöser rührt, und sei aus auch noch so sachte. So waren unter dem Tor zwei Schlagfallen angebracht,

die oben eine eiserne Falltür mit schneidend scharfer Kante hielten. Wenn jemand diese Vorrichtung betrat, so stürzte die Tür von oben herab, und wer sich darunter befand, wurden so getroffen und ganz zerschnitten. Und der Durchgang dazwischen war genau so eng wie eine Waldschneise. Der Ritter ist klugerweise geradeaus hindurchgeritten, und Herr Yvain stösst töricht genug schnell hinterdrein, und er kam ihm so nahe, dass er ihn am hinteren Sattelbogen hielt. Und darin hatte er noch Glück, dass er sich vornüberbeugt hatte: wäre dieser Umstand nicht gewesen, wäre er ganz entzwei gespalten worden, denn das Pferd trat auf das Holz, das mit der eisernen Falltür verbunden war. Gleichwie ein Höllengeist fährt die Tür hernieder und trifft hinten den Sattel und das Pferd und schneidet alles entzwei: doch erreichte sie Herrn Yvain gottlob nicht, ausser dass sie ihm am Rücken vorbeistreifte, so dass sie ihm beide Sporen ganz nahe an der Ferse abschnitt. Voller Entsetzen stürzte er zu Boden, und jener, der todwund war, entkam ihm auf diese Weise. Weiter hinten befand sich nämlich ein ähnliches Tor wie das vordere. Durch dieses Tor entwich der flüchtige Ritter, und die Falltür fiel hinter ihm nieder. So war Herr Yvain gefangen: in grosser Angst und Verwirrung blieb er in dem Saal eingeschlossen, dessen Decke mit goldenen Nägeln beschlagen war, und die Zwischenwände waren von kunstvoller Arbeit und mit kostbaren Farben bemalt. Doch nichts peinigte ihn so wie der Gedanke, dass er nicht wusste, wohin der andere entwichen war. Während er in dieser Bedrängnis war, hörte er wie die Tür einer kleinen Seitenkammer geöffnet wurde, und ein anmutiges und schönes Fräulein trat allein heraus und schloss die Tür hinter sich zu. Als sie Herrn Yvain entdeckte, erschrak sie zuerst gewaltig.»

Der Artusroman Yvein von Chrétien de Troyes (ca. 1140 – ca. 1190) ist einer der am meisten kopierten Romane des Hochmittelalters. Er ist der erste Roman mit einer sorgfältigen Chronologie: Yvain erlebt eine psychologisch durchkomponierte Reihe von «*aventures*», in denen kampfbestimmende Waffentaten des hervorragenden Einzelnen die Gunst des Schicksals erzwingen. Der Roman setzt dem «*chevalier errant*», der all die «*aventures*» bestehen muss, ein Denkmal. Die Aventure-Suche erscheint als das menschliche Ideal schlechthin.

Indem Yvain Laudines Gatten tötet, macht er sie zur Feudalherrin ohne Verteidiger ihres Lehensbesitzes. Zwar entbrennt er sofort in Liebe zu ihr, muss aber zuerst in vielen Abenteuern feindliche Mächte überlisten, bevor er sich wieder in die ritterliche Gemeinschaft im Schloss integrieren kann. Liebe ist

nicht bloss die irdische Liebe zwischen Mann und Frau, sondern die geradezu religiöse Ordnungsmacht, welche dem, der sich ihren Gesetzen unterwirft, zu einer Übereinstimmung zwischen höfisch-ritterlicher Lebensform und dem sittlich Guten und Wahren verhilft. Im hier gewählten Textausschnitt hat Yvain an der Quelle verbotenerweise die Steinplatte mit Wasser besprengt, dadurch das Chaos der Naturgewalten entfesselt und Laudines Mann als Verteidiger der Quelle auf den Plan gerufen. Eros sprengt die feste Fügung der Emotionen und lässt Thanatos in Aktion treten. Das Geschehen ist unkontrollierbar, trotz aller Tapferkeit ist Yvain nicht Herr des Geschehens. Die gesellschaftlichen Kontrollmechanismen für Eros und Thanatos sind ingenios, sie sorgen für Ordnung und verwehren dem den Zugang, der sie nicht kennt. Aus der Gefangenschaft im Luxus zwischen dem doppelten Fallgatter kann sich Yvain aus eigener Kraft nicht befreien. Nur die Unterordnung unter die Minne-Regeln der höfischen Gesellschaft bietet eine Chance. Diese fällt Yvain jedoch aus der Hand der Zofe zu, ist nicht seine eigene Leistung. Warum das alles passiert, bleibt Yvain verborgen. Es gibt keinen Moment der Erkenntnis. In dieser Szene mit ihrer reichen Symbolik spielt das halbierte Pferd eine Nebenrolle. Es symbolisiert die Gefahr, die aus dem Versuch resultiert, mit roher Gewalt in die Burg einzudringen. Umso prominenter aber ist die Funktion des Fallgatters, dem niedersausenden Schicksalsschlag.

Hartmann von Aue hat Chrétien de Troyes Yvein-Roman nahe am Original ins Deutsche übertragen. Er ist urkundlich nicht bezeugt, dürfte aber im alemannischen Sprachraum gelebt haben und ca. zwischen 1210 und 1220 gestorben sein. Nachgewiesen ist, dass sein Versroman *Yvein* im Jahr 1205 bekannt war. Dass allerdings auf Schloss Rodeneck, dessen Freskenzyklus wir als Illustration beiziehen, eine Abschrift vorhanden war, ist höchst unwahrscheinlich. Im frühen 13. Jahrhundert existierten nur wenige kostspielige Abschriften, die sich Ministerialadlige wie die Herren von Rodank kaum hätten leisten können. Viel wahrscheinlicher ist, dass Schlossherren und Maler die Geschichte vom Hören kannten, weil ein durchreisender Sänger ihnen den Roman oder Teile davon vortrug. Für Ministerialadlige erschwinglich war es hingegen, einen Maler aus der Gegend mit einem Bilderzyklus zu beauftragen. Dass dieser Zyklus Lust und Last eines Helden darstellen sollte, der ihnen sozial gleichgestellt war, erscheint plausibel. Die Wahl des Gegenstands hingegen, die über das konventionelle Mäzenatentum kirchlicher Kunst hinausging, zeigt jedoch auch die Aufstiegsaspiration der Auftraggeber.

Kurz nach 1200 gestaltet im Schloss Rodenegg, wenige Kilometer nördlich von Brixen in Südtirol, ein anonymen Künstler einen Freskenzyklus, welcher Szenen aus dem *Yvain* darstellt<sup>7</sup>. Dieser Freskenzyklus wurde erst 1973 entdeckt. Er übertrifft alles bisher Bekannte. Schloss Rodenegg wurde ab 1140 von den Herren von Rodank, Ministerialen der Bischöfe von Brixen, erbaut. In einem Raum, der Schlosskapelle genannt wird, entstand der Zyklus nach vorläufigen Datierungen zwischen 1205 und 1220 in al secco Technik. Er ist in schlechtem Zustand und nur unvollständig erhalten. Eine genauere Datierung sowie die Zuordnung zu einer bekannten Künstlerpersönlichkeit sind vorderhand nicht möglich.

Die 6. Szene des Zyklus zeigt die Halbierung des Pferdes durch das Fallgatter. Sie hält den entscheidenden Augenblick fest, in dem die beiden Reiter das Burgtor passieren. Yvain entgeht dem Fallgatter nur deshalb, weil er sich nach vorn beugt und zum letzten Schlag gegen Askalon ausholt. Die Szene ist links durch einen Wandpfeiler und rechts durch das rhombische Fallgatter begrenzt. Der auf seinem keuchenden Pferd zusammengesunkene Askalon hat das Tor bereits passiert, als Yvain den Fallmechanismus auflöst. Das Fallgatter ist heruntergefallen und hat das Hinterteil seines Pferdes nach unten gedrückt, so dass auch der Reiter etwas nach hinten gezogen ist. Die Schwertscheide ist vom Fallgatter angeschnitten, Sattel und Sporen werden hingegen nicht getroffen. Die Topfhelme, welche die beiden Reiter tragen, waren von ca. 1190 bis 1210 in Mode, was einen Hinweis zur Datierung ergibt.

Soweit die Rekonstruktion erkennen lässt, hält sich der Freskenkünstler in seiner Darstellung sehr eng an Chrétien's Text: Er übersetzt die detaillierte Schilderung der Mechanik der Toronstruktion in eine Art technischer Skizze von Tor und Fallgatter, welche ihm als Bildrahmen dient. Die Dynamik der Bewegung der beiden Reiter und die dramatische Enge der Konfrontation im Tor sind bis ins Detail plastisch wiedergegeben: der eng gedrängte Galopp, die vornübergebeugten Reiter, der Schnitt hinter dem Reiter nahe der Ferse. Das Fresko ermöglicht die dauerhafte Anschauung dessen, was der lesensunkundige Zuhörer der Geschichte vergessen könnte. Ob die Yvain-Geschichte im Südtirol des 13. Jahrhunderts wirklich so breit bekannt war, wie dies James Rushing vermutet (mindestens so wie Jesse James oder Billy the Kid in den USA des 20. Jahrhunderts)<sup>8</sup>, muss bezweifelt werden, aber dass die Fresken auf Schloss Rodenegg die Ritter, welche den Raum benutzten, direkt in ihrem Lebensgefühl ansprach, ihrer Auseinanderset-

zung mit den beiden Schemata ritterlicher Selbstverständnisse, scheint gewiss.

Die Freske am Fallgatter zeigt die Faszination der Dynamik eines Ausbruchs aus der höfischen Ordnung und warnt vor dem Risiko des Zerstörtwerdens in der Selbstvergessenheit des Kampfes. Die Szene lässt weniger deutlich als andere Fresken des Zyklus erkennen, dass der Freskenmeister eine eigenständige bildliche Gestaltung des Geschehens vornimmt. Das Schlussbild z.B. zeigt im Unterschied zum Text nicht, wie Yvain Laudine *«erobert»*, sondern wie er sich ihr unterwirft<sup>9</sup>. Oder als weiteres Beispiel: der Freskenmeister gestaltet den Doppelkampf zwischen Askalon und Yvain raumbherrschend in zwei Szenen, während Hartmann die Zweikampfschilderung erzählerisch verknüpft, mit der Entschuldigung, es sei ja kein Augenzeuge dabei gewesen<sup>10</sup>. Die Fresken liefern keine Zusammenfassung des Romans, sie verteilen sich auch nicht gleichmässig über den Text, sondern setzen klare Schwerpunkte. Aus dem literarischen Text wählen sie eine Reihe von traditionellen Bildtypen aus: Ausritt des Helden, Kampf mit dem Speer, Kampf mit dem Schwert, Kniefall. Eine Sonderstellung bildet in Rodenegg die Verlängerung der Zweikampfszenen um die dritte Szene unter dem Fallgatter, vor dem abrupten Übergang zu Askalons Tod in Laudines Armen.

Es gibt keine Belege dafür, dass Raspe die Yvain-Geschichten in der Fassung von Chrétien de Troyes oder Hartmann von Aue gekannt hat. Noch viel unwahrscheinlicher ist es, dass er von den Fresken im Schloss Rodenegg wusste.

## 5. Weitere Bezüge zu Raspes Text/Bild-Paar

### Griechische Gestirngötter

Die ältesten Spuren des Motivs des halben Pferdes finden sich in den Darstellungen der Gestirngötter der griechischen Kultur ab ca. 450 v.Chr.<sup>11</sup> An den Friesen des Parthenons, auf Pyxisdeckeln (Pyxis = runder Behälter, meist aus Holz), Vasen oder Schalen werden die drei Gottheiten Helios, Eos und Selene dargestellt, wie sie reitend oder mit Pferdegespannen fahrend ihren regelmässigen Rundkurs übers Firmament drehen. Der Gestirngötterzug ist in der Regel ausschnitthaft wiedergegeben, keineswegs nur wegen der räumlichen Beschränkung des Bildträgers. In den Ausschnitten wird ein ganzes Pferd zur Hälfte ge-

zeigt. Das sind keine Darstellungen halbiertes Pferde. Der Ausschnitt verdeutlicht das Wesensmerkmal dieser Götter, den immer wiederkehrenden Vorgang ihres Auftauchens und Versinkens. Auch wo andere olympische Götter mit den Gestirngöttern zusammen im Bild erscheinen, sind diese vollständig, jene aber nur ausschnittsweise dargestellt.



Abb. 4) Anonym. Verfolgung Selenes durch Eos (Antike Schale, Berlin)

Auf der Berliner Schale z.B. läuft nach rechts hin ein Pferd, dessen Hinterhand gerade noch erkennbar ist (Abb. 4). Seine Reiterin, die durch den Mond angezeigte Selene, ist zusammen mit dem Vorderteil des Pferds aus dem Bild verschwunden. Hinter ihr eilt Eos, die Göttin der Morgenröte, gekleidet in einen weissen Chiton mit schwarzem Saum, leichtfüssig über Felsspitzen hinweg. Der Rand des Medaillons kennzeichnet die dargestellte Szene als vorbeiziehendes Geschehen. Die Betrachter müssen sich den grösseren Kontext vorstellen. Der unermüdliche Kreislauf der Gestirne verleiht der mythischen Ordnung der olympischen Götter ihre zeitlos umfassende Bedeutung.

Wenn das Pferd, das die Gestirngötter auf ihrer majestätischen Bahn über den Himmel trägt oder zieht, nur halbiert gezeigt wird, bedeutet das keine Zerstörung einer Einheit, sondern weist auf die Beschränktheit der Wahrnehmung der Betrachter hin und zeigt die Notwendigkeit, sich beim Betrachten das Unsichtbare im olympischen Pantheon vorstellen zu müssen.

Im Gegensatz zu den Darstellungen des halben Pferds steht Pegasus, das geflügelte Pferd. Es symbolisiert die Vereinigung des Göttlichen mit dem Irdischen, kann dadurch Kreativität, Kraft und Poesie darstellen. Raspe als Universalgelehrter, der sich mit Altertums-, Kunst- und Geschichtswissenschaften beschäftigte, war mit der Figur des Pegasus vertraut. Es ist aber unwahrscheinlich, dass er die künstlerische Darstellungsform, mit dem Ausschnitt einen Unterschied zwischen den handelnden olympischen Göttern und den nicht unmittelbar beteiligten Gestirngöttern zu gestalten, als Anregung für seine Darstellung des halbierten Pferds benützt hat.

### Misericords

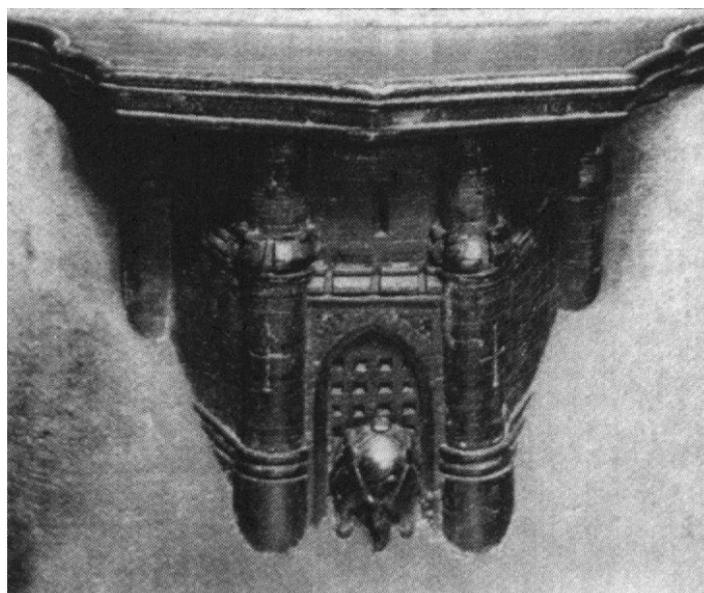


Abb. 5) Lincoln Misericord. Yvains entzweigeeschnittenes Pferd, Ende 14. Jh.

