Wie Martin Disteli um 1840 den Münchhausen politisch einsetzt

Unvollendete Monographie

dem Andenken von Bernhard Wiebel (14. Mai 1950 - 5. September 2026) gewidmet

Bernhard Wiebel
Bernhard Wenger

Zürich, 29. September 2026

Inhalt

Vorwort		1
1.	Individuen in der Krise	3
2.	Biographische Einflüsse auf Distelis Werk	5
3.	Künstlerische Einflüsse auf Distelis Münchhausen	10
4.	Distelis Münchhausen-Ausgabe 1841	14
5.	Distelis politischer Einsatz für die liberale Bewegung	16
6.	Einzelanalysen	20
7.	Nachwirkungen	61
8.	Szenen - die Unterteilung der Abenteuer	67
9.	Literaturverzeichnis	69

Die Lektüre dieser Monographie setzt die Kenntnis der Münchhausen-Abenteuer voraus .

Vorwort

Gerne nahm Bernhard Wiebel Projekte wieder auf, die ihm sehr am Herzen lagen, oft auch erst nach Jahrzehnten. 1977 hatte er zusammen mit Irma Noseda und Lucien Leitess eine Wanderausstellung über Martin Disteli realisiert und dazu einen sorgfältig ausgestalteten Katalog erarbeitet [1]. 2018 unterbreitete er dem unterdessen erfolgreichen Verleger Lucien Leitess den Vorschlag, ein Faksimile der ersten Ausgabe von Distelis *Münchhausen* neu herauszugeben. Das Werk hätte zusätzlich auch Distelis Vorzeichnungen, Reinzeichnungen und Skizzen sowie ein breites Nachwort aus seiner Bernhards Feder enthalten sollen. Zwar ist aus dem Vorhaben nichts geworden, aber das Manuskript zu diesem Nachwort fand sich unter Bernhards unvollendeten Projekten, typischerweise mit einem automatisch aktualisierten Datum versehen, sodass beim Lesen immer das Datum der Lektüre anstelle des Datums der Niederschrift erscheint. Als wir 2024 unsere Fallstudie zum halbierten Pferd [2] abgeschlossen hatten, wünschte sich Bernhard als Nachfolgearbeit, sein Nachwort zu einer eigenständigen Studie weiter zu entwickeln, welche sich an ein interessiertes, mit *Münchhausen* bereits vertrautes Fachpublikum richten sollte.

Bernhard freute sich darüber, dass ich nie vorschlug, den von ihm gesetzten Titel *«Wie Martin Disteli um 1840 den Münchhausen politisch einsetzt»* abzuändern. Er hätte das «*schofel*» gefunden, wie er sich ausdrückte. Dieser Titel setzte den Rahmen für unsere Diskussionen. Wir verfolgten im Wesentlichen drei Fragestellungen:

- Was ist der politische Gehalt der in der Disteli-Ausgabe enthaltenen Münchhausen-Geschichten und -Illustrationen?
- Wie verhalten sich Bild und Text zueinander?
- Welche Wirkungsabsichten verband Disteli mit seinem Werk?

Dass es in der Arbeit zu zahlreichen Abschweifungen vom Programm kam, war in der Zusammenarbeit mit Bernhard selbstverständlich. Zwischen dem 15. Januar 2025 und dem 27. August 2026 trafen wir uns 22-mal in Bernhards Studierstube zu einer zwei- bis dreistündigen Besprechung, deren Ergebnisse ich anschliessend in Notizen und Textentwürfen verschriftlichte. Gegenüber unseren früheren Projekten hatte sich allerdings unsere Zusammenarbeit stark verändert. Bernhard hatte krankheitshalber seine Fähigkeit verloren, weite gedankliche Zusammenhänge in druckreifen Sätzen zu formulieren; immer öfter fand er in seiner Bibliothek jene Unterlagen nicht, die wir gerade benötigt hätten; die unvermutete Chance, anfangs 2026 im Strauhof kurzfristig eine grosse Münchhausen-Ausstellung zu realisieren, führte zu einem längeren Unterbruch; lange nagten wir an unserem immer deutlicher werdenden Befund: Distelis *Münchhausen* als unpolitisch zu bezeichnen, wie das viele Disteli-Liebhaber tun, ist falsch. Aber Absicht und Stossrichtung eines politischen *Einsatzes* des Werks lassen sich nicht nachweisen. Je weniger Bernhard zu seinem Bedauern dazu imstande war, seine kunsthistorischen Beiträge an unser Forschungsprojekt parallel zu meinen literarischen zu liefern, desto mehr trieb ihn die Frage nach der Art der politischen Stellungnahme Distelis in diesem Werk um, in dem er seine eigene Haltung so sehr wiedergespiegelt fand. Bernhard

---

1 L. Leitess / I. Noseda / B. Wiebel, 1977

2 B. Wiebel / B. Wenger, 2024

suchte immer wieder nach einem passenden Begriff dafür: *Konspirative Politik? Klandestine Politik?*

Die Münchhausen-Geschichten erzählen vom prekären Vorgang der Selbstvergewisserung in Momenten, in denen sich alles gegen einen verschworen zu haben scheint, in denen kein Mensch einem zu Hilfe kommt, in denen keine Religion, Ideologie, Moral Trost und Unterstützung bietet, in denen kein gesellschaftliche Netz das einsame Individuum auffangen könnte. Kein Wunder, dass Bernhard mit seinem Lebensmotto «*der* (Parkinson)-*Krankheit ein Schnippchen schlagen*» in diesem einsamen Individuum einen Geistesverwandten fand, welcher auf unerklärliche Weise aus sich selber die Kraft und die List schöpft, den Bedrohungen der Natur, den Schlägen der Geschichte, den Verletzungen des Krieges zu entkommen.

Die folgenden Kapitel enthalten eine leicht redigierte Fassung der Notizen, die ich im Nachgang zu unseren Gesprächen verfasste. Sie nehmen Vieles aus Bernhards Entwurf zum Nachwort von 2018 auf. Sie sind vor allem bei den Analysen des Verhältnisses von Bild und Text in den 15 Kapiteln unvollständig. Abbildungen sind nur mit einfachsten Handy-Aufnahmen wiedergegeben, als Gedankenstütze bei unserer Arbeit, und erreichten nirgends die Qualität, welche Distelis Primat des Bildes über den Text und Bernhards Ansprüchen genügt hätte.

Bernhard Wenger

1. Individuen in der Krise

Martin Disteli (*1802 in Olten, †1844 in Solothurn), talentierter Zeichner und kämpferischer Liberaler, draufgängerischer Kommandant solothurnischer Truppen in den Wirren vor der Gründung der Eidgenossenschaft steht zwischen 1839 und 1841 in einer Lebenskrise: Seine Verlobte Catharina Carolina Mehlem löst ihr unglückliches Verhältnis mit ihm auf. In dieser Krise greift Disteli neben allen seinen politischen Auseinandersetzungen einen damals schon berühmten und weitbekannten Stoff auf, die Abenteuergeschichten um den Baron Münchhausen.