Auf die Geschichte vom halbierten Pferd stiess Raspe vermutlich während seiner häufigen beruflichen Reisen durch England.<sup>12</sup> In den Chorgestühlen der Kathedralen boten Stützbretter, die *Misericords*, den Chorherren ein wenig barmherzige Unterstützung während ihren langen, stehend verrichteten Gebeten. Sie waren zumeist mit einer kuriosen Darstellung versehen, so z.B. auch mit der Szene aus der Iwein-Sage, worin das Fallgatter des Burgtors Iweins Pferd entzweischneidet (Abb. 5). Ein solches anonymes Schnitzwerk dürfte Raspe die Anregung für die Erzählung und bildnerische Gestaltung des Motivs geliefert haben.

Dass Raspe auch die ursprünglich keltische Sage, welche von Chrétien de Troyes im Ywein in eine meisterliche Form gebracht, von Hartmann von Aue

ins Deutsche übertragen und danach über Jahrhunderte immer wieder in Sammlungen gelehrter Kurztex-te, Lügengeschichten, Facetien und ähnlichem literarisch tradiert wurde, gekannt hat, ist anzunehmen, lässt sich aber im Detail nicht belegen.

### Illustrationen in der frühen humanistischen Literatur

Seit den 60er Jahren des 15. Jahrhunderts nutzten die Drucker die technischen Möglichkeiten, um ihre Bücher zu illustrieren und damit den Inhalt der Werke einem ungebildeten oder leseunkundigen Publikum näherzubringen. Sie führten damit die christliche Tradition weiter, den Gläubigen die schriftlich überlieferten kirchlichen Lehren in den ausgemalten Kirchen vor Augen zu führen. Diese kirchliche Praxis geht auf Papst Gregor den Grossen (ca. 1504 – 1604) zurück, der Bilder ausdrücklich zur Belehrung der Analphabeten empfahl: «*Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident, quod sequi debeant, in ipsa legunt, qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pictura est.*»<sup>13</sup>

Ein Zeitgenosse des Freskenmalers von Rodenegg war Thomasin von Zerklare (ca. 1186 – ca. 1238), ein gebildeter romanischsprachiger Ministeriale, der seit etwa 1206 als Kanoniker am literaturfreundlichen Hof des deutschsprachigen Patriarchen von Aquileia, Wolfger von Erla (ca. 1140 – 1218) wirkte. Dieser war ein Förderer zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur, insbesondere Walthers von der Vogelweide. Thomasin verfasste 1215/16 das erste monumentale deutschsprachige Lehrgedicht des Mittelalters *Der welsche Gast* (Abb. 6). Damit wollte er junge Adlige zu höfischen Tugenden erziehen. Das erfolgreiche Werk ist in 25 Handschriften und Handschriftenfragmenten überliefert, die überwiegend mit reichen Illustrationen versehen sind, welche Thomasin vermutlich bereits zusammen mit dem Text konzipierte – ein Novum in der mittelalterlichen deutschen Literatur. Zum Thema Text und Bild schreibt Thomasin:

«*von dem gemalten bilde sint  
der gebûre und daz kint  
gevreuwet oft: swer niht enkan  
verstên swaz ein biderb man  
an der schrift verstên sol,  
dem sî mit den bilden wol.  
der pfaffe sehe die schrift an,  
sô sol der ungelêrte man  
diu bilde sehen, sî im niht  
diu schrift zerkennen geschicht;*»<sup>14</sup>



Abb. 6) Th. V. Zerklare. Buchmalerei aus *Der welsche Gast*, um 1215/1216

Bilder dienen im *Welschen Gast* allerdings keineswegs nur zur Illustration des Textes, sondern widersprechen ihm teilweise geradezu in ihrer Aussage.

Wolfger von Erla hatte einen literarischen Kreis um sich versammelt, zu dem neben Walther von der Vogelweide und Thomasin von Zerklare auch andere bekannte Dichter gehörten. Dieser Kreis machte das Bistum Passau und später das Patriarchat von Aquileja zu einem literarischen Zentrum ersten Ranges. Es gibt allerdings keine urkundlichen Belege, Widmungen oder andere historische Dokumente, die eine Verbindung zwischen Wolfger von Erla oder Thomasin von Zerklare und den Herren von Rodank oder Schloss Rodenegg belegen. Da aber für Wolfger allein in der Zeit zwischen 1195 und 1204, als er noch Bischof in Passau war, sechs Italienreisen dokumentiert sind, dürfte er regelmässig in Brixen vorbeigekommen sein. Es gibt im *Welschen Gast* auch keine direkten Bezüge zum Yvein-Roman. Trotzdem ist zu vermuten, dass der Yvein ebenso wie der *Welsche Gast*, der wie die Sprüche der Minnesänger für den mündlichen Vortrag konzipiert war, dem Freskenmaler von Rodenegg vom Vorlesen bekannt war.

Die Bilder im *Welschen Gast* dienen als Verständnis- und Erinnerungshilfe für das höfische Publikum. Sie veranschaulichen den Text und helfen, die komplexen moralischen und ethischen Lehren des Werks zu vermitteln. Die Illustrationen sind oft Personifikationen von Kräften, Mächten oder Denkweisen, die den Menschen beeinflussen, und werden durch Spruchbänder ergänzt, die wie Sprechblasen funktionieren. Sie zeigen starke Einflüsse aus der mittelalterlichen Bildtradition. Insbesondere die Darstellungen des Kampfes zwischen Tugenden und Lastern sind von der *Psychomachie* des Prudentius beeinflusst, einer

spätantiken Dichtung, die in zahlreichen mittelalterlichen Handschriften bebildert wurde.

### Holzschnitte

Sebastian Brants (1457 – 1521) *Narrenschiff* (1494 Basel) zeigt eine Typologie von hundert Narren, welche auf ihrem Schiff in Richtung Narragonien unterwegs sind. Diese Moralsatire hält den Lesern ihre Laster und Eigenheiten in einer unterhaltsamen Schilderung kritisch vor. Das Werk erschien 1497 in einer lateinischen Nachdichtung, welche sich durch Weiterübersetzungen in verschiedene Sprachen in ganz Europa verbreitete. Als eifriger Verfechter der Buchillustrationen berief sich Sebastian Brant ausdrücklich auf die Äusserung Papst Gregors und setzte seinen Texten möglichst ein Bild gegenüber, von den Flugblattgedichten bis zu seiner Petrarca-Ausgabe. Von dort stammt auch der folgende Kommentar:

«Nichts steigt mechtiglicher in die gedechtnus dann was dem gesicht fürkompt gehoerte ding für fliegen bald aber verbildung gesehner hafften auch in den unwilligen».<sup>15</sup>



Abb. 7) S. Brant. *Narrenschiff*: Dudelsackpfeifer, um 1497

Die Erstausgabe des *Narrenschiffs* ist mit 105 zu meist künstlerisch hochwertigen Holzschnitten versehen, welche schon den Zeitgenossen als sehr gelungen erschienen und Ende des 19. Jahrhunderts eine wissenschaftliche Diskussion entfachten, ob und in welchem Ausmaß sie Dürer zugeschrieben werden sollen (Abb. 7). Wie auch immer, sicher haben sie formal einen wichtigen Einfluss auf die Entwicklung der Holzschnitte ausgeübt.

Im Zusammenhang mit Raspes Darstellung des halbierten Pferds besonders interessant sind die elf Holzschnitte, welche am Bildrand angeschnittene Türen zeigen (8x links, 3x rechts). Es handelt sich durchwegs um roh gemauerte, roh gezimmerte Türen mit einem Bogenabschluss, grossen Beschlagsbändern und Schlössern.

Eine noch viel auffälligere Häufung des Motivs der angeschnittenen Türen findet sich in Philipp Frankfurters (1450 – 1511) *Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg* (1480 Augsburg). Die Figur dieses Pfarrers taucht sowohl in Sebastian Brants *Narrenschiff* als auch im Volksbuch von *Till Eulenspiegel* auf. Eingefasst von einer gereimten Rahmenerzählung präsentiert Frankfurter Schwänke um ein historisches Vorbild, einen Pfarrer, der um 1330 in Kahlenbergerdorf bei Wien wirkte. Das Werk ist mit 36 Holzschnitten ausgestattet, wovon 12 eine angeschnittene Tür zeigen (11x links, 1x rechts). Die Türen sind architektonisch wenig aufwändig gestaltet, verfügen aber immer über einen Bogen (Abb. 8).



Abb. 8) Ph. Frankfurter: *Geschichte des Pfarrers vom Kalenberg*, Empfang einer Dame durch einen Fürst, 1480

Raspe waren mit Sicherheit auch die Schwankillustrationen in den Chapbooks (einfach illustrierte, popu-

läre Strassenliteratur) bekannt.<sup>16</sup> Dort sind die Holzschnitte in der Regel flach, zeigen keine Tiefe, greifen wenig in den Hintergrund aus.

### **Die historische Person: Freiherr Hieronymus von Münchhausen**

Hieronymus von Münchhausen (1720 – 1797) entstammt einer alten adligen Familie aus dem Weserbergland. Er nimmt als Page am russisch-türkischen Krieg teil und findet in Riga seine Frau. Ab 1750 lebt er als Gutsherr in Bodenwerder. Er ist bekannt für seine Erzählkunst. Nur von wenigen Geschichten weiss man durch Ohrenzeugen, dass er sie selbst erzählt hat. Vom historischen Hieronymus gibt es nur ein idealisiertes Bild, welches jedoch verschollen und nur durch eine alte schwarz-weiße Fotografie bekannt ist.

Die literarische Figur Münchhausen wird 1786 von dem deutschen Universalgelehrten und Schriftsteller Rudolf Erich Raspe (März 1736 – 01.11.1794) in London erfunden. Vor seiner Emigration nach England hatte Raspe in Göttingen und Kassel persönliche Berührungspunkte mit der Familie Münchhausen. Die Einführung der literarischen Erzählerfigur Münchhausen hat massgeblich zur überaus erfolgreichen Verbreitung der Geschichten beigetragen und damit auch zu einem Missverständnis, das sich schnell verfestigte: Die literarische Figur Münchhausen ist nicht Hieronymus. Diese erlebt, erzählt und denkt ganz anderes als die historische Person.

### **Die politische Aktualität um 1786**

Die Londoner Verleger Smith und Kearsley waren politisch engagierte Männer, die für ihre Überzeugungen im Gefängnis gesessen hatten. Dass der *Münchhausen* in ihren Verlagen erschien, hat atmosphärisch seine Folgerichtigkeit. Der politische Bezug lässt sich über das Atmosphärische hinaus mit einer Analyse des Auftauchens der Illustrationen verdeutlichen. In der ersten Ausgabe wie auch im kurz darauf erscheinenden Raubdruck gibt es keine Illustrationen. Von der dritten Ausgabe an, der *New Edition*, hingegen fehlen Illustrationen in kaum einer der Hunderten von Ausgaben. Dazu gibt es in den Metatexten verschiedene Reflexionen.

In der Vorrede zur zweiten und dritten Ausgabe nennt Raspe rückblickend die Erstausgabe seiner Münchhausen-Geschichten «a little pamphlet»: das Werk war tatsächlich klein, nur 49 Druckseiten. Es war auch erfolgreich und erlebte in kürzester Zeit Neu-

auflagen, welche zusätzliche Geschichten enthielten und bald schon den Umfang eines Pamphlets überstiegen. Mit «*pamphlet*» bezieht sich Raspe auf die berühmteste, auflagenstärkste zeitgenössische Streitschrift, nämlich *Common Sense* von Thomas Paine<sup>17</sup>, 1776 in Nordamerika erschienen. Der Text wurde ein Jahr nach Beginn des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs, kurz vor der Unterzeichnung der Unabhängigkeitserklärung veröffentlicht, um die breite Bevölkerung davon zu überzeugen, dass Amerika sich vom Mutterland Großbritannien unabhängig machen, ein demokratisches Regierungssystem einführen und sich auf die Menschenrechte stützen sollte. Er erreichte allein in den 13 amerikanischen Kolonien eine unglaubliche Auflage von mehr als einer halben Million.

In der anonymen Vorrede zur ersten Ausgabe stellt Raspe zunächst Münchhausen in knappen Zügen als Nachfahren einer Adelsfamilie aus Bodenwerder bei Hameln vor, welche den englischen Königen einen Premierminister und weitere berühmte und rechtschaffene Staatsdiener stellte. Seit 1714, als der hannoversche Kurfürst Georg Ludwig als Georg I. König von England wurde, bestand zwischen England und Hannover eine Personalunion. Danach hebt Raspe seine aufklärerische Methode hervor, welche wie Thomas Paine den *Common Sense* zum Ziel hat, d.h. eine vernünftige Gestaltung der Gesellschaft, die Bereitschaft, sich für das Gemeinwohl einzusetzen:

*«He is a man of great original humour; and having found that prejudiced minds cannot be reasoned into common sense, and the bold assertors are very apt to bully and speak out of it; he never argues with either of them, but adroitly turns the conversation upon indifferant topicks, and then tells a story of his travels, campaigns, and sporting adventures, in a manner peculiar to himself, and well calculated to awaken and shame the common sense of those who have lost sight of it by prejudice or habit.»*

Allerdings unterscheidet sich Raspes Methode offensichtlich entscheidend von jener Paines, was in der folgenden Gegenüberstellung der politischen Haltung der beiden zum Ausdruck kommt:

	Raspe, Vorrede zur Erstaussgabe	Paine, Common Sense
Ansatz	Bei unbestrittenen, attraktiven Gegenständen (indifferent topics)	bei den politisch umstrittensten, aktuellen Gegenständen
Captatio benevolentiae	Der Erzähler hat Züge, welche für das Publikum besonders wichtig sind (Sportmanship, Extravaganz)	keine
Caveat	Mü vermeidet die direkte Argumentation gegen Vorurteile und leere Behauptungen	Hinweis auf das Ungewohnte der folgenden Argumentation
Adressatenorientierung	Spezifisch: Vorurteilsbeladene und Behaupter	die gesamte Menschheit, insbesondere die Bewohner der englischen Kolonien in Amerika
Wirkungsabsicht	Verführung zum Denken: Aufwecken oder, wenn dies nicht gelingt, Beschämen	direkter Aufruf zur Vernunft

Die Münchhausen-Geschichten sind fiktionale Texte, welche Raspe aufgrund von Vorlagen mit Einsatz vielfältiger literarischer Mittel gestaltet: Der Text imitiert die mündliche Erzählung eines Rauhbeins. Der Ich-Erzähler Münchhausen ist durch Erzähler-Kommentare zum Geschehen («*I thought it would be prudent*») und eingerückte Hörer-Ansprachen («*gentlemen*»; «*but judge of my astonishment*») profiliert. Ein Handlungsbogen übergreift die einzelnen Geschichten und verbindet sie miteinander. Raspe passt die Sprache dem erzählten Geschehen an: In der Geschichte vom halbierten Pferd bezieht die stakka-to-artige Sprachgestaltung die Leser emotional in das dramatische, kriegerische Geschehen ein. Das Kokettieren mit Paines berühmtem Pamphlet mag aus verlegerischen Gründen – im Fahrwasser eines Bestsellers verkauft sich ein Werk leichter – oder politischen Verortungsabsichten Raspes erfolgen – er ist in London nicht einfach nur ein heimatloser Flüchtling, sondern Teil einer mächtigen Bewegung. Sachlich ist die Einordnung als Pamphlet nicht zu halten. Und doch liefert es den Background für das Auftauchen von Illustrationen.

Als anonymen Autor und Illustrator führt Raspe in Titel, Vorrede und editorischen Notizen Münchhausen als fiktiven Ich-Erzähler und Illustrator der nachfolgenden Geschichten ein. Haben seine Illustrationen dem üblichen zeitgenössischen Verfahren folgend eine aus-

schmückende, erklärende, dem Text dienende Funktion oder eröffnen sie eine grundsätzlich neue Dimension?

Für eine ausschmückende Funktion spricht zunächst die Tatsache, dass die vier Illustrationen auf dem Faltblatt der New Edition die vier im Titel angekündigten Gegenstandsbereiche aufnehmen: «*The Singular Travels, Campaigns, Voyages and Sporting Adventures of Baron Munnikhouson*»:

Angekündigt im Titel	Dargestellte Erzählung	Illustration
«Travels»	kleine Reise	Kirchturm
«Campaigns»	Feldzug	halbiertes Pferd
«Voyages»	Fernreise	Mond
«Sporting Adventures»	belustigendes Abenteuer	Hirsch

Für eine weitergehende Funktion sprechen hingegen die Veränderungen in den Vorreden. In der zweiten Ausgabe (Faltblatt mit vier Illustrationen) sind die Angaben zur Absicht des Werks und zum anvisierten Zielpublikum gegenüber der ersten Ausgabe (ohne Illustrationen) stark verändert.

In der ersten Ausgabe steht der englische Politikbetrieb im Vordergrund, der in Europa wegen seiner Skurrilität als lächerlich empfunden wird.

«*As this method has been often attended with good success, we beg leave to lay some of his stories before the Public, and humbly request those who shall find them rather extravagant and bordering upon the marvellous, which will require but a very moderate share of common sense, to exercise the same upon every occurrence of life, and chiefly upon our English politics, in which old habits and bold assertions, set off by eloquent speeches, and supported by constitutional mobs, associations, volunteers, and foreign influence, have of late, we apprehend, but too successfully turned our brains, and made us the laughing-stock of Europe, and of France, and Holland in particular.*»

Während Raspe hier Münchhausens Methode auf einen konkreten politischen Kontext anwendet, generalisiert er in der zweiten Ausgabe das moralische Problem der Lüge, und fokussiert auf die Enttäuschung der Belogenen.

«*As this method has been often attended with good success, we beg leave to lay some of his stories be-*

*fore the Public, and request those who fall into the company of notorious bouncers to exercise the same upon every proper occasion, i.e. where people seriously advance the most notorious falshoods under an appearance of truth, thereby injuring their own reputation, and deceiving those who are so unfortunate as to be in their hearing.»*

Der Tonfall ist entschieden weniger kühn; kecke Frotzelei über das lebhaft politische Theater macht einer nachdenklichen Reflexion über das Spiel von Schein und Wahrheit Platz. Das selbstbewusste Handeln fürs Gemeinwohl verschwindet zugunsten von Gewissensforschung über das individuelle Urteilsvermögen und von Sorge um die Reputation. Diese Wende von der Politik zur Moral verstärkt Raspe in der editorischen Notiz zur zweiten Ausgabe, indem er einen alternativen Titel für das Werk in Erwägung zieht, die moralische Absicht des Pamphlets benennt und das Lügen als Laster brandmarkt.

*«The rapid demand for the first edition of this little pamphlet is a proof that the Public have seen it's morals tendency in a proper light: perhaps it should have been called with more propriety The Lyar's Monitor as no vice is more contemptable than a habit of abusing the ears of our friends with falshoods.»*

Raspe kündigt die vier Kupferstiche also klassisch als Verschönerung der Geschichtensammlung an, tut dies aber in einem Kontext, indem er den konkreten politischen Anspruch des Pamphlets zugunsten einer allgemein moralischen stark zurücknimmt. Dafür mögen Absatz-Überlegungen verantwortlich sein, dabei mag die Zensur eine Rolle gespielt haben. Für die Frage, warum in diesem Kontext zum ersten Mal Illustrationen auftauchen, liegt jedoch der Schlüssel zur Antwort in der Formulierung *«appearance of truth»*. Dass die Wahrheit in der politischen Aktion erscheint, ist nicht mehr selbstverständlich. Im Gegenteil, die Eigendynamik der politischen Aktion verführt zu atemlosem Geschehen – es braucht eine reflexive Ruhe als Ergänzung, und die entsteht bei der genauen Betrachtung von Bildern. Und entsprechend ist die Illustration nicht einfach eine Wiederholung des gleichen Gehalts mit anderen künstlerischen Mitteln, sondern hebt sich davon ab und bringt eine andere Erkenntnis.

### **Vademecum für lustige Leute, 1781**

1781 veröffentlicht ein Anonymus im *Vademecum für lustige Leute*<sup>18</sup> eine Sammlung von Münchhausen-Geschichten, darunter jene vom halbierten Pferd,

auf Deutsch, ohne Illustrationen. Raspe war Abonnent des *Vademecums*. Zwar wurde der Jahrgang nicht in seiner Bibliothek gefunden (vgl. Verzeichnis von Raspes Bibliothek im Staatsarchiv Marburg), aber die Wahrscheinlichkeit ist gross, dass Raspe die Zuordnung des Geschehens zur Figur Münchhausen und den Kern der Erzählung aus dieser Vorlage aufgenommen hat. Der Text des *Vademecums* lautet:

*«Wie ich noch als Husarenoffizier diente, war ich eins Tages in einem hitzigen Treffen. Nach dessen Ende ritt ich nach einem Dorfe zu, und kam an einen kleinen Fluss. Ich wollte durchreiten, allein mein Pferd zeigte Lust zum Trinken, und ich liess ihm seinen Willen. Nach langer Zeit, binnen welcher ich in Gedanken gewesen war, wollt' ich weiterreiten, und sah mit Erstaunen den Fluss vor mir verschwunden. Ich sah auf ein Geräusch mich um, und fand das Wasser itzt hinter mir; und sah zugleich, dass mein Pferd in der Schlacht war mitten voneinandergeschossen worden, und dass itzt beim Saufen alles Wasser hinten wieder von ihm ausgeloffen war. Mein Pferd hatte seine Wunde in der Hitze selbst nicht gemerkt; ich kehrte nun schnell zurück, um es nicht ganz kalt werden zu lassen, und fand auch bald die andere dazugehörige Hälfte. Junge Weidenbäume, die ich ausriss, halfen mir beide Teile gut zusammenfügen; einige Zweige davon verwachsen mit dem Pferde, die anderen schossen in die Höhe, und krümmten sich von selbst oben zusammen, und machten eine Laube, die mir beim Reiten hernach immer Bedeckung und Schatten gab. Das Pferd ist itzt gestorben.»*

Der Text des *Vademecums* weicht in drei Elementen von der klassischen Yvein-Fassung ab: Das Pferd wird von einer Kanonenkugel halbiert statt vom Fallgatter, es trinkt aus einem Fluss statt dem Brunnen und die Heilung erfolgt am Pferde, dem eine Weidenlaube erwächst, statt am Reiter, der sich durch die Minne in die höfische Ordnung reintegriert. Diese Änderungen haben in der Tradition der Erzählungen vom halbierten Pferd ihre Vorläufer: Die Halbierung durch die Kanonenkugel findet sich erstmals bei Philippe d'Alcriste in der *Nouvelle Fabrique* 1579<sup>19</sup>. Die Heilung mit Weidenzweigen und die daraus wachsenden Bäume ist bei Krüger, *Hans Clawerts Werckliche Historien* 1587<sup>20</sup> vorgeformt. Der bemerkenswert sarkastische Schluss schafft in einem kurzen Satz die Anknüpfung des erzählten Geschehens an die Erzählzeit sowie die Negation der Heilung.

Im *Vademecum* werden die Münchhausen-Geschichten wie folgt eingeleitet:

«Es sind Erzählungen voll der unglaublichsten Übertreibungen, dabey aber so komisch und launigt, dass man, ohne sich um die Möglichkeit zu bekümmern, von ganzem Herzen lachen muss; in ihrer Art wahre hogarthsche Karikaturen.»

Raspe kannte das Oeuvre von William Hogarth (1697 – 1764), eines Malers und Grafikers mit einer Vorliebe für satirische Darstellungen. Er hatte während seiner Anstellung in Kassel einige von dessen Kupferstichen für Landgraf Friedrich II. gekauft und in die fürstliche Sammlung aufgenommen. Der Vergleich der Münchhausen-Erzählungen und erst recht der bildlichen Darstellungen mit Hogarths Karikaturen ist aber schief: Die Hogarthschen ausschweifenden Massenszenen sind Raspes kärglicher Nüchternheit fremd. Ein formaler Einfluss ist nicht auszumachen.

Ebensowenig lässt sich ein formaler Einfluss des stilbildenden Illustrators der Epoche, Daniel Chodowiecki (1726 – 1801) auf Raspe nachweisen, obwohl Raspe diesen natürlich kennen musste. Chodowiecki illustrierte nicht nur literarische Werke von Bürger, Lessing, Goethe, Schiller und Cervantes, sondern auch wissenschaftliche Werke. Die Ausführung seines enormen Werks (fast 2300 Radierungen) übertrug er zum grossen Teil seiner Werkstatt, für welche einige der besten Kupferstecher, Radierer und Miniaturmaler seiner Zeit arbeiteten. Seine Illustrationen finden sich auch im *Vademecum*, bei dem jeder Jahrgang mit einem allerdings nicht immer signierten Frontispiz verziert war. Der Göttinger Taschenkalender (1778–83, 1789 und 1794) enthielt Hunderte von Chodowieckis Sittenbildern mit Erklärungen von Lichtenberg.

### Leporello

Raspe verwendet im *Münchhausen* das Leporello zur Illustration eines literarischen Texts. Vorher wurde das Faltblatt nur für extrem breitformatige technische Skizzen, Karten, etc. verwendet, welche im normalen Buchformat sonst nicht Platz gefunden hätten. Der Name Leporello geht auf den Diener in Mozarts Oper *Don Giovanni* zurück, welche am 9. Oktober 1787 uraufgeführt wurde. Darin präsentiert Leporello die Liste der Eroberungen seines Herrn mit der Entfaltung äusserst effektiv.

## 6. Spätere Text/Bild-Paare

### 6.1 Bürger/Riepenhausen (1786)

London (recte Göttingen), Dieterich (MBZ X 1)

Im Sommer 1786 übersetzt der deutsche Dichter Gottfried August Bürger die Geschichten der *New Edition* ins Deutsche, ergänzt sie und lässt sie im Frühherbst in Leipzig anonym erscheinen<sup>21</sup>. Die nicht signierten Illustrationen werden dem Göttinger Maler und Kupferstecher Johannes Riepenhausen zugeschrieben. Dieser kopiert Raspes Illustration des halben Pferdes (Abb. 9).



Abb. 9) Joh. Riepenhausen. Halbirtes Pferd am Brunnen, 1786

«Weil nun mein Lithauer so ausserordentlich geschwind war, so war ich der Vorderste bey dem Nach-

setzen, und da ich sah, dass der Feind so hübsch zum gegenseitigen Thore wieder hinausfloh, so hielt ich's für rathsam, auf dem Marktplatze anzuhalten, und da zum Rendevous blasen zu lassen. Ich hielt an, aber stellt euch, ihr Herren, mein Erstaunen vor, als ich weder Trompeter noch irgend eine lebendige Seele von meinen Husaren um mich sah. – 'Sprengen sie etwa durch andere Strassen? Oder was ist aus ihnen geworden?' dachte ich. Indessen konnten sie meiner Meinung nach unmöglich fern seyn und mussten mich bald einholen. In dieser Erwartung ritt ich meinen athemlosen Lithauer zu einem Brunnen auf dem Marktplatze, und liess ihn trinken. Er soff ganz unmässig und mit einem Heissdurst, der gar nicht zu löschen war. Allein das ging ganz natürlich zu. Denn als ich mich nach meinen Leuten umsah, was meint Ihr wohl, Ihr Herren, was ich da erblickte? – Der ganze Hintertheil des armen Thieres, Kreuz und Lenden waren fort, und wie rein abgeschnitten. So lief denn hinten das Wasser ebenso wieder heraus, als es von vorn hineingekommen war, ohne dass es dem Gaul zu gute kam, oder ihn erfrischte. Wie das zugegangen sein mochte, blieb mir ein völliges Räthsel, bis ich zum Stadthore zurückritt. Da sah ich nun, dass man, als ich pêle-mêle mit dem fliehenden Feinde hereingedrungen wäre, das Schutzgatter, ohne dass ichs wahrgenommen, fallen gelassen hatte, wodurch denn der Hintertheil, der noch zuckend an der Aussenseite des Thores lag, rein abgeschlagen war. Der Verlust würde unersetzlich gewesen seyn, wenn nicht unser Curschmid ein Mittel ausgesonnen hätte, beyde Theile, so lange sie noch warm waren, wieder zusammen zu setzen. Er heftete sie nehmlich mit jungen Lorbeer-Sprösslingen, die gerade bey der Hand waren, zusammen. Die Wunde heilte zu; und es begab sich etwas, das nur einem so ruhmvollen Pferde begegnen konnte. Nehmlich, die Sprossen schlugen Wurzel in seinem Leibe, wuchsen empor und wölbten eine Laube über mir, so dass ich hernach manchen ehrlichen Ritt im Schatten meiner sowohl als meines Rosses Lorbeeren thun konnte». <sup>22</sup>

Bürger übersetzt Raspes Text äusserst elegant und inhaltlich vollständig. Er behält alle rhetorischen Elemente bei: Raspes lebhaften Duktus, welcher mit all seinen Unterbrechungen und Einschüben eher einer mündlichen Erzählweise entspricht als einem komponierten schriftlichen Text, die stakkato-artige Wiedergabe der Ereignisse, das Spiel zwischen der Schilderung gesehener Vorgänge und dem rätselratenden Nachdenken darüber, die wiederholten appellativen Einschübe an die supponierten Zuhörer. Dieses schon bei Raspe ausgeprägte Verwirrspiel zwischen einer fortschreitenden unwahrscheinlichen Handlung und einer engagierten, aber verzögerten und nur teilweise

gelingenden reflexiven Bewältigung des Geschehens verstärkt er mit einem geballten Einsatz rhetorischer Mittel: die Ausdifferenzierung von Raspes weitgehend parataktischer Satzbildung in eine komplexe syntaktische Schachtelung, die Rhythmisierung des Satzflusses durch Anaphern, deren klangliche Gleichförmigkeit inhaltliche Unterschiede spielerisch maskiert (z.B. das «so» im ersten Satz), die elliptischen Verkürzungen («der Vorderste beim Nachsetzen»), die Ironisierung durch Litoten («hübsch hinausfloh»), verschobene Metaphern («Heissdurst»), Allusionen («es begab sich»). Der Unglaublichkeit des erzählten Geschehens entsprechen die Uneindeutigkeit der Wahrnehmungen und die Ambivalenz ihrer mentalen Verarbeitung durch den Protagonisten.

Riepenhausen sticht Raspes Illustration seitenverkehrt nach, ohne Anspruch auf eine abweichende eigenständige Bildgestaltung. Diese Verkehrung behält den Charakter des Durchblicks durch eine irrealen Mauer bei, fügt ihr aber keine weiteren visuellen Gestaltungsmittel bei, wie es im Text die Bürgerische Rhetorik tut.