Diesen Stoff hat zuvor schon der deutsche Dichter, Übersetzer und Weiterbearbeiter der Münchhausen-Geschichten, *Gottlieb August Bürger* (*1747 in Molmerswende, †1794 in Göttingen), in einer ähnlichen Situation zur Bearbeitung ausgewählt. Als Bürger den Münchhausen verfasst, befindet er sich in einer verzweifelten Lage. Sein permanenter Kampf um ökonomische Sicherheit bleibt erfolglos. An der Universität Göttingen ist er seit dem Wintersemester 1784/85 Privatdozent ohne festes Gehalt und von den Professoren-Kollegen nur wenig geachtet, wenn nicht gar verachtet. Gesundheitlich ist er so angeschlagen, dass er sich im Sommer 1785 zur Kur begibt. Vor allem aber stirbt am 9. Januar 1786 seine über alles geliebte zweite Frau Auguste, genannt Molly, an den Folgen einer Geburt. Das hat zur Folge, dass er auch seine Kinder verliert, weil er sie zur Pflege weggeben muss. Molly hat er trotz jahrzehntelanger heisser Liebe erst im Juni 1785 heiraten können, nach einer ersten Ehe mit Dorette Leonhart (gestorben 1784) und einigen Jahren einer „Ehe zu dritt“ [3] mit Dorette und Molly. Der Tod seiner zweiten Frau Molly, die für ihn einen „Begriff von unendlicher Kraft “[4] darstellte*,* versetzt Bürger in eine „trostlose Stimmung“. In dieser Situation übersetzt er, vermutlich zwischen Mai und Anfang September 1786, den englischen Münchhausen, ergänzt ihn wesentlich, und bringt das Buch in eine einheitliche Form. Das ist umso erstaunlicher, als viele andere seiner Projekte oft jahrelang liegen oder unvollendet bleiben. [5]

Bürger hatte die Münchhausen-Geschichten aus der englischen Fassung von Rudolf Erich Raspe (*1736 in Hannover, †1794 in Killarney, Irland), übersetzt und bearbeitet. Dieser musste wegen einer Unterschlagung im Münzkabinett seines Dienstherren, Landgraf Friedrich II von Hessen-Kassel, 1775 nach England fliehen, wo er sich bis zu seinem Tod im November 1795 als Naturforscher, Übersetzer und Bergbauexperte betätigte, allerdings mindestens zu Beginn seines England-Aufenthalts in misslichen finanziellen Verhältnissen, aus denen er sich wohl mit einem populären Buch herausarbeiten wollte.

Drei sehr verschiedene Personen in unterschiedlichen Umständen, in ihrer Lebensführung weit weg von bürgerlicher Normalität, setzen sich in einer existentiellen Krise künstlerisch mit Münchhausens Abenteuern auseinander. Offensichtlich sind diese Abenteuer-Geschichten für alle drei weit mehr oder etwas ganz anderes, als sie den Zeitgenossen erschienen, nämlich harmlose «Lügen»-Geschichten eines durchgeknallten Veterans aus einem Russland-Feldzug. Sie finden in Münchhausen einen Helden, der sich in noch prekäreren Situationen als den ihren allein auf sich gestellt

---

3 G. Häntzschel 1988, S. 96

4 Brief an Boie vom 16.03.1786, Döring S. 157

5 E. Wackermann 1969, passim

zu behaupten weiss; der sich in seinen Abenteuern zentralen existentiellen Fragen stellt; der mit seiner prahlerischen Rhetorik sowohl Zweifel an der Glaubwürdigkeit der geschilderten Geschehnisse wie auch Sympathie für den stets unabhängig bleibenden Akteur auslösen kann.

Raspe rückt in einem Vorwort seinen *Münchhausen* als «Pamphlet» in die Nähe von Thomas Paines *Common Sense*, dem bürgerlichen Angriff auf die britische Aristokratie. Bürger kann das Büchlein nur anonym veröffentlichen, weil ein solcher ans breite Volk gerichteter Text mit seiner Professur an der Universität Göttingen nicht vereinbar ist. Disteli zeigt ein handelndes Individuum, das keinem Anspruch auf Etikette genügt, welchen eine heuchlerische, bigotte Gesellschaft stellt, das dafür aber jederzeit die volle Verantwortung für seine Aktivitäten übernimmt. Alle drei wählen den Münchhausen-Stoff, weil ihnen daran die Lust an der Provokation gefällt, weil ihnen seine selbstverständliche Widerborstigkeit Vergnügen bereitet, weil das politische Substrat der Geschichten nicht dogmatisch, nicht propagandistisch, nicht ideologisch ist, sondern subversiv, klandestin, selbstreflexiv, weil das ungeniert Anekdotische der Geschichten sich gegen die Vereinnahmung durch die Systeme der Politik, Religion, Wissenschaft und Kunst sperrt.

In einer auffälligen Parallele befreien sich Raspe, Bürger und Disteli mit ihrem jeweiligen Münchhausen aus einer üblen Realität in eine phantasierte, heitere Welt der künstlerischen Gestaltung, in welcher die Gesetze der Wirklichkeit und die Einschränkungen der Erwartbarkeit überwunden werden: Raspe aus der prekären Situation nach der Flucht nach England, Bürger aus der Trostlosigkeit nach dem Tod seiner beiden Frauen, Disteli aus Verlassenheit, Selbstvernachlässigung und finanzieller Misere.

Im Gegensatz zu den meisten Erfolgswerken der Weltliteratur ist *Münchhausen* nicht als abgeschlossenes Werk tradiert worden, sondern hat schon sehr früh inhaltliche Abänderungen erfahren, die so weit gingen, dass in den teils jämmerlich banalen Machwerken oft nicht mehr als der Name von Münchhausen selbst übrigblieb. Das hat den Charakter des Werks gelegentlich bis zu Unkenntlichkeit verstümmelt.

Zudem wurden die Münchhausen-Ausgaben sehr früh illustriert. Die Illustrationen trugen stark dazu bei, dass der subversiv politische Charakter des Texts verharmlost wurden. Im deutschen Sprachraum gab es unpolitische Darstellungen durch Riepenhausen, Hosemann, Scheible und weitere naive. Diesen Darstellungen stellt Disteli eine politische gegenüber.

Das ist allerdings in der Literatur über Disteli bisher nicht so gesehen worden. Vielmehr gelten künstlerische Qualität und politischer Gehalt als einander ausschliessende Gegensätze, wie z.B. beim Disteli-Biographen Gottfried Wälchli: «So unpolitisch der Münchhausen gewesen war, so politisch war eine andere, künstlerisch viel weniger bedeutende Illustrationsfolge, die Disteli 1843 herausgab»[6], nämlich die Geschichte vom Deutschen Michel in Julius Fröbels Literarischem Comptoir in Winterthur..