#### Nachdruck des Kupferstichs in späteren Ausgaben

Jahr	Ort	Verlag	Kurztitel	Illu.	MBZ-Sign.
1788	Göttingen	Dieterich	Bürger, 1. Ausg.	17	X 295
1788	Göttingen	Dieterich	Bürger, 2. Ausg.	17	X 334
1788	Göttingen	Dieterich	Bürger, 2. Ausg.	13	X 747
1797	Ffm/Leipzig	o. Angabe	Bilderbogen M's Abenteurer	13	X 762
1803	Berlin	Neue Buchhandl.	Bürger, 3. Ausg.	23	X 494
1808	Berlin	Neue Buchhandl.	Schnorr	9	X 2
1813	Göttingen	Dieterich	Bürger	17	X 4
1820?	Ffm/Leipzig	o. Angabe	Bilderbogen M's Abenteurer	13	X 495
1822	Göttingen	Dieterich	Bürger	16	X 399
1834	Göttingen	Dieterich	Bürger	12	X 112

## 6.2 Bürger/Riepenhausen (1788)

London (recte Göttingen), Dieterich (MBZ, X 762)

1788 erscheint eine neue Ausgabe von Bürgers *Münchhausen*<sup>23</sup>. Im Text ist die Geschichte vom halbierten Pferd wesentlich ergänzt und Riepenhausen fügt seinem Kupferstich eine zweite Illustration zur selben Geschichte zu (Abb. 10).

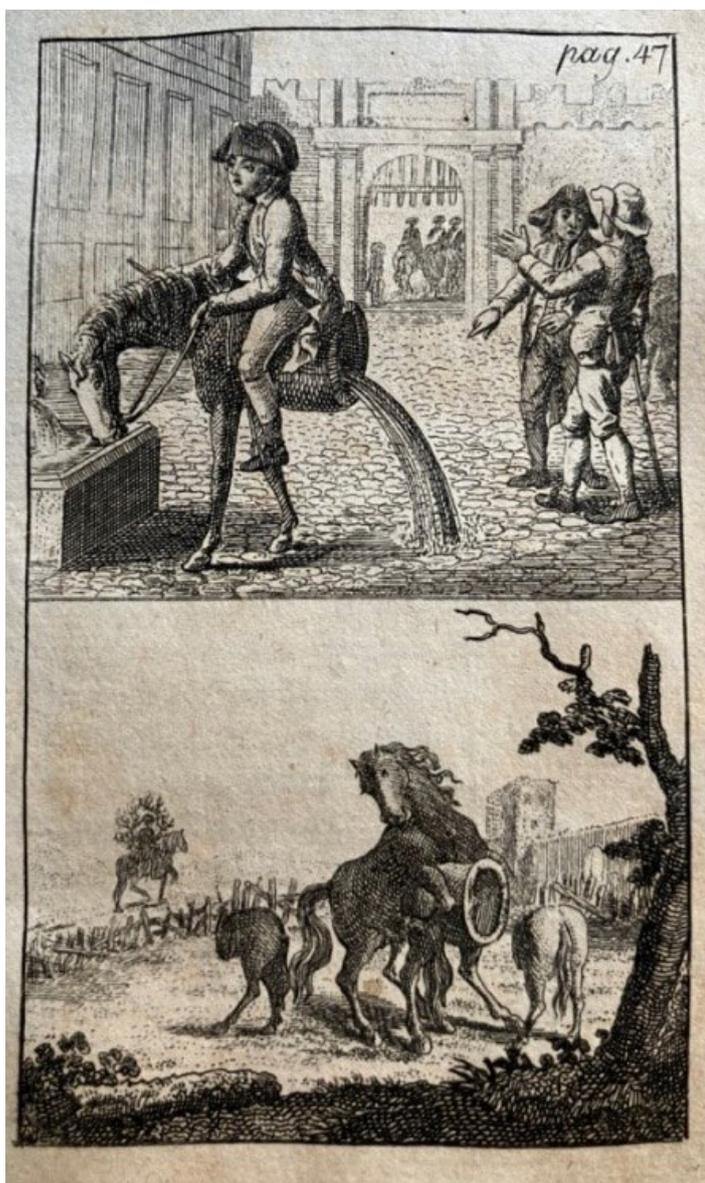


Abb. 10) Joh. Riepenhausen. Vordere Hälfte des Pferdes am Brunnen und hintere Hälfte auf der Weide, 1788

«Weil nun mein Lithauer so ausserordentlich geschwind war, so war ich der Vorderste bey dem Nachsetzen, und da ich sah, dass der Feind so hübsch zum gegenseitigen Thore wieder hinausfloh, so hielt ich für rathsam, auf dem Marktplatze anzuhalten, und da zum Rendezvous blasen zu lassen. Ich hielt an, aber

stellt euch, ihr Herren, mein Erstaunen vor, als ich weder Trompeter, noch irgend eine lebendige Seele von meinen Husaren um mich sah – ‘Sprengen sie etwa durch andere Strassen? Oder was ist aus ihnen geworden?’ – dachte ich. Indessen konnten sie meiner Meinung nach unmöglich fern seyn und mussten mich bald einholen. In dieser Erwartung ritt ich meinen athemlosen Lithauer zu einem Brunnen auf dem Marktplatze, und liess ihn trinken. Er soff ganz unmässig und mit einem Heissdurst, der gar nicht zu löschen war. Allein das ging ganz natürlich zu. Denn als ich mich nach meinen Leuten umsah, was meint Ihr wohl, Ihr Herren, was ich da erblickte? – Der ganze Hintertheil des armen Thieres, Kreuz und Lenden waren fort, und wie rein abgeschnitten. So lief denn hinten das Wasser ebenso wieder heraus, als es von vorn hineingekommen war, ohne dass es dem Gaul zu gute kam, oder ihn erfrischte. Wie das zugegangen seyn mochte, blieb mir ein völliges Räthsel, bis endlich mein Reitknecht von einer ganz entgegengesetzten Seite angejagt kam, und, unter einem Strome von treuerherzigen Glückwünschen und kräftigen Flüchen, mir folgendes zu vernehmen gab. Als ich pêle mèle mit dem fliehenden Feind hereingedrungen wäre, hätte man plötzlich das Schutzgatter fallen lassen, und dadurch wäre der Hintertheil meines Pferdes rein abgeschlagen worden. Erst hätte besagter Hintertheil, unter den Feinden, die ganz blind und taub gegen das Thor angestürzt wären, durch beständiges Ausschlagen die fürchterlichste Verheerung angerichtet, und dann wäre er siegreich nach einer nahegelegenen Weide hingewandert, wo ich ihn wahrscheinlich noch finden würde. Ich drehte sogleich um, und in einem unbegreiflich schnellen Galopp brachte mich die Hälfte meines Pferdes, die mir noch übrig war, nach der Weide hin. Zu meiner grossen Freude fand ich hier die andere Hälfte gegenwärtig, und zu meiner noch grösseren Verwunderung sahe ich, dass sich dieselbe mit einer Beschäftigung amüsirte, die so gut gewählt war, dass bis jetzt noch kein maitre des plaisirs mit allem Scharfsinne imstande war eine angemessenere Unterhaltung eines kopflosen Subjekts ausfindig zu machen. Mit einem Worte, der Hintertheil meines Wunderpferdes hatte in den wenigen Augenblicken schon sehr vertraute Bekanntschaft mit den Stuten gemacht, die auf der Weide umherliefen, und schien bey den Vergnügungen seines Harems alles ausgestandene Ungemach zu vergessen. Hiebey kam nun freylich der Kopf so wenig in Betracht, dass selbst die Fohlen die dieser Erholung ihr Daseyn zu danken hatten, umbrauchbare Misgeburten waren, denen alles das fehlte, was bei ihrem Vater, als er sie zeugte, vermisst wurde. Da ich so unwidersprechliche Beweise hatte, dass in beiden Hälften meines

*Leben sey, so liess ich sogleich unsern Kurschmid rufen. Dieser heftete, ohne sich lange zu besinnen, beide Theile mit jungen Lorbeer-Sprösslingen, die gerade bey der Hand waren, zusammen. Die Wunde heilte glücklich zu; und es begab sich etwas, das nur so einem ruhmvollen Pferde begegnen konnte. Nämlich, die Sprossen schlugen Wurzel in seinem Leibe, wuchsen empor und wölbten eine Laube über mir, so dass ich hernach manchen ehrlichen Ritt im Schatten meiner sowohl als meines Rosses Lorbeeren thun konnte.»<sup>24</sup>*

In der zweiten deutschen Ausgabe hebt Bürger mit zwei Mitteln die Erkenntnis der Halbierung aus der einsamen Erfahrung des Raspe'schen Reiters heraus und stellt sie in einen sozialen Raum: Der Bericht des Reitknechts schildert sie – in einer Art Teichoskopie – als beobachtetes Geschehen. Die Beschreibung des sexuellen Geschehens auf der Weide erfolgt nicht, wie angekündigt, «mit einem Worte», sondern steht in zwei komplexen Sätzen, die in genüsslich ausgekosteten Formulierungen einen weiten Bogen von französischer Schlüpfrigkeit bis zu den Geheimnissen des Harems schlagen. Die verheerende Destruktivität vor dem Tor ist vom kopflosen Vergnügen auf der Weide zeitlich getrennt. Destruktivität und Lust, Thanatos und Eros, über welche der Kopf keine Kontrolle hat, sind damit erzählerisch aus der früheren Vernachlässigung befreit und in ihre Rechte eingesetzt.

Der Kopf Münchhausens, der das alles mit Freude und Verwunderung betrachtet, setzt sich in dieser Geist/Leib-Dichotomie an die Stelle des Pferdekopfes, und genießt in einem Moment der Betrachtung mit interesselosem Wohlgefallen das erotisch-ergötzliche Schauspiel, bevor der Kopf sich einerseits zur ökonomischen Kritik («*unbrauchbare Missgeburten*») und andererseits zur praktischen Vernunft («*liess ich sogleich unsern Kurschmid rufen*») entscheidet.

Formal setzt der Text das Niedersausen des Fallgatters ins Zentrum. Die Auszählung der Wörter ergibt, dass «*abgeschlagen*» genau in der Mitte des Textes steht.

Riepenhausen greift in der ersten Illustration die Bildkomposition der deutschen Erstausgabe auf, gestaltet sie jedoch mit weitgehenden Veränderungen neu: Das Eingangstor, der Durchblick durch die Mauer und die abgeschnittene hintere Pferdehälfte entfallen. Der Betrachterstandpunkt ist in den Hof hineingerückt. Textgetreu kennzeichnet die erste Illustration die Stadt als einen sozialen, städtisch belebten Raum. Das trinkende Pferd ist wieder nach links gewendet.

Ein städtisch gekleideter Münchhausen mit auffällig rundlichem Kopf lässt seine Pferdehälfte an einem viereckigen Brunnen saufen. Unmittelbar dahinter weisen ein ebenfalls städtisch gekleideter Mann und ein Wanderer, die sich heftig gestikulierend unterhalten, auf den Wasserstrahl, während hinter ihnen im Mittelgrund ein schemenhafter Strassenwischer mit dem Besen fegt. Das Fallgatter am hinteren Tor ist hochgezogen. Drei hinausreitende Reiter werden von einem Torwächter verabschiedet. Das Haus hat mehr Fenster, das rückwärtige Tor ist mit Pilastern, Kapitellen und Fallgatter zum Stadttor aufgewertet, ebenso die Mauer mit Zinnenkrone zur Stadtmauer. Die in der ersten deutschen Ausgabe noch leere Szene ist mit vielen Genre-Elementen ausgeschmückt.

Eine zweite Illustration inszeniert die Kopulation mit der hinteren Pferdehälfte im Kreis inmitten von zwei hinterhältigen Fohlen. Die Wiese ist eingerahmt von absterbenden Bäumen im Vordergrund, von einem verfallenden Staketenzaun im Mittelgrund und einer schematischen Darstellung eines Turms und einer Mauer mit einer Toröffnung im Hintergrund. Linkerhand reitet Münchhausen in der Lorbeerlaube auf seinem Wundergaul einen Hügel hoch, unberührt von der Szene. Die Darstellung nimmt die darstellerische Gewohnheit auf, links die positive Seite und rechts die negative zu zeigen, indem sie links den blühenden Aufstieg in der Lorbeerlaube und rechts den sterbenden Baum darstellt. Aber anstelle des Höhepunkts in der Fülle des Lebens setzt sie eine schaurige Travestie auf das erotische Vergnügen in den Mittelpunkt. Anders als im Text bespringt hier die Stute die hintere Hälfte des Hengstes. Nichts ist zu sehen von den im Text verheissenen Amusements am locus amoenus. Hingegen akzentuiert die Illustration die Eros/Thanatos Dualität, indem sie einerseits die Weide eher als Schlachtfeld denn als Ort der Lust gestaltet und mit dem absterbenden Baum als Todessymbol einrahmt, und andererseits die sozialen Konnotationen stark zurücknimmt. Der Reiter, der als Nutzniesser der praktischen Vernunft des Kurschmieds seinen Gaul jetzt im Schatten reiten kann, ist klein neben dem elementaren Geschehen im Vordergrund. Wo der Betrachter bei Raspe durch die nicht vorhandene Stadtmauer Einblick nahm, blicken wir hier über die Schwelle des Todes auf eine freud- und lustlose Grotteske.

### **Nachdruck der beiden Kupferstiche in späteren Ausgaben**

Beide Kupferstiche Riepenhausens finden sich in folgenden Ausgaben:

Jahr	Ort	Verlag	Kurztitel	Illu.	MBZ-Sign.
1788	Göttingen	Dieterich	Bürger, 2. Ausgabe	17	X 334
1797	Stockholm	Kumblinska	Friherre v Münchh.	12	S 30

An Riepenhausens Illustration des trinkenden Pferdes am Brunnen angelehnte Illustrationen finden sich zudem in folgenden Ausgaben:

Jahr	Ort	Kurztitel	Illus.	MBZ-Sign.
1810?	Ffm/ Leipzig	Wahre Kunst dergestalt	10	X 492

Hier hat der anonyme Künstler die Idee der Städter übernommen, welche sich über das Geschehen unterhalten.

### 6.3 Bürger/Matturin (1797)

Frankfurt/Leipzig / o.V. (MBZ, X 76)



Abb. 11) L. Matturin. Halbirtes Pferd am Brunnen und abgeschnittenes Hinterteil, 1797

Der Text dieser Ausgabe folgt bis zum dritten Seeabenteuer dem Bürgerschen Text und enthält dann verschiedene Ergänzungen, u.a. einen Fragebogen zur Persönlichkeit von Münchhausen. Sämtliche Stiche illustrieren jedoch Episoden aus Bürgers Text.

Im Frontispiz ist ein Bilderbogen eingebunden, welcher 13 Bilder umfasst, obwohl der Titel ankündigt: «Mit 12 Kupferabbildungen». Der Bilderbogen ist rechts unten signiert mit «Lith Matturin in Cöln». Matturin hat von Raspe den Durchblick durch die vordere Stadtmauer, die Position des trinkenden Pferdes am Brunnen, den nach vorne gewandten Blick Münchhausens sowie einen Reiter, der das hintere Tor verlässt, übernommen (Abb. 11). Raspes Durchblick durch das Abstraktum hat er jedoch in eine beschattete Fassade eines Hauses mit Fenstern verwandelt. Die auffälligste Änderung ist indessen, dass die abgeschlagene hintere Pferdehälfte mitten auf dem Platz liegt.

An Matturins Darstellung angelehnte Illustrationen finden sich in verschiedenen späteren Ausgaben.

In der Ausgabe von 1820 (?) ist der Bilderbogen Matturins mit kaum entdeckbaren kleinsten Veränderungen nachgestochen. Die Signatur lautet «T. Schlappat in Cöln».

In den Ausgaben 1831 und 1835 bei Ensslin in Reutlingen hat der anonyme Kupferstecher die Bildkomposition mit der hinteren Pferdehälfte innerhalb des Tores seitenverkehrt übernommen. Das schwarze Haus im Vordergrund und der Schatten, den es bis zum Brunnen wirft, erinnern jedoch an Raspes Torbogen.