6 G. Wälchli 1943, S. 66

2. Biographische Einflüsse auf Distelis Werk[7]

Martin Disteli stammte aus einer Familie, die seit 1560 im wohlhabenden Kleinstädtchen Olten ansässig war und während Jahrhunderten den Lebensunterhalt für sich und ihre zahlreichen Kinder als «Chirurgen» (Bader) und Wirte verdienten. Distelis Grossvater wandte sich dem Gewerbe zu und sein Vater Urs Martin Disteli (1755-1839) stieg zum wichtigsten Baumwohlfabrikanten, zum wohlhabendsten Bürger des Städtchens auf. Politisch war er ein Anhänger der französischen Revolution. Nach dem Einmarsch der Franzosen in die Schweiz 1798 wurde er Unterstatthalter der helvetischen Regierung. Gegenüber der Mehrheit der städtischen Bevölkerung und den aufmüpfigen Bauern in der Umgebung setzte er Ruhe und Ordnung mithilfe eines massiven französischen Truppeneinsatzes durch. Schon anfangs 1800 zog er sich ins Privatleben zurück, heiratete und hatte mit seiner tief religiösen Frau in kurzer Zeit acht Kinder, als Zweitgeborenen Martin Disteli. Keines dieser Kinder schaffte es bis zur ruhigen Bürgerlichkeit mit festem Wohnsitz, Familie und Beruf, die in Olten so hochgehalten wurde: sie erlitten Kindstod, Geisteskrankheit, oder gingen in der Emigration verschollen.

In seiner Schulzeit erlebte Martin Disteli die Wirren der napoleonischen Kriege hautnah mit: Truppen und Zivile flüchteten in langen Zügen durch Olten. Mit einem Staatsstreich eroberte die Solothurner Aristokratie die Macht im Kanton zurück und liess Olten zweimal besetzen. Schon in der Primarschule fiel Distelis zeichnerische Begabung auf. Seinen Klassenkameraden schenkte er Soldatenzeichnungen. Er konnte jede Person kenntlich zeichnen, ihm verhasste Leute allerdings nur als Karikatur. 1817 bis 1819 besuchte Disteli als guter Schüler das erzkonservative jesuitische Kollegium in Solothurn. Seine in dieser Zeit entstandenen verherrlichenden Darstellungen schweizerischer Befreiungsgeschichte zeigen, in welchem Ausmass sich der freiheitsliebende Schüler über die erzkonservativen Zumutungen empörte. Er wechselte deshalb an das liberale Kollegium Luzern, engagierte sich in der neugegründeten Studentenverbindung Zofingia, die nach dem Vorbild deutscher Burschenschaften lautstark gegen die aristokratische europäische Reaktion und für liberale Nationalstaaten eintrat.

Es lassen sich mannigfache Einflüsse des Elternhauses auf Distelis Tätigkeit nachweisen: Das unbedingte tatkräftige Einstehen für die eigenen Überzeugungen; die Ablehnung eines heuchlerischen, reaktionären, bigotten Konserativismus; das Zeichnungstalent als Rückzugsort gegen institutionelle Zumutungen und als Kommunikationsmittel; die künstlerische Berufung; eine Lebensführung weitab von jedem Philistertum.

1821 nahm Disteli sein Studium an der philosophischen Fakultät Freiburg auf, zog aber schon im Jahr darauf nach Jena, ins Zentrum der Deutschen Burschenschaftsbewegung. Er beteiligte sich am politischen Leben der Burschenschaften und interessierte sich für den «Jünglingsbund», eine geheime Verbindung, welche die politische Einheit und Freiheit Deutschlands anstrebte.

Disteli besuchte seinen Studienfreund Ludwig Wilhelm Demme (*1801 Mühlhausen), als dieser in einem der 13 Karzer der Universität Jena einsass, und schmückte dabei die Wände mit Kohlezeichnungen aus, Karikaturen auf Professoren, Burschenschafter und Landsmannschafter, sowie eine auf Goethe. Dieser wurde von den Studenten als Autor

[7] Die biographischen Angaben folgen zum grossen Teil G. Wälchli 1943

zwar eifrig gelesen, war bei ihnen aber als Weimarer Minister mit seinem politischen Indifferentismus und seiner höfischen Steifheit jedoch auch stark in Kritik geraten (Goethe im Rundumbild des Karzers links über dem Ofen). [8]



Abb. 1 Rundumbild des von Disteli ausgeschmückten Karzers in Jena: Homepage siehe Anm. 8.

Die Ausschmückung des Karzers war zunächst folgenlos geblieben. Als aber am 8.März 1823 am Schwarzen Brett eine weitere deftige Karikatur [9] entdeckt wurde, worauf ein eleganter Federfuchser im Kostüm der damaligen Beamten einem Dichterfürsten (der als Rhetorikprofessor Eichstädt erkannt wurde), mit einem Klistier beim Herauspressen eines Relegationsschreibens (gegen einen Mitstudenten Distelis) nachhilft, musste zunächst ein Zeichenlehrer als Gutachter die stilistische Ähnlichkeit der Karikatur mit den Karzerzeichnungen



Abb. 2 https://norbert-nail.de/karzer-maler-zum-malkuenstler-martin-disteli-und-wolfgang-wolff.pdf

bestätigen, worauf umfangreiche Untersuchungen zu Distelis politischen und Goethe-kritischen Aktivitäten aufgenommen wurden, die er allerdings abstritt.

So wurde ihm schliesslich im September 1823 ein Ehrenwort abverlangt, dass er nicht Urheber der Karikatur am Schwarzen Brett sei. Disteli erbat sich zwei Tage Bedenkzeit, zog es jedoch vor, vor Ablauf dieser Frist aus Jena zu verschwinden und auf vielen Umwegen nach Olten zurückzureisen. Von dieser unfreiwilligen Deutschlandreise, die ihn

---

8 Distelis Zeichnungen wurden zum 200. Jahrestags ihres Entstehens 2022 umfassend renoviert und der Karzer wird heute von der Universität Jena als Sehenswürdigkeit angepriesen https://www.uniklinikum-jena.de/anatomie1/Historischer+Karzer-font-14.html

9 N. Nail 2020, S. 28

bis nach Rügen führte, kehrte er erst Ende 1823 nach Olten zurück; und das war das Ende seiner «wissenschaftlichen» Karriere.

In Olten, wo er sich definitiv der Kunst zuwandte, traf er sowohl auf Anhänger der Solothurner Aristokratie mit ihrer Orientierung an der dortigen französischen Botschaft wie auch auf Anhänger der Aufklärung und des Liberalismus. Künstlerisch konnte er mit den biedermeierlichen Kleinmeistern der Umgebung wenig anfangen. Hingegen hinterliess der akademische Klassizismus des Münchners Peter Cornelius, bei dem er einige Monate studierte, in seinem Zeichnungsunterricht und in seinem Werk deutliche Spuren. Disteli erteilte über lange Jahre erfolgreich jungen Knaben unentgeltlichen Zeichenunterricht, eine Stelle als Zeichenlehrer am Kollegium und an der Realschule Solothurn erhielt er jedoch nicht.

Familiär folgte eine Katastrophe der andern. Weil er 1828 die schöne lungenkranke Bauerntochter Theresia Gisiger geschwängert hatte, heiratete er sie eine Woche vor der Geburt, doch das Kind starb am nächsten Tag und die Ehe blieb trostlos - geprägt von Krankheit und Armut. 1829 geriet Distelis Vater in Konkurs. Textilfirma, Vaterhaus, Landgüter und die zahlreichen Grundstücke gerieten unter den Hammer. Disteli hat diesen Absturz seiner Familie nie verwunden.

Distelis unglückliche Familiengeschichte hinterliess deutliche Spuren in seiner Haltung: Ressentiments gegen die Reichen, Spottlust und ständige Fehde gegen das Spiessbürgertum, Zuflucht in der Kunst.

Disteli wich nach Aarau aus. In der ehemaligen Hauptstadt der Helvetik gab es weder eine namhafte einheimische Aristokratie noch eine harte Restaurationsregierung, hingegen rund um den Verlag Sauerländer, die Kantonsschule, die deutschen Emigranten (z.B. den Volksbildner Heinrich Zschokke) ein reges liberales, aufklärerisches Geistesleben. Disteli freundete sich mit dem spottlustigen oppositionellen Kantonsschullehrer Abraham Emanuel Fröhlich an, erhielt von ihm einige Aufträge und illustrierte dessen «Hundert Fabeln». Seine Radierungen gehen in ihrer antiklerikalen Kampfansage an die Mächte der Restauration Kirche, Justiz, Politik, Militär weit über Fröhlichs Gedichte hinaus.

1830 erfolgte endlich die von Disteli ersehnte politische Umwälzung. In Frankreich setzte sich in der Julirevolution der Bürgerkönig Louis Philippe mit den reichen Bürgern gegen die bourbonische Aristokratie durch. In verschiedenen Schweizer Kantonen wurden Verfassungsrevisionen angestrebt, fanden Volkstagungen statt. Im Kanton Solothurn rief Josef Munzinger am 22. Dezember 1830 in Balsthal 3’000 Mann zusammen und rief die Gleichstellung der Landschaft und der Stadt sowie die Souveränität des Volks aus. An diesem Ereignis nahm Disteli begeistert teil. Zum Jahresende konnte Munzinger die Macht im Kanton übernehmen.

In den Schweizer Kantonen entwickelten sich derart unterschiedliche konfliktive, teils bürgerkriegsähnliche Situationen, dass der Versuch der Liberalen 1833 scheiterte, den schweizerischen Bundesstaat zu reformieren; liberale Intellektuelle wie Jeremias Gotthelf oder Abraham Emanuel Fröhlich fielen in konservative Haltungen zurück. Im Kanton Solothurn widersetzte sich die konservative Stadtbevölkerung Solothurns dem liberalen Oltner Regime, mit der Landbevölkerung konnte sowieso kein Lager sicher rechnen.

Schicksalsschläge - 1831 starb seine Frau erst 24-jährig an der Schwindsucht - und ständige Geldnot machten Disteli niedergeschlagen und reizbar, ohne dass er aber an seinem liberalen Engagement gezweifelt hätte. 1831 liess er sich zum Oberleutnant, zwei Monate später zum Hauptmann im Solothurnischen Reservebataillon ernennen. Weitere fünf Monate später führte er ein Oltner Freiwilligenkorps zur Unterstützung der Basellandschäftler gegen die Baselstädter nach Frenkendorf. Schon im Oktober 1832 wurde er zum Major befördert, musste sich allerdings gegenüber Munzinger wegen Klagen seiner Untergebenen rechtfertigen. Weil er sich in den Basler Händeln 1833 so energisch durchgesetzt hatte, beförderte Munzinger ihn zum Oberstleutnant, dem höchsten Rang im Solothurner Militär.

Künstlerisch entwickelte sich Disteli in den frühen 1830er Jahren in zwei Richtungen: Zum einen stellte er in grossen tumultuösen Schlachtenbildern den Mut und die Leidenschaft von Männern dar, die sich für ihre Sache bedingungslos einsetzten. Zum andern schuf er für die Zeitschrift *Alpenrosen* feine Tieraquarelle, die trotz aller verspielter Weltfremdheit eindeutige allegorische Karikaturen darstellen: der Fuchs als falscher Jesuit; die *Heuschreckenpredigt* als Verspottung der Kirche; die *Vermählung von Hund und Katz* als Verspottung politischer Heiraten; der *Schneckenreiter* als Sinnbild für kleinbürgerliche Aspirationen nach Höherem, etc. Diese an J.J. Grandville geschulte Darstellungsform hatte Disteli schon in den *Umrissen zu Fröhlichs Fabeln* verwendet.

Gegen Ende der 30er Jahre und anfangs 40er mussten die Liberalen überall in Europa und auch in der Schweiz Rückschläge in Kauf nehmen. In Zürich mündete der *Straussenhandel*, die Berufung eines rationalistischen deutschen Theologen, in den *Züriputsch* der empörten Landbevölkerung. Im Aargau löste die Aufhebung der Klöster scharfe Opposition der Landbevölkerung, aber auch der reaktionären Grossmächte aus. Erschütterungen gab es im Wallis, Tessin und Solothurn.

Eine gewisse ökonomische Sicherheit bot Disteli die Zeichnungslehrerstelle, welche er auf Druck von Munzinger 1836 am Kollegium Solothurn erhielt. Den Unterricht betrachtete er von Anfang an und zunehmend als Nebensache. Obwohl er einzelne Schüler zu begeistern vermochte, war seine Schulführung liederlich und die Disziplin in seinem Unterricht katastrophal. Immer weniger wollte er sich in seinem strikten Individualismus fixen Ordnungen unterwerfen. 1837 nahm er zuerst an der Fronleichnamsprozession in Balsthal teil, was ihm als Oberbefehlshaber der Solothurner Truppen verboten war, dann führte er seine Mannschaft ohne Genehmigung über den Weissenstein, und schliesslich liess er Soldaten, die keine Uniformen erhalten hatten, skandalöser Weise hemdsärmelig durch die Stadt paradieren. Auch in der diplomatischen Krise, als Frankreich von der Schweiz die Ausweisung von Louis-Napoléon Bonaparte verlangte, der mit Thurgauer Bürgerrecht auf Schloss Arenenberg lebte, verhielt sich Disteli eher wie der Anführer einer Guerilla als wie ein disziplinierter militärischer Führer. Nur zu verständlich, dass er mit seinem Verhalten in dauerndem Konflikt mit dem solothurnischen Militärinspektor stand, und deshalb auch von Munzinger trotz seiner militärischen Verdienst nicht für den eidgenössischen Generalstab vorgeschlagen werden konnte. Dieser sich steigernde Hang zum Individualismus führte dazu, dass er 1842 seinen Rücktritt vom Militär einreichte. Sein Freund Peter Felber sagte von ihm, dass er hundert Abenteuer bestand, nur um die Polizei necken zu können. Allerdings wurde Disteli so auch zunehmend störrisch, ein Querulant und brummiger Eigenbrötler, ein *Original* halt eben.