Die Bildgestaltung lehnt sich eng an die Tradition der Schwankillustrationen an.

### 6.4 Raspe/Rowlandson (1809)

London, Tegg (MBZ, GB 120)

1809 erscheint in London eine Ausgabe der Münchhausen-Geschichten<sup>25</sup>, welche vom Maler und Karikaturisten Thomas Rowlandson illustriert ist. Textlich entspricht die Geschichte weitgehend der Raspe'schen Fassung, die Illustration setzt hingegen ganz neu an (Abb. 12).



Abb. 12) Th. Rowlandson. Halbirtes Pferd am übergelaufenen Brunnen und tote Soldaten, 1809

«My spirited Lithuanian had almost brought me into a scrape. His swiftness enabled me to be foremost in the pursuit; and seeing the enemy fairly flying through the opposite gate, I thought it would be prudent to stop in the market-place, to order the men to rendezvous. I stopped, gentlemen, but judge of my astonishment, when in this market-place, I saw not one of my hussars about me. (...) I walked my panting Lithuanian to a spring in the market-place, and let him drink. He drunk uncommonly; with an eagerness not to be satisfied, but natural enough, for when I looked round for my men, what should I see, gentlemen; the hind part of the poor creature's croup and legs were missing, as if he had been cut in two, and the water run out as it came in, without refreshing or doing him any good! How it could have happened, was quite a mystery to me, till I returned with him to the town-gate. There I saw that when I rushed in pell-mell with the flying enemy, they had dropt the port-cullis, unperceived by me, which had totally cut off his hind part, that lay still quivering on the outside of the gate. It would have been an irreparable loss, had not our farrier contrived to bring both parts together while hot. He sewed them up with springs and young shoots of laurels that were at hand – the wound healed and what could not have happened but to so glorious an horse, the sprigs took root in his body, grew up, and formed a bower over me, so that afterwards I could go upon many other expeditions in the shade of my own and my horse's laurels.»

\* 'An heavy falling door, with sharp spikes at the bottom, let down suddenly, to prevent the entrance of an enemy into a fortified town.'<sup>26</sup>

Mit Ausnahme einer grösseren Auslassung: «Are they scouring the other streets? or what is become of them? They could not be far off, and must, at all events, soon

join me. In that expectation...» entspricht der Text der Raspe-Ausgabe von 1786, wenn man von inhaltlich nicht relevanten Druckfehlern und Interpunktionsänderungen sowie dem fehlenden Verweis auf die Illustration absieht. Da die Illustration die Husaren im Hintergrund im Bild zeigt, ist die textliche Auslassung begründet. Allerdings fällt damit auch die Reflexion über das Schicksal seiner Männer als inhaltliche Überleitung von der Aktion Münchhausens zur Reflexion über seiner Situation weg.

Das Bild wird durch zwei Räume stark gegliedert:

- Im Vordergrund lässt der Reiter sein halbes Pferd aus einer grossen Lache saufen, welche sich am Boden vor einem barocken römischen Brunnen bildet. Er wendet sich rückwärts seinen Husaren zu, welche durch ein im Verhältnis zur Stadtmauer riesiges Tor hereinpreschen. Da der knochige Gaul mit seinem Reiter von vorne gezeigt wird, bleibt der Anblick des halbierten Leibes verborgen. Die hintere Hälfte des Pferdes ist nirgends zu sehen. Einzig der heftig aus der Vorderhälfte herausprasselnde Wasserstrahl gemahnt an Raspes Darstellung.
- Davon weit abgerückt bilden im hinteren Mittelgrund das Tor, die Stadtmauer, worauf eine kriegerische Aktion im Gang ist, und die Kathedrale optisch einen Balken, der den Blick in den Hintergrund versperrt. Das Tor trägt ein Medaillon, das an den Kutscher erinnert, der in einer andern Münchhausen-Geschichte mit seiner Peitsche ein Georg Rex klatscht.

Auf dem grossen Platz dazwischen liegen tote Mameluken mit Turban und Pluderhosen, verletzte und tote Pferde, Überbleibsel eines Massakers. Die Figuren sind so klein, dass das Geschehen nur mit Mühe lesbar ist. Hinter dem Stadttor können Rahen und Segel ein Segelschiff andeuten, ein runder Turm bewacht die Situation ausserhalb der Stadtmauer. Es könnte sich also um einen Hafen handeln. Auf der Stadtmauer weist eine Figur mit hoch erhobenem Säbel drei heraneilende, Säbel schwingende Soldaten in Richtung Kathedrale. Die kriegerischen Geschehnisse links ereignen sich im hellen Licht. Der Mann auf der Stadtmauer steht an der Grenze zwischen hell und dunkel. Die Kathedrale mit ihren zwei Nadeln, dem Querschiff und der kleinen Kuppel in der Querung liegt ebenso im Dunkeln wie der römische Brunnen im Vordergrund. Während sich der Handel hinter der weltlichen Macht versteckt, rückt diese die blutige Auseinandersetzung um die Macht ins helle Licht.

Über dem Bild steht eine handschriftliche Zeile, welche wörtlich der kurzen Inhaltsangabe nach dem Titel zu Kapitel 5 entspricht. Der Verweis darauf, dass Münchhausen seinen hervorragenden Litauer-Hengst vom Grafen Przobosky geschenkt erhalten hat, hat keine unmittelbare Funktion für die dargestellte Szene. Interessant ist aber, dass der Text der Ausgabe 1809 gerade jenen Abschnitt der früheren Rasperchen Ausgaben über die Schenkung des Pferdes weglässt, welcher der Inhaltsangabe und der Kopfzeile von Rowlandsons Illustration entspricht:

*«I could not indeed have received a more agreeable present, nor a more ominous one at the opening of that campaign, in which I made my apprenticeship as a soldier. A horse so gentle, so spirited, and so fierce – at once a lamb and a Bucephalus, put me always in mind of the soldier's and the gentleman's duty; of young Alexander, and of the astonishing things he performed in the field».*

Alexanders Bucephalus war ein edles, aber sehr störisches und wildes Pferd, welches sich von ihm zähmen liess, weil er als einziger erkannte, dass es vor seinem eigenen Schatten scheute. Danach trug es ihn durch alle seine erfolgreichen Schlachten bis nach Indien. Die Geschichte dieser erfolgreichen Zähmung wurde zum Inbegriff für die Beherrschung von Leidenschaft und Begierden durch den Intellekt, der die Schattenseiten unbewusster Triebhaftigkeit zu analysieren versteht, und der erfolgreichen praktischen Anwendung dieser Zweckrationalität durch Verdecken der Schattenseiten des Krieges.

Liest man die Weglassung von Rasperes beschwichtigender «Alles halb so wild»-Geste (halb Lamm/halb Kriegssross; halb Krieger/halb Gentleman) nicht einfach als Versehen eines schnell arbeitenden Setzers, sondern als Voraussetzung für Rowlandsons Illustration, lässt sich das Bild verstehen: Münchhausen, der auf seinem Vorpreschen bereits in den Bereich des Schattens gelangt ist, scheint seine Männer vom Standpunkt des Bildbetrachters aus davor zu warnen, in den Bereich des Dunkels vorzurücken, aber sie sind derart mit ihrem Tun beschäftigt, dass sie den einsamen Warner nicht bemerken.

Die Federzeichnungen sind koloriert. Die unterschiedliche Farbwahl der Koloristen spielt für die Wirkung der Darstellung eine entscheidende Rolle.

Rowlandson zeigt die Schrecken des Krieges in einer düsteren bewegten Szenerie, seine Akteure sind in voller Bewegung, seine Darstellung skizziert weit-

gehend naturalistische Elemente, seine Komposition schafft einen weiten Raum fürs kriegerische Geschehen, dessen Dramatik durch die ziehenden Wolken am Himmel verstärkt wird.

### Nachdruck des Kupferstichs in späteren Ausgaben

Rowlandsons Darstellung des halbierten Pferds findet sich in folgenden Ausgaben:

Jahr	Ort	Verlag	Kurztitel	Illus.	MBZ-Sign.
1809	London	Tegg	Surprising advent.	8	GB 165
1811	London	Tegg	Surprising advent.	9	GB 23
1816	London	for the books	The surpr./ New Juven.	4	GB 186
1816	New York	for the books	Gull. Redivivus, 19th	6	GB 92

### 6.5 Raspe/Anonymus (1816)

London, New Juvenile Books (MBZ, C 27)

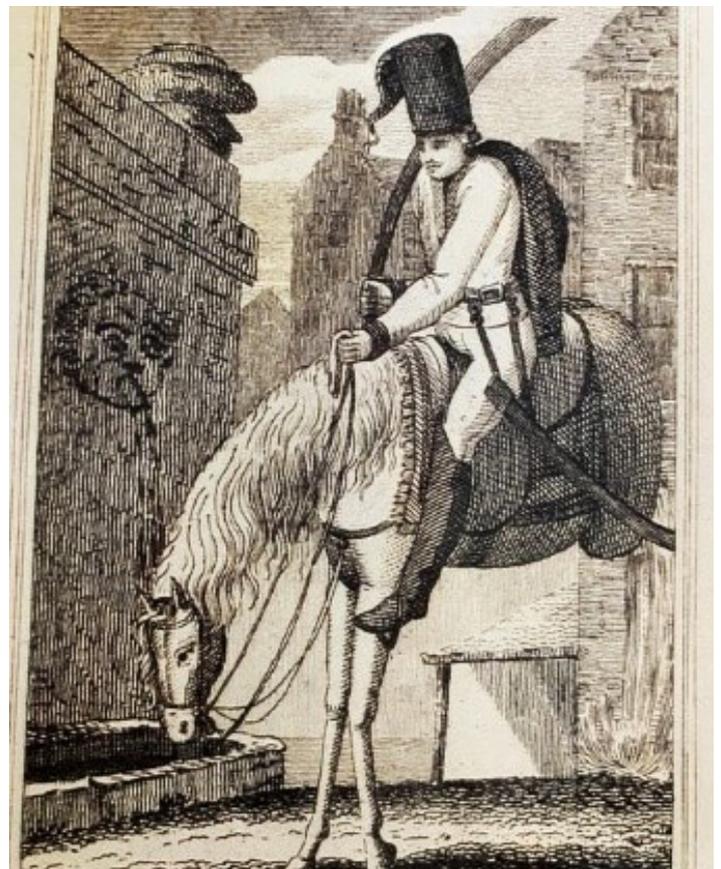


Abb. 13) Anonym, Halbiertes Pferd am Brunnen, 1816

Der anonyme Illustrator der Münchhausen-Ausgabe New Juvenile Books zeigt den trinkenden Gaul am Brunnen in einem bildfüllenden Vordergrund (Abb. 13). In einer naiv anmutenden Gestaltung führt er eine Reihe interessanter Details ein: Mit seinen dünnen und steifen Steckenbeinen gelingt es dem Pferd kaum, sich bis zum Wasser hinunterzubeugen. Der besorgt wirkende Reiter trägt eine überhohe Mütze. Diese erinnert an die traditionelle Kopfbedeckung der Derwische. Ein Zipfel scheint sich mit dem Kamin des Hauses im Hintergrund zu verbinden. Hinter seinem Kopf läuft sich der Krummsäbel, der keinen Korb hat, in eine überbreite Schneide aus. Auf dem Tornister trägt er einen zusammengerollten Mantel. Der Wasserspeier in Form eines runden Gesichts erinnert an die römische Bocca della verità. Auf der Brunneneinfassung steht eine mächtige Urne, ein Todessymbol.

Der orientalisches anmutende Reiter steht vor einem städtischen Wohnhaus mit nüchterner Fassade. Er hält sich steif und unbequem auf dem Pferd. Sein feines Gesicht, sein onduliertes Haar und sein Schnäuzchen verleihen ihm eine kultivierte Erscheinung. Mit aufmerksamem Blick und neugierigem Gesichtsausdruck schaut er nach vorne zum Gesicht der Brunnenfigur. Dieses ist eine Fratze, deren hochgezogenes rechtes Auge Skepsis verrät, ob das Memento mori in diesem Fall überhaupt angezeigt ist.

In diesem Kupferstich ist das Wasser unwesentlich: Aus dem Brunnen tröpfelt es nur schwach; es lässt sich weder erkennen, ob das Becken Wasser enthält noch wo es aus dem Pferd herauskommt. Unter dem Bauch des Pferds hindurch erblickt man einen kleinen Anbau ans raumabschliessende Gebäude mit unklarem Zweck: Abgang in einen Kellerraum, optischer Raumfüller?

In den vollständig leeren städtischen Raum mit seinen beiden konstituierenden Elementen der unauffälligen Gegenwartsarchitektur und der architektonischen Reminiszenzen an antike Kultur schiebt sich der orientalische Reiter mit seiner unglaublichen Präsenz als Fremdkörper, der noch nicht wirklich angekommen zu sein scheint, und dessen Erscheinung beim Betrachter Unsicherheit über die eigene Wahrnehmung auslöst.

Ist die türkische Bedrohung am Vorabend des griechischen Befreiungskriegs ernst zu nehmen oder nur eine Chimäre?

## 6.6 Raspe/Corbould (1826)

London, Dove (MBZ, GB 255)

Richard Corbould (1757–1831), Maler, Aquarellist und Illustrator, berühmt für seine Schiffszeichnungen, zeigt Münchhausen beim Blick zurück, während sein Pferd am Brunnen trinkt, doch sein schmunzelnder Blick fällt nicht auf den Wasserstrahl, sondern auf den verkrümmten Hinterleib hinter dem Fallgatter.



Abb. 14) R. Corbould. Halbirtes Pferd am Brunnen, 1826

Corbould verlegt das Geschehen in eine optisch nahe Stadt-Szenerie (Abb. 14). Für ihre Darstellung verwendet er wenige, nüchtern aneinander gereichte, heterogene Elemente: Das durch das Fallgatter abgeschlossene Torgewölbe führt beim Hinterausgang ins Leere. Über dem Tor prangt ein herrschaftliches Erkerfenster mit Giebel und Lilienkrone. Rechts endet das Haus in einem klein geratenen fensterlosen Turm mit nicht ersichtlicher Funktion. Hinter dem Haus ragt eine Art Kamin auf. Die ionische Brunnensäule ist mit Architrav und Aufbau geschmückt.

Der Reiter im Vordergrund trägt riesige Stulpenstiefel und einen grossen Federwisch am napoleo-

nischen Doppelspitz. Er hat am rechten Sattelknauf eine Schabracke festgebunden, führt zwei Pistolen im Gurt, trägt einen Blechpanzer auf der Brust. Sein erhobener Degen weist in die Schräge des Turmdachs. Mit ungebürsteter Mähne schaut das halbe Pferd den Betrachter verschmitzt an. Aus seinem Leib plätschert der Wasserstrahl hoch herunter auf den gepflasterten Platz. Ross und Reiter bilden ein stabiles Dreieck, wobei die beiden Linien vom Wasserstrahl zum Degen und vom Federwisch zum Pferdehals ein deutliches Kreuz ausmachen. Der Federwisch kreuzt sich mit der nach rechts ziehenden Wolke. Die Biegung der beiden Pistolen entspricht der Biegung des Halfters in der Hand des Reiters.