Künstlerisch hatte Disteli in den späten 30ern mit Auftragsbildern zu historischen Motiven kaum Resonanz erreicht. Der Durchbruch gelang ihm 1838 mit der Gründung des Schweizerischen Bilderkalenders, in dem er die in breiten Kreisen beliebte Form des Kalenders als Gesamtkunstwerk ausgestaltete und als politisches Instrument benützte.

Catharina Carolina Mehlem, (*1810), die schöne Tochter des Wirts *zum roten Turm* in Solothurn lernte Disteli 1837 bei einer Wilhelm Tell-Aufführung kennen, wo er den Tell spielte, Carolina die Stauffacherin, beide in Rollen, welche ihrem Charakter sehr entsprachen. In seiner Verliebtheit begann er sich wieder zu pflegen, nachdem er zuvor seine äussere Erscheinung mehr und mehr vernachlässigt hatte. Die beiden verlobten sich heimlich, aber Carolinas Familie lehnte Disteli wegen seinen menschlichen Schwächen und seiner unsicheren finanziellen Lage schroff ab. Dass Disteli zudem regelmässig spät nachts eine Kellnerin des *Roten Turms* aufsuchte, machte die Sache auch nicht besser. So löste Carolina schliesslich 1841 ihre Verlobung auf und heiratete kurz darauf nach St. Louis im Elsass.

Disteli irrte in dieser Zeit tagelang verzweifelt in den Wäldern herum. Er hörte auf, regelmässig zu essen, nahm kaum noch warme Speisen zu sich, verfiel immer mehr dem Alkohol. Sein Zerfall ging soweit, dass Disteli von einem Landjäger, der ihn nicht kannte, als Landstreicher aufgegriffen wurde. Tragischerweise trat dieser Zerfall ein, als Disteli zu nationaler Bedeutung emporgewachsen und sein Zeichenstift im Kampf um die Neugestaltung der Schweiz zur öffentlichen Macht geworden war. Martin Disteli starb 1844 im Alter von 42 Jahren.

In diesem Kontext der zunehmenden Depressionen nach der unglücklichen späten Liebe zu Caroline Mehlem, eines immer unbändigeren individuellen Selbstbehauptungswillens, einer gereizten Verdrossenheit, einer rasant fortschreitenden Selbstvernachlässigung, eines künstlerischen Durchbruchs von Distelis politischer Kunst entstand der Münchhausen.

Sein Tod am 18. März 1844 war eine Erlösung aus einer schweren Krankheit. Die Liberalen bereiteten ihm ein grosses Ehrengeleit durch die Stadt Solothurn, die Konservativen spien nochmals Gift und Galle gegen ihn, was Gottfried Keller zu seinem Gedicht Auf Maler Distelis Tod veranlasste. Treffend fasste Jeremias Gotthelf Distelis Zwiespalt in einem Beitrag für den Neuen Berner Kalender: «*Im Merz starb der geniale Künstler, der ein so gutes Herz hatte, und dessen Herz doch so verbittert ward, dass es böse schien, der in furchtbarem Wahn, als sei sie eine Sklaverei, die Ordnung hasste und zur Strafe durch die Unordnung verzehret ward, der für die Freiheit schwärmte und wie der gröbste Tyrann sich gebärdete, der die Kluft nicht sah, welche zwischen seinen Träumen und seinem Wesen war*». [10]

[10] J. Gotthelf 1961, EB 15, S. 186

3. Künstlerische Einflüsse auf Distelis Münchhausen

Theodor Hosemann (*24.09.1807 Brandenburg an der Havel - † 15.10.1875 Berlin), war ein deutscher Kunstmaler, Zeichner, Illustrator und Karikaturist. Mit zwölf Jahren begann er in Düsseldorf Bilderbogen zu kolorieren. Schon mit knapp 15 Jahren wurde er als Zeichner fest angestellt und besuchte gleichzeitig die Kunstakademie Düsseldorf. Ab 1828 machte er in Berlin Karriere als Zeichner und Illustrator, blieb aber in seiner Bilderwelt eng mit Berliner Kleinbürgertum verhaftet. Die biedermeierlichen Darstellungen erfreuten sich im 19. Jahrhundert grosser Beliebtheit. Politisch sind sie nur insofern, als Hosemann in seinen Darstellungen das «Volk», die untersten Schichten der Gesellschaft, zu den Hauptakteuren machte.

Disteli hat Hosemann mit grösster Wahrscheinlichkeit gekannt. Ein Exemplar der 1839er Ausgabe von Dieterich befand sich im Besitz seines engen Freundes Peter Felber, der in 1841er Ausgabe im Verlag Jent&Gassmann den Text redigierte.

Hosemann zeigt Münchhausen in Ganzkörperportraits vor Hintergründen, welche ihn näher charakterisieren. Mit seiner meisterhaften Schraffierungstechnik verleiht er diesen Hintergründen eine stark emotional geprägte Stimmung, bspw. verwunschenes Gegenlicht (*Hirsch*[11]), heimlich-unheimliches Waldesdickicht (*blinde Sau*), etc. Er stellt die Portraits jeweils in einen Rahmen. Dieser feiert den Dargestellten als Fest-Girlande (*Tischritt*); er zeigt ihn mit dessen Attributen, vor allem mit den Jagdwaffen; oder er verleiht ihm durch rokokoartige Medaillons, die weitere Heldentaten andeuten, eine besondere Würde. Seine Darstellungen bieten Einblicke in enge, pittoreske Szenen. Hosemann zeigt Münchhausen meist im Moment einer Wahrnehmung, einer Erkenntnis, eines Staunens, und bringt ihn dadurch dem Betrachter als sympathischen Sonderling näher, der offen ist für das Geschehen in seiner Umgebung. Er kleidet Münchhausen durchwegs comme il faut, sei es im eleganten Jagdrock eines Landadligen, oder im engen Rocks eines Husaren (*1/2 Pferd*), oder im Gilet mit weissem Hemd (*Abstieg vom Mond*). Münchhausen steht im Einklang mit der engen Welt, die ihn umgibt. Es liegt nichts Widerborstiges in diesen Darstellungen.

Ganz anders Disteli: Dieser zeigt Münchhausen als Abenteurer in widersprüchlichen Welten. Er akzentuiert deren Fremdheit und Disparatheit. Er zeigt Münchhausen als kühnen Handelnden in natürlichen Landschaften oder Umgebungen, die durch angeschnittene Gebäude oder einzelne Gerätschaften charakterisiert sind. Münchhausen agiert in der Regel in schrägen sozialen Kontexten, welche seine unglaublichen Taten mit banalen Realitäten konfrontieren (*Blinde Sau*). Die Darstellung ist auf Konfrontation angelegt: die Komposition der Bilder in Vordergrund- und Hintergrundszenen fordert zur deren vergleichender Analyse auf. Strichstärke und Schraffierungen sind in seinen randlosen Bildern stark differenziert. Die Landschaften sind von Bild zu Bild unterschiedlich gestaltet, sind aber durchgängig verfremdet (die Trostlosigkeit der kahlen Bäume), von zivilisatorischen Artefakten durchsetzt, welche fehl am Platz scheinen (Destilliergeräte beim *Hirsch*). Münchhausen erscheint häufig nachlässig gekleidet, bürgerlich locker (*Hirsch*), knechtisch (*Bär an der Deichsel*). Münchhausens Taten haftet nichts Heroisches an. Eher wirkt er als bescheiden-unauffälliges bürgerliches Individuum, dem unglaubliche Dinge widerfahren, der sich

[11] Zur Unterteilung der Geschichten in Szenen siehe Abschnitt 8

aber auch Freiheiten herausnimmt (die Schnapsprobe im *Hirsch*). Die Bilder haben durchaus eine antiklerikale (*Kirchturm*) oder antiaristokratische Symbolik (*Kutschensprung*), aber diese bleibt sekundär gegenüber den praktischen Erfordernissen des Moments (erst mal Pfeife stopfen im *1/2 Pferd*). Während Hosemanns pittoresk-heroischer Münchhausen in der wunderlichen Welt, in der er agiert, widerspruchslos am richtigen Ort scheint, bewahrt Distelis umtriebiger Münchhausen mit seinen wundersamen Taten in allen widersprüchlichen Situationen, in die er gerät, seine Unabhängigkeit. Disteli zeichnet Münchhausen als einen aufgeweckten, nicht einfach zu durchschauenden Bürger, der mit Mutterwitz, Geistesgegenwart und frisch-fröhlicher Tapferkeit Unmögliches vollbringt, und dadurch überkommene Mächte und Gewissheiten je nach Situation frech oder unauffällig, grob oder fein infrage stellt.

Ernst Ludwig Riepenhausen (*6.9.1762 Göttingen - †27.1.2840 ebenda) war Zeichner und Kupferstecher in der Universitätsstadt Göttingen. Für die Professoren der Hochschule illustrierte er zahlreiche wissenschaftliche Veröffentlichungen. Riepenhausen erstellte im Auftrag von Georg Christoph Lichtenberg verkleinerte Nachstiche der Kupferstiche von William Hogarth (1694–1767), arbeitete oft für den mit ihm befreundeten Verleger Johann Christian Dieterich und illustrierte Gedichte seines engen Freundes Gottfried August Bürger, der seine letzten sechs Lebensjahre im Dieterichs Haus in Göttingen lebte.

Disteli könnte ev. die Kupferstiche in den verschiedenen Münchhausen-Ausgaben mit Bürgers Text gekannt haben, welche vom Göttinger Verleger Dieterich zwischen 1786-1834 publiziert wurden. Die Illustrationen dieser Ausgaben werden seit Adolf Ellissons Einleitung zur 1849er Ausgabe des Münchhausens Riepenhausen zugeschrieben: *«Zwar sind die alten Riepenhausen'schen Kupfer in Chodowiecki's Geschmack, deren Originale sich zum Theil schon in der zweiten englischen Ausgabe von 1786 finden, nicht ohne Verdienst. (….) Die alten Radierungen (*Riepenhausens*) stechen sowohl der Form der Ausführung als ihrem ganzen Charakter nach zu sehr gegen die eleganten Federzeichnungen (…) (*Hosemanns*) ab, in welchen das Publikum eine entsprechende Zierde der vorigen Ausgabe erkannte.»* [12]. Einer solche Zuschreibung liegen einige unbestätigte Hypothesen zugrunde: Demnach müsste Riepenhausen im halben Jahr zwischen der englischen Erstausgabe (September 1785) und dem Erscheinen der Zweitausgabe (20.04.1786) Raspes Text in Göttingen erhalten und seine Illustrationen wieder nach London zurückgeschickt haben. Das könnte auf verschiedenen Wegen erfolgt sein: Georg Christoph Lichtenberg könnte die Verbindung zwischen Raspe in England und dem Verleger Dieterich in Göttingen vermittelt haben. Dieterich könnte seine Buchhandels- und Gelehrtennetzwerke oder seine Beziehungen zu Hofmeistern der beiden Söhne des englischen Königs Georgs III genutzt haben, welche ab Juni 1786 in Göttingen studierten und bei Lichtenberg wohnten [13]. Auch kann nicht ganz ausgeschlossen werden, dass Christian Friedrich Nicolai, der unter einem Pseudonym die Einleitungen zum Vademecum geschrieben hatte und mit Raspe in brieflichem Austausch stand, eine Rolle spielte. Für alle diese Hypothesen fehlen jedoch gesicherte Belege.

---

12 A. Ellisson, 1849, p. XXVI

13 Lichtenberg, G.F. 1967, Bd. 4, p. 691

Disteli greift zwar die ikonografischen Merkmale der Münchhausen-Darstellung (Zopf, Zweispitz, Jagdtasche, flatternde Rockschösse) auf, verwendet sie aber nur andeutungsweise und wandelt sie in seinen Bildern auch deutlich ab.

Der Monogrammist E.H. Ein Exemplar der *Lügenchronik oder wunderbare Reisen zu Wasser und zu Land und lustige Abenteuer des Freiherrn v. Münchhausen* aus dem Stuttgarter Verlag von J. Scheibles Buchhandlung befand sich im Besitz von Disteli.[14] Es ist wahrscheinlich, dass Disteli für seine Arbeiten am Münchhausen, von denen gemäss Verlagsanzeige im November 1839 schon 14 Radierungen vorlagen, Anregungen aus der „Lügenchronik" verwendet hat.[15] Die *Lügenchronik* enthält 60 Illustrationen, unter anderem auch zu den Landabenteuern. Sie sind teilweise am unteren Rand mit einem kleinen unauffälligen Monogramm «EH» signiert. Über die Zuordnung dieses Monogramms gibt es viele Spekulationen, die sich allerdings alle nicht erhärten lassen. So wurde vermutet, dass der Verleger Johann Scheible die Illustrationen selber erstellte, weil in späteren Ausgaben der *Lügenchronik* als Illustrator Willibald Cornelius vermerkt ist, ein Pseudonym, welches Scheible oft verwendete. Auch für andere Versuche, das Monogramm als Initialen für den Frankfurter Kupferstecher Elias Hofmann oder den schwäbischen Verleger Emil Hochdanz zu deuten, gibt es keine stichhaltigen Belege.