In der Klarheit seiner Details wirkt der Kupferstich wie eine Fotografie ohne Rahmen. Sie verweist auf andere Münchhausen-Geschichten: Die beiden Pistolen auf die Geschichte mit dem Pferd am Kirchturm, die wilde Mähne auf die Selbstbefreiung aus dem Sumpf. Die Szene ist aber unbelebt und unbewegt, stilisiert. Die in sich stimmigen Details unterstreichen durch die Zufälligkeit ihrer Kombination die Unwahrscheinlichkeit des Geschehens. Mit ihren still belustigten Blicken scheinen Reiter und Pferd die Unwahrscheinlichkeit des Arrangements, in das sie gestellt sind, zu belächeln. Das Reiterstandbild vor dem arrangierten Hintergrund lässt den Betrachter zwar jede Einzelheit erkennen, lässt ihn aber auch mit dem Gefühl allein, dass hier alles fehl am Platz ist.



Abb. 15) Marks, Münchhausen auf dem Pferd durchs Fallgatter reitend, 1838

Marks Münchhausen prescht mit ernstem Blick in vollem Galopp durch das Tor – da will einer mit einem theatralischen Auftritt nach dem Rechten schauen (Abb. 15). Er trägt den Napoleonshut und eine

Hausarenuniform. Das äusserst massive Fallgatter ist eben heruntergefallen. Von seiner Konstruktion her würde es sich allerdings eher für einen Zaun eignen als für ein Fallgatter. Von den beiden getrennten Pferdehälften spritzt viel Blut.

Der Kanonenbeschuss von den Mauern herunter bildet einen mächtigen Pulverdampf, welcher Münchhausen im Vordergrund isoliert und den Blick auf den Hintergrund verdeckt. Die Kanonenkugeln sind rätselhaft gestaltet: über dem Kopf des Pferdes zischt mit Ventil und Schweif eine Art Granate vorbei. Am Boden liegen zwei mit einer Kette verbundene Kugeln, die an Sträflingskugeln erinnern. Am rechten Bildrand wenden sich verängstigte Feinde innerhalb der Stadtmauer zur Flucht, ganz unsoldatisch auf Zehenpitzen. Insbesondere der am besten erkennbare Glatzkopf wirkt verängstigt. Vor einem merkwürdigen runden Turm, der aussieht, als wäre er aus Papier mâché, ragen Speere der Fliehenden in die Höhe und eine Fahne weht. Das Bild hat einen Rahmen, der wie geschnitzter Bambus aussieht.

Die Ikonographie Münchhausens verweist auf Rowlandsons satirische Auseinandersetzung mit Napoleon in seinem Blatt von 1813 «Der korsische Münchhausen bringt die Jungs von Paris in Schwung»: Haltung, der ernste Blick, die ordnungsschaffende Geste (Abb. 16). Ausserdem enthält die Darstellung viele Anspielungen auf den Sequel von 1792<sup>27</sup>.



Abb. 16) Th. Rowlandson. Der korsische Münchhausen, 1792

Marks zeigt Münchhausen mit Schmissen im Gesicht, wie das seit dem Frontispiz des Sequel üblich geworden war (Abb. 17). Die 20 Kupferstiche dieser Ausgabe stammen nicht von Raspe.



Abb. 17) Anonym (vermutlich R.E. Raspe). Fiktives Porträt des Freiherrn von Münchhausen, 1792/1869

Im Kupferstich zur Belagerung von Seringapatam fliegen die Kugeln ähnlich wie in Marks Darstellung (Abb. 18).



Abb. 18) Anonym (vermutlich R.E. Raspe). Münchhausen im Kugelhagel, 1792/1869

Sein runder Turm erinnert an das Castle of the Nareskin. Die Zinne der Stadtmauer im Hintergrund rechts findet sich wieder in der Illustration des Kampfs zwischen Münchhausen und Tippoo Saib (Abb. 19):



Abb. 19) Anonym (vermutlich R.E. Raspe). Belagerung von Seringapatam durch Mühchhausen, 1792/1869

Sowohl der Bambusrahmen wie auch das Dekor verweisen auf einen afrikanischen Kontext (Abb. 20). Die drastische körperliche Darstellung steht allerdings im Kontext der französischen Romantik: Blut fließt wie bei Géricault.

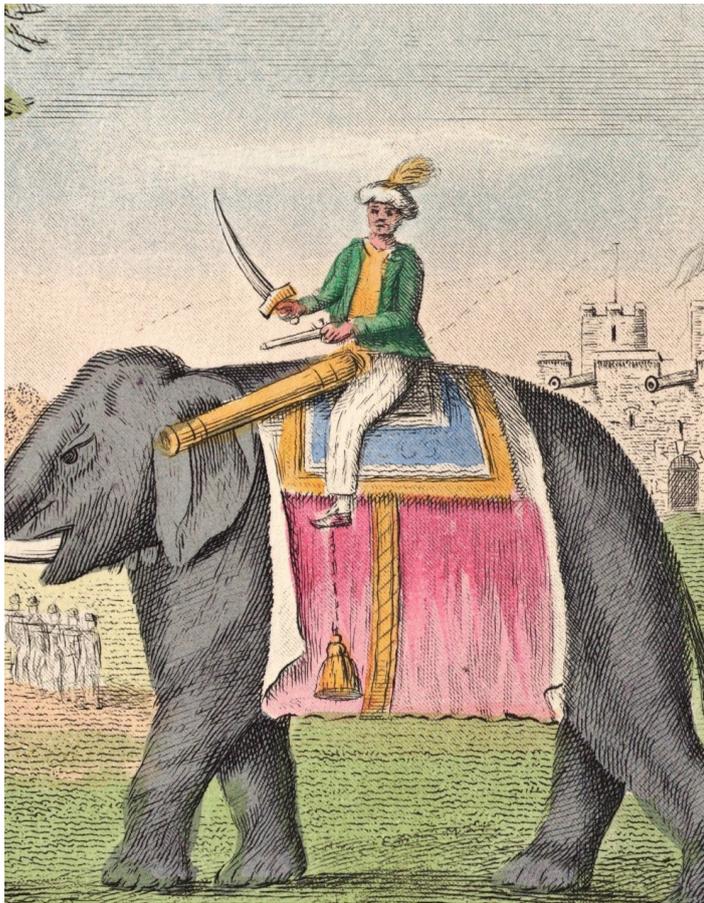


Abb. 20) Anonym (vermutlich R. E. Raspe). Angreifer mit Krummsäbel auf Elefant (Ausschnitt), 1792/1869

### Nachdruck des Kupferstichs in späteren Ausgaben

Marks Darstellung des halbierten Pferds findet sich in folgenden Ausgaben:

Jahr	Ort	Verlag	Kurztitel	Illu.	MBZ-Sign.
1838	London	Hurst, Chance & Co	Surprising adventures	24	GB 98

## 6.8 Raspe/Corbould (1839)

London, Scott, Webster & Geary (MBZ, GB 233)

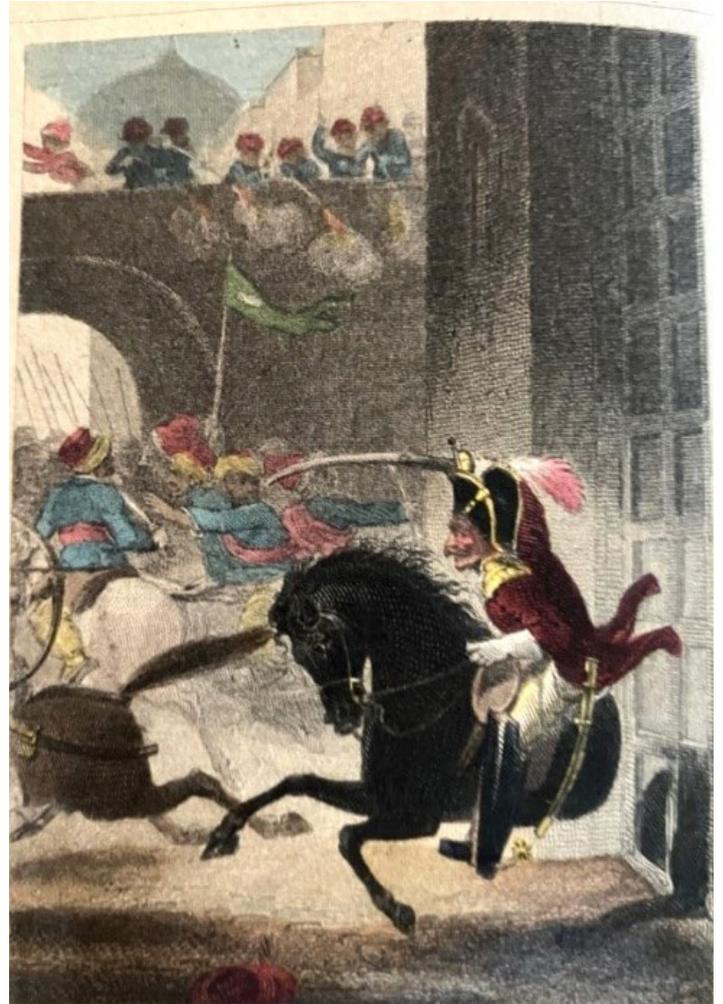


Abb. 21) R. Corbould, Münchhausens Ritt auf dem halbierten Pferd, 1839

Mit erhobenem Säbel und wehenden Rockschössen prescht Münchhausen einem Pferd nach, von dem nur die hintere Hälfte zu sehen ist (Abb. 21). Vom darauf sitzenden Reiter sieht man nur, dass er daran ist, rückwärtsgewendet mit einem Bogen einen Pfeil auf Münchhausen abzuschiessen. Das Fallgatter ist aus einem übergrossen Tor hinuntergerasselt. Die abgeschlagene hintere Hälfte streckt ein Bein durch das Tor. Vier feindliche Reiter mit roten Turbanen wenden sich entsetzt zur Flucht unter einer dunklen Brücke hindurch, wo sich schon viele Bewaffnete mit erhobenen Spiessen drängen. Einer von ihnen trägt eine Standarte. Auf der Brücke und der Empore neben ihr stehen sechs Soldaten mit roten Turbanen, welche gegen Münchhausen hinunterfeuern. Die hellen Häuser hinter der Brücke werden im Hintergrund von einem majestätischen Kuppelbau abgeschlossen.

Die bewegte Szene im Vordergrund ist ganz dunkel gehalten und durch einen sehr hellen Bereich, der an Pulverdampf erinnert, vom grauen Mittelgrund des Tors und der Brücke abgesetzt. Der Betrachter blickt in eine Strasse parallel zur Stadtmauer. Es ist nicht ganz klar, wohin die Brücke darüber hinweg führt. Die Zwiebelkuppel im Hintergrund verortet die Szene irgendwo im Raum Türkei, Russland, Asien. Die Kampfsituation ist mit feinen gekreuzten Linien sorgfältig ausgestaltet: die irritierend abgeknickten Beine der beiden schwarzen Pferdehälften im Vordergrund kreuzen sich, Münchhausens Säbel trifft optisch den Kopf eines Feindes, seine Pferdehälfte senkt den Kopf in stolzer Pose, seine wehenden Rockschösse scheinen das abgeschlagene Hinterteil zu ersetzen, nehmen aber auch den gestreckten Schweif des Tieres davor auf, der Kontrast des schwarzen und des weissen Pferdehinterteils wird in einer effektvollen Lichtregie durch den Gegensatz zwischen dunklem Pferdeleib und Münchhausens hellen Hosen sowie dem Lichtfleck auf der Schabracke wiederholt, Münchhausens Säbel und die Standarte trennen im rechten Winkel einen leeren dunklen Fleck aus dem bewegten Geschehen ab. Ebenfalls mit einem rechten Winkel rahmen der Säbel und Münchhausens Körper, der sich mit aller Kraft in die Steigbügel stemmt, das Chiaro-Scuro des Kampfes ein. Das Fallgatter zieht sich fast über den ganzen rechten Bildrand hin und wirkt dadurch beinahe wie die Fensterfront eines Hochhauses.

### Nachdruck des Kupferstichs in späteren Ausgaben

Courbouds Darstellung des halbierten Pferds findet sich in folgenden Ausgaben:

Jahr	Ort	Verlag	Kurztitel	Illus.	MBZ-Sign.
1840	London	Scott, Webster & Geary	Sequel	1	GB 190
1841	London	Scott, Webster & Geary	Sequel	1	GB 190
1844	Halifax	Milner	Sequel	1	GB 190
1850	Halifax	Milner	Sequel	1	GB 190

### 6.9 Bürger/Hosemann (1840)

Göttingen, Dieterich Ensslin (MBZ, X 6)

In der 1840 erscheinenden Ausgabe<sup>28</sup> taucht ein neuer Illustrator auf: der deutsche Maler und Karikaturist

Theodor Hosemann.

Bürgers Text ist mit einer kleinen Ausnahme identisch mit jenem in der 2. deutschen Ausgabe von 1788. Nach den beiden Wörtern «abgeschlagen worden», welche genau die Mitte des Textes bezeichnen, ist als Anmerkung «vgl. Bebel p.79; Lange P.123» ein Verweis auf Heinrich Bebel's Facetie *Von einer grossen Lügen* (dt. 1558) und Johann Peter Langes Erbauungstext *eine ausserordentliche Lüge* (dt. 1665) eingerückt, welche den Vorgang je in einem kurzen Text darstellen. Das mag ein Zeichen dafür sein, dass die Auseinandersetzung mit den literarischen Quellen der Erzählung eingesetzt hat.



Abb. 22) Th. Hosemann. Halbiertes Pferd am Brunnen, Münchhausen mit Reitknecht, 1840

Hosemann rückt das Geschehen aus dem weiten urbanen Raum früherer Illustrationen in eine nahe

Begegnung zwischen Münchhausen, der im Vordergrund seine stämmige Pferdehälfte an einem runden Brunnen saufen lässt, und seinem Reitknecht, der aus dem Mittelgrund herangaloppiert und ihn auf den Verlust des Hinterteils aufmerksam macht (Abb. 22). Der städtische Hintergrund ist mit wenigen Strichen bloss angedeutet. Was der Reitknecht zu erzählen hat: *«So war ich der Vorderste beym Nachsetzen, und da ich sah, dass der Feind so hübsch zum gegenseitigen Thore wieder hinausfloh»*, ist mit feinen runden Strichen sprechblasenartig über die Szene gesetzt.

Den Vordergrund gestaltet Hosemann mit kräftigem Strich und präzisen Details: Das saufende Pferd spreizt seine Beine und zeigt damit seine muskulöse Brust. Eindrücklich, wie das fein gezeichnete Gesicht den Durst des Tiers zum Ausdruck bringt. Der Brunnen ist mit einem niedrigeren Wasserbecken ausgestattet. Münchhausen trägt eine Offiziersuniform, einen Schnauz und unter dem Dreispitzhut schaut ein Zopf heraus. Die Brunnensäule spendet Wasser aus einem Drachenkopf und trägt eine Victoria, welche einen glockenförmigen Rock trägt und mit einer ausladenden Geste einen Lorbeerkranz spendet.

Der Reiterknecht in Husarenuniform setzt mit seinem Pferd über eine Art Welle und erhebt seine rechte Hand, um Mü's Aufmerksamkeit zu erhalten. Dieser wendet sich verdutzt um, hat aber das Geschehen noch nicht voll zur Kenntnis genommen. Der Hintergrund skizziert ein palastähnliches Gebäude mit Kapitellen und doppelten Rundtürmen, ein hohes enges Stadttor unter einer zinnenbewehrten Mauer, mit geschlossenem Fallgatter.

Die Randzeichnungs-Vignetten sind im weitesten Sinn predella-ähnlich. Stilistisch nehmen sie Bezug auf Dürers Randzeichnungen aus dem Gebetbuch des Kaisers Maximilian I.

In der auffälligen Gestaltung des Bildrahmens sticht im oberen Teil die extreme Dynamik der Verfolgung heraus. Münchhausen prescht auf dem halbierten Pferde mit erhobenem Säbel aus dem linken Rund hervor, treibt vier Reiter mit türkischer Kopfbedeckung vor sich her, wovon einer im gestreckten Galopp den Vordergrund durchquert und die andern drei bereits durch das rechte Rund in den Hintergrund verschwinden. Das Arrangement erinnert an das Figurenspiel einer Turmuhr. Der rechte Rand des Bildes besteht aus einer Lanze, einem Schild und einem Säbel; der untere aus zwei gekreuzten Flinten, in deren Mitte eine Maske eines glatzköpfigen Chinesen mit zwei lang gezwirbelten hängenden Schnauzern steht.

Der linke Rand mit der Brunnensäule steht im hellen Licht. Hosemann übernimmt die Tradition der Randzeichnung aus dem Mittelalter (Dürer). Mit der Wahl der Gegenstände am unteren und rechten Rand zitiert er allerdings auch die Gestaltung des Münchhausen-Portraits von J.F.C. Müller, Leipzig, im Frontispiz eines Münchhausen-Raubdrucks aus dem Jahr 1800 (Abb. 23).<sup>29</sup>



Abb. 23) J.F.C. Müller. Fiktives Porträt von Münchhausen, 1800

## 6.10 Bürger/Disteli (1841)

Solothurn, Jent & Gassmann (MBZ, X 489)

1841 redigiert der liberale Solothurner Politiker Peter Felber den Bürgerschen Münchhausen-Text zu den

Landabenteuern. Der Oltener Künstler und Politiker Martin Disteli illustriert ihn und gibt ihn im Eigenverlag heraus.

Felber greift in zweierlei Hinsicht in Bürgers Text zum halbierten Pferd ein. Er erneuert die Kapitelgliederung und stellt dabei die Darstellung des Feldzugs von Zar Peter und die Schlacht bei Oczakow an den Anfang seines 10. Kapitels. Bürger hatte sein Kapitel mit einem Loblieb auf das ihm geschenkte Pferd und den Vergleich mit Alexanders Bucephalus begonnen. Durch die Änderung kann Felber den Kapitelanfang deutlicher als historischen Rahmen für die nachfolgende Erzählung herausstellen. Im Kern der Erzählung ersetzt Felber nur den folgenden Abschnitt über den Verbleib der hinteren Pferdehälfte durch einen eigenen Text. Bürger:

*«Zu meiner grossen Freude fand ich hier die andere Hälfte gegenwärtig, und zu meiner noch grösseren Verwunderung sahe ich, dass sich dieselbe mit einer Beschäftigung amüsierte, die so gut gewählt war, dass bis jetzt noch kein maître des plaisirs mit allem Scharfsinne imstande war, eine angemessenere Unterhaltung eines kopflosen Subjekts ausfindig zu machen. ...»*

Felber kippt das unverhohlene Vergnügen und die leicht schlüpfrige Tonalität weg:

*«Zu meiner grossen Freude fand ich hier den Hinterteil meines Wunderpferdes. Er hatte in den wenigen Augenblicken schon sehr vertraute Bekanntschaft mit den Stuten gemacht, die auf der Weide herumliefen. ....»*

Im Übrigen bleibt Bürgers Text unverändert.



Abb. 24) M. Disteli. Stadttor mit Fallgatter, hinterer Pferdehälfte und halbiertem Vorderteil am Brunnen, 1841

Distelis Radierung zeigt in einer kreisförmigen Darstellung fünf Episoden der Erzählung über das Wunderpferd (Abb. 24). Der Kreis wird klar getrennt durch eine Vertikale, die unten beginnt mit einem Strebepfeiler, welcher aus einer undefinierten Vertiefung des Terrains aufragt, sodann eine Seite des Stadttors stützt und schliesslich oben in einem runden Wachtürmchen endet. Der Betrachter blickt von ausserhalb auf Tor und Stadtmauer. Wie bei Raspe fehlt allerdings diese Stadtmauer in der rechten Bildhälfte und gewährt so einen Durchblick in eine enge innenstädtische Szene, in deren Mittelpunkt Münchhausen sein halbes Pferd am Brunnen trinken lässt. Was Disteli in diesem Durchblick zeigt, ist optisch vergrössert und detaillierter ausgestaltet als die Szenen in der linken Bildhälfte, ist gleichsam herangezoomt.

Im Gegenuhrzeigersinn betrachtet finden sich in der Kreisform, unten beginnend, folgende Episoden:

- Der schiefe Strebepfeiler ist in einem doppelten niedrigen Gemäuer verankert, das links stark abfallend und gebrochen, jenes rechts von Pflanzen überwachsen gezeigt wird. Die Senke davor ist ein eigentlicher Nicht-Raum.
- Hinter dem Mäuerchen rechts bellt ein kleiner Hund, ein Spitz (?), gegen die Reiterfigur. Eine Gans flattert mit rückwärts gewandtem Kopf gackernd auf. Die beiden Wächter geben warnend Laut wegen des seltsamen Wesens, das da in den Stadtraum eingedrungen ist.
- Hinter ihnen plätschert in vollem Strahl und schönem Bogen jenes Wasser in die Vertiefung neben dem Stadttor, welches das halbierte Pferd aus dem Brunnen trinkt.
- Münchhausen sitzt im Stillstand in völliger Ruhe zu Pferde, den Degen unter den Arm geklemmt. Er greift etwas aus einem kleinen Gefäss; dabei hat er einen verschmitzten Gesichtsausdruck. Das sieht aus, als ob er sich, unbeteiligt vom Geschehen rund herum, eine Prise Schnupftabak genehmigen würde.
- Hinter dem Brunnenpfosten ruft der Reitknecht mit erhobenem Hut Münchhausen zu, um ihn auf die fatale Situation aufmerksam zu machen, welche dieser noch nicht bemerkt hat.
- Hoch auf dem Pfosten ist die Brunnenfigur des Berner Kindlifresserbrunnens zu sehen, die gerade einem Kleinkind den Kopf abbeisst. Zu seinen Füßen sitzt nur ein einziges weiteres kleines Kind, im Gegensatz zur realen Figur in Bern, wo eine ganze Schar darauf wartet, gefressen zu werden.

Die Szene im Innern der Stadt ist rechts hinten von einem gotischen Haus mit Erker abgeschlossen und weitet sich gegen das Stadttor hin über eine Art Wiese bis zum Wehrgang der rückseitigen bezinnten Stadtmauer. Der Kreis setzt sich fort mit drei Veduten.

- Ausserhalb der Stadtmauer näht der Kurschmied die beiden Pferdehälften zusammen.
- Münchhausen reitet stolz in der Lorbeerlaube von dannen, welche seinem Pferd gewachsen ist.
- Münchhausen sitzt auf der vorderen Pferdehälfte und weist mit erhobenem Arm auf die kopulierende hintere Hälfte hin. Die besprungende Stute ist am Stadtor vorbei nur teilweise sichtbar.

Die letzte Szene vor dem Stadttor ist wiederum detaillierter ausgeführt:

- Im heruntergefallenen Fallgatter ist die abgeschlagene hintere Pferdehälfte eingeklemmt und schlägt mit aller Kraft aus gegen zwei berittene Feinde, welche vor der Wucht der Huftritte zurückweichen müssen.

Die Stadtmauer ist im Eck mit einem kleinen Türmchen versehen, wie es auch auf dem Stadttor sitzt. Die beiden erinnern an die Türmchen der Solothurner Riedholzschanze.

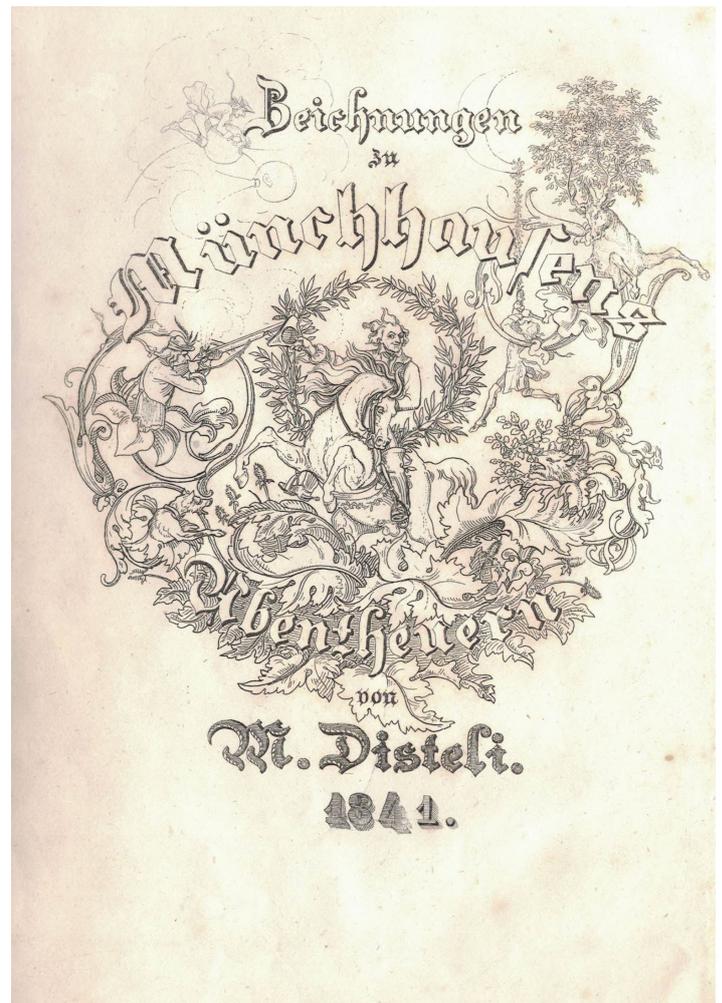


Abb. 25) M. Disteli. Frontispiz mit Szenen aus dem Münchhausen, 1841

Eine kreisförmige Darstellung verwendet Disteli auch im Frontispiz zu seiner Münchhausen-Ausgabe (Abb. 25). Dort reitet Münchhausen dem Betrachter im Lorbeerbogen seines Hengstes triumphierend entgegen: Der bürgerlich gekleidete Reiter in der typischen Pose des adligen Reiterstandbilds. Rings um dieses zentrale Motiv sind die einzelnen Abenteuer

angedeutet, welche den Triumph Münchhausens begründen.

In der kreisförmigen Darstellung des halbierten Pferdes kommt hingegen etwas ganz anderes zum Ausdruck: Noch während der Wächter warnen, kehrt der Reiter im eng vertrauten Städtchen in eine behagliche Ruhe zurück, ohne die Verletzungen, die vom Schlachtgetümmel zurückbleiben, auch nur noch wahrzunehmen. Das Mahnmal gegen die Schrecken des Krieges auf dem Brunnen bleibt unbeachtet. Heilung, Triumph und Erotik bleiben flüchtige Episoden auf dem Weg zum erneuten Kampf. Indem Disteli diesen Kreislauf mit der Thematik der Wahrnehmung verknüpft, von der ruhigen Selbstvergessenheit über flüchtige Eindrücke bis zur drastischen Überraschung, und die Gestaltung zudem mit der Paradoxie des sichtbar gemachten Unsichtbaren zuspitzt, zeigt er Zusammenhänge, welche sowohl dem Aktivisten als auch den herumschweifenden Reisenden oder dem sesshaften Stubenhocker verborgen bleiben müssen.

In einer politischen Sichtweise – Disteli war ein leidenschaftlicher Liberaler und Kämpfer gegen Aristokratie und Klerus – kann die Darstellung auch als warnende Allegorie der zeitgenössischen Situation des Kantons Solothurn verstanden werden. Nach den Wirren des Putsches und der Verfassungskämpfe ist im Kanton mit der neuen Verfassung 1841 eine vorläufige Ruhe eingeleitet, welche die erlittenen Verletzungen vergessen lässt, während aber bereits Anzeichen auf den kommenden Sonderbundskrieg hindeuten – der Kanton Solothurn war, obwohl selbst katholisch, ein entschiedener Gegner des katholischen Sonderbunds – welcher schliesslich 1847 zu bürgerkriegsähnlichen Zuständen im eidgenössischen Bundesstaat führen wird.

Die kreisförmige Darstellung mit den peripheren Veduten ermöglicht es Disteli, Bezüge zu verschiedenen Textstellen in einem Bild zu vereinigen. Die moralisierende Reinigung, welcher Felber dem Bürgerschen Text verpasste, hat er jedoch in keiner Weise nachvollzogen.

### 6.11 Anonymus/Anonymus (1842)

Leipzig, Baumgärtner (MBZ X 797)

1842 erscheint in Leipzig ein Kleinkinderbuch von einem anonymen Autor und einem anonymen Illustrator.<sup>30</sup>



Abb. 26) Anonym, Münchhausen auf dem halbierten Pferd in einem Fluss, 1842

Der Text des *Kleinkinderbuchs* lautet:

«Da die Russen zur damaligen Zeit gerade Krieg führten, so ging ich hin und nahm Kriegsdienste. Zufällig kam ich mit meinem Pferd an einen Fluss und liess es trinken. Aber so viel es auch trank, so wurde es doch nicht satt. Endlich fand ich den Grund davon auf: denn als ich mich umsah, fand ich, dass eine Kanonenkugel die hintere Hälfte meines Pferdes abgerissen hatte, und dass alles Wasser, welches das Pferd trank, hinten wieder herausfloss.»

Die wenig profilierte Fassung der Geschichte vom halbierten Pferd im *Kleinkinderbuch* 1842 liest sich wie eine Kurzfassung der Version der *M-h-s-nschen Geschichten* im *Vade mecum für lustige Leute*.

Münchhausen als preussischer Gardeoffizier hat seinen saufenden Gaul in ein Flüsschen gestellt und blickt mit gezücktem Säbel freundlich frontal in die Augen des Betrachters (Abb. 26). Ein mächtiger Strahl ergiesst sich aus der Pferdehälfte bedrohlich auf das rechte Ufer, wo säuberlich drei Kanonenkugeln lagern. Fünf lange Kerls des Garderegiments in Pickelhaube mit Federbusch und Paradeuniform kommentieren rechts im Mittelgrund das Geschehen. Ein Tambour wirbelt auf der grossen Trommel, dahinter ahnt man eine lange Reihe der Soldaten vor einer mächtigen Kirche. Links vom Flüsschen gibt unter dem Baum ein merkwürdiges Grüppchen seiner Verwunderung Ausdruck: ein kauender Türke mit Krummsäbel, ein sitzender Russe (?) und ein pfeifen-

rauchender englischer Strassenräuber. Die Wolken im Hintergrund wirken wie eine Landkarte, die ein Meeresküste darstellt, deren eine Bucht genau bis zur Spitze der Kirche reicht.

Die Szene ist in ein helles Licht getaucht. Unverblümt nimmt der Illustrator das halbierte Pferd zum Anlass, um eine ganz andere Halbierung zu zeigen, nämlich den strahlend repräsentierten preussischen Staat in seinem Glanz, der sich gegen die Bedrohung durch das im Schatten des Baumes versammelte Gesindel sicherlich erfolgreich zur Wehr setzen wird – das steht so glasklar fest wie das stille Wasser im Vordergrund. Sogar der Himmel scheint, vermittelt durch die Kirche, die territorialen Ansprüche Preussens zu unterstützen, wie das geradezu kartographische Wolkenbild zeigt. Die Illustration überhöht die wohl aus pädagogischen Gründen für die «*Kleinkinder*» radikal verknappte Erzählung zu einer ideologischen Gegenüberstellung und vertraut voll darauf, dass das makellose Bild der Militärs bei den leuchtenden Kinderaugen seine Wirkung haben wird.

In dieser Illustration ist alles sauber und ordentlich. Die Statik der Darstellung entspricht dem Stammstehen des Militärs. Die Bildlogik will allerdings nicht so richtig einleuchten. Die vorne liegenden Kugeln müssten eigentlich von hinten kommen.