Die Illustrationen der *Lügenchronik* sind klar für den Druck gearbeitet. Die feinen, gleichmässigen Schraffuren, die Konturbetonung mit Binnenstruktur, die gleichmässige Linienökonomie sprechen für einen geübten Reproduktionszeichner. Ein autonomer künstlerischer Anspruch (wie bei Hosemann oder Disteli) ist hingegen nicht erkennbar. Das spricht dafür, dass «E.H.» ein Zeichner oder Lithograph aus dem Umfeld des Verlags Johann Scheible war, ein Verlagszeichner, dessen Name nicht in die Kunstgeschichte eingegangen ist, der möglicherweise aus Vorsicht, wegen der politischen Zensur im Vormärz, auch bewusst anonym bleiben wollte.

Zwischen E.H. und Disteli gibt es eine grössere Übereinstimmung in der Auswahl dargestellter Szenen als bei Riepenhausen und Hosemann. In drei Fällen sind die halbseitigen Stiche, die E.H. auf einer Druckseite angeordnet hat, bei Disteli in eine Vorder-und Hintergrundszene gesetzt. E.H.'s Illustrationen wirken konventionell holzschnittartig. E.H. überzeichnet die Proportionen karikaturenmässig: grosser Kopf, betonte Nase, etc. Seine Darstellungen sorgen wie die Bilderbogen mit dichten Kreuzschraffuren und harten Konturen für eine klare Lesbarkeit der Handlung oder Verständlichkeit der Pointe. Hintergründe, Architektur und Vegetation sind sorgfältig gearbeitet. Die nur teilweise perspektivisch korrekte Ausgestaltung dient der Erzählung, nicht der atmosphärischen Charakterisierung. Sie ist weder stimmungsmässig noch symbolisch bedeutsam. Die Bildkomposition wirkt häufig zufällig: Übergrosse Hauptpersonen oder Tierfiguren stehen im Vordergrund, während der Hintergrund mit stereotypen Landschaften oder Architekturelementen gefüllt wird. Die karikaturalen Übertreibungen lösen das Geschehen im Vordergrund aus dem Kontext heraus: Im *Kirchturm* bspw. macht die Schussabgabe mit mächtigem Pulverdampf auf dem verwahrlosten Friedhof vor dem hinter dem Horizont fast verschwindenden Kirchturm das Geschehen zu einer Räuberklamotte. Auch die aufgedonnerte Uniform, die

---

14 Gemäss Benefiz-Inventar nach Martin Distelis Tod

15 B. Weber geht in seiner Ausgabe allerdings zu weit, wenn er die Illustrationen der Lügenchronik pauschalisierend als Distelis „Bildvorlagen" bezeichnet (Weber 1986, S.72f)

Münchhausen bei jeder Aktion unverändert trägt, lässt ihn wie einen Räuberhauptmann erscheinen. Es gibt viele Ungeschicklichkeiten in den Darstellungen der Tiere (Hirsch, Bär), oder der Zusammenstellung architektonischer Elemente (Tor und Haus im *1/2 Pferd*). Eine politische Aussage oder Wirkungsabsicht lassen sich nicht erkennen. Eine auffällige Ähnlichkeit zwischen E.H. und Disteli besteht einzig in der Darstellung des Korbschlittens, den der Wolf zieht.

J.J. Grandville (* 13. Sept. 1803 in Nancy, † 17. März 1847 in Vanves bei Paris), eigentlich Jean Ignace Isidore Gérard, französischer Lithograf, Maler und Zeichner, war während der Julimonarchie erfolgreicher politischer Karikaturist für oppositionelle Zeitschriften und nach 1835 vor allem Illustrator klassischer und zeitgenössischer Literatur. Sein formales Hauptmotiv war die anthropomorphe Tier- und Pflanzendarstellung. Bei seinen Werken handelt es sich um stark verschlüsselte Satiren auf die herrschenden politischen Verhältnisse. Stilistische Einflüsse Grandvilles lassen sich Disteli vor allem im Frühwerk, z.B. bei der Anthropomorphisierung in den *Umrissen zu Fröhlichs Fabeln*, nachweisen.

Eine deutliche Übereinstimmung zwischen Grandville und Disteli besteht in der Gewichtung von Bild und Text. Im Epilog zu *Eine andere Welt* lässt Grandville Kreidestift und Schreibfeder in einem allegorischen Streitgespräch die Frage nach der Priorität von Zeichnung oder Text erörtern. Die Feder bedauert, dass in dem Buch die Grundgesetze der Literatur umgestossen seien; „Das Publicum verlangt Romane; ist Dein Buch ein Roman? Ohne Barmherzigkeit hast Du meine Beschreibungen verkürzt, meine Characterschilderungen unterdrückt. Sieh Dir nun das Resultat an. Bist Du noch damit zufrieden?“ [16] Der Stift betont: „Ich erfand eine Welt. [...] Hin und wieder hast Du mir allerdings bei meinen Entdeckungen geholfen, das gebe ich zu. Aber Du wirst hoffentlich mir nicht den Ruhm, der eigentliche Urheber dieses Werkes zu sein, streitig machen. [17]

16 Grandville 1847, S. 257

17 Ebenda, S. 256

4. Distelis Münchhausen-Ausgabe 1841

Disteli begann seine Arbeit am *Münchhausen* im Alter von 37 Jahren im Frühjahr 1839. Das Werk erschien im August 1841. In diesen kurzen Zeitraum fällt die intensivste Produktionsphase seines Lebens: Fast die Hälfte dessen, was insgesamt von ihm gedruckt wurde, ist in dieser Zeit entstanden. Disteli lancierte seinen politischen Kalender und arbeitete parallel an zahlreichen und anspruchsvollen Bildzyklen. Die Arbeit am *Münchhausen* war in diesen Bilderschub inhaltlich und formal vollständig integriert, was in Skizzenblättern und in dem einzigen erhaltenen kleinen Zeichnungsalbum zu sehen ist. Den *Münchhausen* gestaltete Disteli als Bildzyklus, wie in andern Werken: A.E. Fröhlichs Fabeln [18], die *Lebensschicksale einer Heuschrecke,* die Tierzeichnungen zum *Reineke Fuchs* und *Stüffels Lebensgeschichte*. Einzig der Münchhausen ist in einer selbständigen Publikation erschienen.

Geplant war, den *Münchhausen* schon 1840 herauszubringen. Ursache für die Verzögerung des Erscheinens waren die politischen Auseinandersetzungen, in denen sich Disteli an vielen Stellen engagierte. Die Bemerkung *Erster Teil* auf dem Titelblatt weckt die Erwartung auf eine Fortsetzung. Dazu ist es nicht gekommen. Allerdings belegen zwei Zeichnungen, dass sich Disteli mit Stoff aus dem zweiten Teil Bürgers beschäftigt hat.