## 7. Zusammenfassung der Einzelanalysen

Die griechischen Darstellungen der Gestirngötter auf Vasen, Schalen, Friesen, etc. verwenden das Motiv eines halben Pferdes. Sie zeigen allerdings kein halbiertes Pferd, sondern ein ganzes Pferd, wenn auch nur ausschnittsweise. Der Schnitt trennt die sichtbare von der unsichtbaren Hälfte. Dieses ästhetische Darstellungsmittel dient zur Visualisierung des Kreislaufs von Erscheinen und Verschwinden der drei Gottheiten Sonne, Morgenröte und Mond. Es schafft auch einen Unterschied zwischen Helios, Eos und Selene und den olympischen Göttern, welche immer ganz dargestellt werden. Die bildlichen Darstellungen stehen nicht in direkten Paarbeziehungen zu Texten. Der vom Ausschnitt offensichtlich zum Verschwinden gebrachte Teil muss von den Betrachtern des Bildes aus Kenntnis der in den Texten überlieferten Tradition imaginiert werden, damit das Bild entschlüsselt werden kann.

Im spätmittelalterlichen Freskenzyklus in Schloss Rodenegg zur Artussage taucht das Motiv des halbierten Pferdes zum ersten Mal auf. Ein Raum, der vermutlich den auf dem Schloss weilenden Rittern als Trinkstube diente, ist mit Szenen aus Hartmann von Aues Yvein-Roman bebildert. Der Zyklus spricht alle Ritter, die den Raum nutzen, direkt an: Wer den Yvein nicht kennt, sieht in der unerbittlichen Darstellung der Fresken die beiden Seiten ritterlicher Dienstpflicht: den Auszug zum Kampf als Chance zum Ausbruch aus der höfischen Ordnung und das unvermeidliche Todesrisiko in diesem Kampf. Wer den Yvein-Roman kennt, weiss auch, dass die Abenteurer dort in den veröhnlicheren Kontext des Minnediensts gesetzt sind.

Raspes Text erzählt vom Wendepunkt einer unerhörten Begebenheit, in welchem der Reiter, dessen Leib/Seele-Dualität im kriegerischen Geschehen un bemerkt Schaden genommen hat, in einem Moment der individuellen Reflexion zur Ruhe kommt, bevor er mit tüchtiger Beihilfe des Kurschmieds seinen doppelten Weg des Ruhms weitergeht, als ruhmbedeckter Reiter und als faszinierender Geschichtenerzähler. Im Bild zeigt Raspe den Moment unmittelbar vor der Erkenntnis. In einer fast klinisch anmutenden experimentellen Anordnung des Sicht- und Unsichtbaren ermöglicht das eine Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Erkenntnis, welche der bildlichen Darstellung angemessen ist. Text und Bild ergänzen sich als Kontrast.

Bürger stellt in der zweiten deutschen Ausgabe das Geschehen in einen sozialen Raum. Die destruktive Vorgeschichte der Halbierung wird vom Reitknecht, ihre erotisch-ergötzlichen Folgen von Münchhausen beobachtet. Bürger schafft damit Raum für eine erzählerische Auseinandersetzung mit Thanatos und Eros. Im einen Kupferstich kennzeichnet Riepenhausen die Stadt textgetreu als städtisch belebten Raum. Im anderen Kupferstich inszeniert er die Kopulation der abgeschlagenen hinteren Hälfte des Hengstes mit den hinterhältigen Fohlen im Gegensatz zum Text als schaurige Travestie des erotischen Vergnügens. Bild und Text setzen entgegengesetzte Akzente.

In der Ausgabe bei Tegg, London 1809, ist in Raspes Text jene Stelle ausgelassen, worin dieser Münchhausens Litauer ironisch mit Bucephalus, dem Streitpferd Alexanders des Grossen, vergleicht. Die Zähmung des wilden Hengstes, welche Alexander als Einzigem gelang, wurde zum Inbegriff für die Beherrschung von Leidenschaft und Begierden durch den Intellekt. Weil Alexander die Schattenseiten unbewusster Triebhaftigkeit zu analysieren verstand, vermoch-

te er sie zweckrational zu verdecken. Rowlandson greift hingegen die Zähmung des Bucephalus völlig unironisch auf und benutzt sie für eine Warnung vor den Schrecken des Krieges. Das Bild ist ein heftiger Kommentar zu einem weggelassenen Textteil.

Felber reinigt den Bürgerschen Text in der von Disteli bebilderten Solothurner Ausgabe moralisierend. Disteli vollzieht diese Reduktion nicht mit. Seine kreisförmige Darstellung einzelner Episoden aus der Erzählung vom halbierten Pferd verweist mit ihrer konkreten Verortung durch Zitierung realer Objekte (Kindlifresserbrunnen) auf die Zustände in Solothurn zwischen den Verfassungskämpfen 1841 und dem Sonderbundskrieg. Sie zeigt warnend den Kreislauf von kriegerischen Schrecken und Selbstvergessenheit in der behaglichen Ruhe des vertrauten Städtchens, welche mangels Analyse erneute Kämpfe ermöglichen wird. Die allegorische Darstellung verwendet die allgemein bekannte Figur Münchhausen zur Sichtbarmachung konkreter politischer Zusammenhänge.

## 8. Schlussfolgerungen

In seinem Text zeigt Raspe, wie Münchhausen in einem überraschenden Moment der Ruhe erkennt, dass seine Leib/Seele-Einheit im Kriegsgetümmel unbemerkt beschädigt wurde. Diese individuelle Erkenntnis hat für die ruhmreiche weitere kriegerische Karriere Münchhausens keine negativen Konsequenzen, löst aber auch seine faszinierende Erzählung der Ereignisse aus, deren Wahrheit sich jeder Überprüfung entzieht. Bürger erweitert Raspes Text, verwandelt ihn aus einem spröden in einen rhetorisch lustvolleren Duktus, behält aber den erkenntniskritischen Kern inhaltlich bei.

Diese Raspesche/Bürgersche Erzählung hat von der ersten illustrierten Ausgabe bis 1850 eine Reihe von interessanten bildlichen Ergänzungen gefunden, welche den erkenntniskritischen literarischen Gehalt mit eigenständigen Darstellungsmitteln kontrastieren. Raspe selber übersetzt die Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Erkenntnis aus der erkenntniskritischen Erzählung in eine experimentelle bildliche Anordnung des Sicht- und Unsichtbaren, welches das Individuum im leeren Raum zeigt. Riepenhausen übernimmt diese Grundidee, stellt die Szene aber in einen städtisch belebten Raum. Rowlandson benutzt den Kontrast zwischen dem isolierten Individuum und dem weitertobenden Getümmel für eine War-

nung vor den Schrecken des Krieges. Der anonyme Kupferstecher des Jugendbuchs 1816 löst mit seinem fremdartigen orientalischen Reiter Unsicherheit aus, ob die Bedrohung ernst zu nehmen ist. Mit seiner überdeutlichen Präsentation aller Details, die fehl am Platz sind, stipuliert Corbould im Betrachter die Frage nach der Unwahrscheinlichkeit des Geschehens. Disteli warnt mit dem Kreislauf von kriegerischen Schrecken, Rückkehr in die Behaglichkeit, Selbstvergessenheit und Fortgang der Kämpfe vor konkreten politischen Zusammenhängen.

Aus dem Kontinuum der erzählten Ereignisse wählen die Illustrationen jene Motive aus, die visuell die grösste Kraft haben<sup>31</sup>. Ihre bildlichen Gestaltungen ergänzen die Texte nicht nur durch die gegenständliche Wiedergabe des Motivs des halbierten Pferds. Über das Stoffliche hinaus bringen sie auch den erkenntniskritischen Impetus zur Darstellung. Dadurch werden die Illustrationen für spätere Ausgaben in hohem Masse verbindlich. Erst gegen Ende der Untersuchungsperiode weicht die erkenntniskritische Grundtendenz der Illustrationen einer ideologischen Funktionalisierung der Eigenschaften Münchhausens, wie etwa seiner Standhaftigkeit, wie sie in der anonymen Ausgabe bei Baumgärtner in Leipzig 1842 bereits deutlich zum Ausdruck kommt.

# Anmerkungen

1. Wunderbare Geschichten des Freiherrn von Münchhausen. Text – Bild – Kuriositäten. Ausstellung im Gleimhaus Halberstadt, Museum der Deutschen Aufklärung, 22.12.2020 bis 25.04.2021
2. Zitiert nach: Anonym (Rudolf Erich Raspe), *Gulliver Revived*, [A New Edition] Oxford, Smith 1786, p. 56
3. Charles Lyell, *Principles of Geology*, Vol I, second edition, London, John Murrays, p.58
4. John Carswell, *The Prospector, The Life of Rudolf Erich Raspe, Author of Baron Munchausen*; London, The Cresset Press, 1950
5. John Carswell, 1950, p. 185
6. *The Singular Travels, Campaigns, Voyages and Sporting Adventures of Baron Munnikhouson*, commonly pronounced Munchausen: As he relates them over a Bottle, when surrounded by his Friends. A New Edition, considerably enlarged, and ornamented with four Views, engraved from the Baron's Drawings. Oxford: Printed and sold by the Booksellers of that University, and at Cambridge, Bath and Bristol; in London by M. Smith, at No. 46, in Fleetstreet, and by the Booksellers in Pater-Noster-Row. MDCCLXXXVI
7. Text: Chrestien de Troyes. *Yvain*, übersetzt und eingeleitet von Ilse Nolting-Hauff, in *Klassische Texte des romanischen Mittelalters*, hg. Von Hans-Robert Jauss und Erich Köhler; Eidos Verlag München, 1962, S. 56 ff.  
  
Illustration: Volker Schupp und Hans Seklenar, *Yvain auf Schloss Rodenegg*, Jan Thorbecke Verlag 1996 und Anne Marie Bonnet, *Rodenegg und Schmalkalden: Untersuchungen zur Illustration einer ritterlich-höfischen Erzählung und zur Entstehung profaner Epenillustrationen in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts*, München, tuduv-Verlagsgesellschaft, 1986.
8. James A. Rushing, *Adventure and Iconography: Yvain Picture Cycles and the Literarization of Vernacular Narrative*, in: Keith Busby (Edit.), *The Arthurian Yearbook*, Garland, New York and London 1991, p. 94.
9. Siehe ebd., p. 94ff.
10. Vgl. Nibert Ott und Wolfgang Walliczek, *Bildprogramm und Textstruktur, Anmerkungen zu den Iwein-Zyklen auf Rodeneck und in Schmalkalden*, in: Christoph Cormeau (Hg.), *Deutsche Literatur im Mittelalter, Kontakte und Perspektiven*, Stuttgart 1979.
11. Cf. Wolfgang Ehrhardt, *Zu Darstellung und Deutung des Gestirngötterpaares am Parthenon*, in *Jahrbuch des deutschen archäologischen Instituts*, Bd. 119, De Gruyter, Berlin, New York 2005.
12. Das Motiv des abgebildeten Misericords aus der Lincoln Cathedral findet sich auch in Boston, in St. Mary, Enville und im New College, Oxford.
13. Gregorii I. papae Registrum epistolarum, ed. P. Ewald und L.M. Hartmann, Berlin 1891 ff., Bd. II, 1899, p. 270), zitiert nach: Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, hg. Manfred Lemmer, Tübingen 1986, S. XXVII.
14. Thomasin von Zircklaere, *Der wälsche Gast*, ed H. Rückert, Ndr. 1965, V. 1097ff, zitiert nach: Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, hg. Manfred Lemmer, Tübingen 1986, S. XXVII.
15. Sebastian Brant, *Von der Artzney bayder Glueck*, Augsburg 153, fol XXXVII v, zitiert nach: Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, hg. Manfred Lemmer, Tübingen 1986, S. XXVII.
16. John Ashton, *Chapbooks of the 18th Century, Facsimiles, Notes and Introduction*, 1st edition, Chatto and Windus London 1882, Paperback Skoob Books London o.J.
17. Thomas Paine, *Common Sense: Addressed to the Inhabitants of America on the following interesting Subjects*:
  - I. Of the Origin and Design of Government in general with concise Remarks on the English Constitution.
  - II. Of Monarchy and Hereditary Succession.
  - III. Thoughts on the present State of American Affairs
  - IV. Of the present Ability of America, with some miscellaneous ReflectionsPhiladelphia 1776
18. *Vade Mecum für lustige Leute* enthaltend eine Sammlung angenehmer Scherze, witziger Einfälle und spasshafter kurzer Historien aus den besten Schriftstellern zusammengetragen. Achter Teil, Berlin 1781. 175. M-h-s-nsche Geschichten, S. 92.
19. Philippe d'Alcricpe, *La Nouvelle Fabrique d'excellens traits de vérité*, in: *Bibliothèque Elzevirienne*, hg. von Pierre-Alexandre Grattet-Duplessis, Paris, Jannet 1853.
20. Bartholomäus Krüger. *Hans Clawerts Werckliche Historien*. Halle 1882 (Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts 33). Reproduziert in: Gottfried August Bürger. *Münchhausen*. Mit einem Anhang älterer Lügendichtungen. Hrsg. von Irene Ruttmann. Stuttgart 1987 (1969). Philipp Reclam jun.
21. *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freyherrn von Münchhausen*, wie er dieselben bey der Flasche im Cirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt. Aus dem Englischen nach der neuesten Ausgabe übersetzt, hier und da erweitert und mit noch mehr Kupfern gezieret. London 1786 (recte: Göttingen, Dieterich, 1786).
22. Zitiert nach: Anonym (Gottfried August Bürger) 1786, S. 48– 51. Orthographie (mit Ausnahme des nicht kenntlich gemachten langen „s“) und Interpunktion

gemäss dem Original in der Münchhausen Bibliothek Zürich. (Schriftgröße ist hier anders!)

23. Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freyherrn von Münchhausen, wie er dieselben bey der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pfllegt. Aus dem Englischen nach der neuesten Ausgabe übersetzt, hier und da erweitert und mit noch mehr Kupfern gezieret., Zweyte vermehrte Ausgabe. London 1788 (recte: Göttingen, Dieterich, 1788).
24. Zitiert nach: Anonym (Gottfried August Bürger) 1788, S. 46-49. Orthographie (mit Ausnahme des nicht kenntlich gemachten langen „s“) und Interpunktion gemäss dem Original in in der Münchhausen Bibliothek Zürich.
25. Surprising Adventures of the renowned Baron Munchausen containing Singular Travels, Campaigns, Voyages, and Adventures, also, an Account of a Voyage to the Moon and Dog Star, Embellished with Numerous Engravings, London: Printed for Thomas Tegg, No. 111, Opposite BowChurch, Cheapside, 1809
26. Zitiert nach: Anonym (Rudolf Erich Raspe), The surprising adventures, London, Tegg, 1809, p. 18.
27. Munchausen, London, Symons, 1792, (MBZ GB 1)
28. Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freyherrn von Münchhausen, wie er dieselben bei der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pfllegte. Neue Originalausgabe. Mit 16 Federzeichnungen von Hosemann, Göttingen/Berlin, Dieterich/Enslin, Münchhausen, 1840
29. H. Küper, Wunderbare Reisen und Abenteuer, Bodenwerder 1800 und Berlin, Neue Buchhandlung, 1803.
30. (Kleinkinderbuch) Münchhausen, der grosse Brambarbas und Lügner. Mit 12 illuminierten Kupferstichen geschmückt. Leipzig, Baumgärtners Buchhandlung, Kleinkinderbuch, 1842.
31. Zur Argumentation vergleiche: Hella Frühmorgen-Voss, Text und Illustration im Mittelalter, Aufsätze zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst, hg. von Nobert Ott, München 1975, S. XXIII.