Bilder standen bei Disteli mindestens gleichberechtigt neben dem Text. In keiner *Münchhausen*-Ausgabe vorher war das Verhältnis von Illustrations- zu Textseiten mit 1:4 so bildgünstig wie hier. Es gibt Hinweise darauf, dass ursprünglich eine Ausgabe als Bildermappe mit begleitendem Textbuch vorgesehen war, ähnlich derjenigen mit Distelis *Fröhlichs Fabeln* von 1829.

Die Gliederung von Text und Bild in Distelis Buch folgt konsequent dem Prinzip: auf der linken Seite ein ganzseitiges Bild – rechts der Text. Die Radierungen ragen über den Satzspiegel in alle vier Richtungen hinaus.

Distelis *Münchhausen* steckte ursprünglich in einem mit Filigranarchitektur geschmückten Papierumschlag. Er hat Oktavformat und enthält 16 ganzseitige Umrissradierungen sowie 60 Seiten Text. Auf das Frontispiz und die Titelei folgen 15 Kapitel mit einer Auswahl von Szenen, weitgehend im Wortlaut Bürgers, begleitet jeweils von einer Bildtafel. Sowohl konzeptionell als auch im Detail unterscheiden sich Textgestaltung und Illustrierung bei Disteli von den Formen seiner Vorgänger. Distelis Buch war neuartig: Der Schriftzug auf dem Frontispiz *Zeichnungen zu Münchhausens Abenteuern* und der Titel zum Textteil *Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen* ersetzten den barockisierenden Titel der Originalausgabe *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen, wie er dieselben bey der Flasche im Zirkel seiner Freunde selbst zu erzählen pflegt*. Disteli verzichtete auf alles Beiwerk wie Motto, Vorwort, Schmutztitel sowie auf Bürgers ansehnliches Inhaltsverzeichnis; er vereinfachte die üppige Titelei. Neu war die Einteilung in Kapitel (Bürger unterteilte den Text nicht in Kapitel). Das Buchformat was grösser als bei den bisherigen Ausgaben.

---

[18] M. Disteli 1829

Felbers Textredaktion und Distelis Gestaltung setzen ein künstlerisch-politisches Programm um. Sie zeigen Münchhausen als Einzelnen, der in seinen abenteuerlichen Auseinandersetzungen mit den grossen Herausforderungen, welche ihm Natur und Gesellschaft stellen, zuerst allein selbstverantwortlich nachdenkt und dann schnell handelt. Distelis *Münchhausen* bewährt sich mit einer heiteren Distanziertheit in unvorhersehbaren Situationen. Disteli gestaltet Münchhausens Abenteuer in einer formalen Eleganz und inhaltlichen Bedeutungstiefe, welche der Absicht Bürgers voll entspricht, die aufklärerischen Gedanken - vor allem jene von Immanuel Kant - volkstümlich und allgemein-verständlich darzustellen. Trotz aller Skurrilität der Geschehnisse zieht sich ein grosser Ernst durch Distelis Radierungen. Sein Münchhausen kämpft um seinen Platz in der Natur und in der Gesellschaft allein, gegen die Dogmen der Religion, gegen die Zwänge der Moral, mit tiefem Respekt für die Tiere, denen er aus Not übel mitspielen muss, mit unbedingtem Vertrauen in die eigene Urteilskraft.

Distelis *Münchhausen* war zur Entstehungszeit kein Erfolg beschieden. Siebzig Jahre später gilt er als ein Höhepunkt der Buchgestaltung in der Romantik. Text, Paratexte und Typografie, Umschlag und Satzspiegel, die Zielsetzung der Produzenten sowie die Konkurrenz am Ort oder in der Gattung – all diese Faktoren zusammen machen das Besondere dieses Buches aus.

Disteli konzentriert sich auf die Landabenteuer, deren Gehalt nicht direkt politisch ist, sehr im Unterschied zu den Seeabenteuern oder erst recht zum Sequel, wo Weltpolitik und Kolonialismus Englands durchgängig zentral sind. Zwar war Disteli mit der Herausgabe des Schweizerischen Bilderkalenders, den er mit seinen Vignetten und Stichen aufwändig bebilderte, und mit seinen Karikaturen zu politischen Ereignissen von Arbeit überlastet, aber er ging zusätzlich ein Werk an, dessen Entstehung bereits 55 Jahre zurück lag und das sich auch schlecht verkaufen liess. Das passte eigentlich nicht zu Distelis genereller Tendenz zur direkten politischen Aussage. Es war keine direkte Antwort auf die sich zuspitzende politische Situation. Von einer politischen Radikalisierung ist nichts zu spüren. Es gibt keine Aktualität, keine agitatorische Absicht, keinen revolutionären Umsturz in diesen Jagd- und Kriegsgeschichten.

Disteli hielt sich stattdessen an Raspes Geniestreich: Münchhausens Abenteuer griffen das weitverbreitete Genre der illustrierten Reisegeschichten auf. Wie die europäische Schwankliteratur es seit dem 16. Jahrhundert vormachte, rüttelte auch sein *Münchhausen* bestehende Ordnungen lustvoll durcheinander. Zwar hatte das durchaus volksaufklärerischen Charakter, aber beim Publikum wurde kein Bildungskanon und keine Informiertheit über die politische Aktualität vorausgesetzt. Der Held ist ein extremer Individualist. Er ist nicht Teil einer politischen Bewegung, er hat keine liberale Ideologie, verfolgt keinen Plan, aber er reagiert tatkräftig, geistesgegenwärtig auf Unvorhergesehenes. Sein Aktivismus stellt keine noch so biedermeierliche Leserschaft infrage.

In der phantastischen Abweichung von der Realität selber liegt die Sprengkraft dieser Geschichten. Ihre bildliche Darstellung erfordert keine karikaturistische Verzerrung. In seinem *Münchhausen* hat Disteli entdeckt, dass es die immanente Kritik einer phantastischen Erzählung ist, welche auch jene Leute begeistert, die sich durch direkte politische Aussagen nicht gewinnen lassen.

5. Distelis politischer Einsatz für die liberale Bewegung

Im Nachgang zur gewaltsamen Teilung des Kantons Basel in die Kantone Basel-Landschaft und Basel-Stadt, auf dem Höhepunkt des putschistischen konservativen Widerstands im Schwarzbubenland gegen die neue liberale Solothurner Verfassung von 1841, inmitten der Auseinandersetzungen um das Jesuitenverbot, in einem Klima von Freischarenzügen und im Vorfeld des Sonderbundskriegs 1847 zwischen den katholisch-konservativen und den liberalen Kantonen - Auseinandersetzungen, an denen Disteli künstlerisch, publizistisch, politisch und militärisch direkt beteiligt war - in einer Periode heftigster Turbulenzen also, greift er mit dem *Münchhausen* einen weit herum bekannten Stoff auf.

In den 1830er Jahren zeigten überall in Europa starke Auswirkungen der französischen Julirevolution von 1830, welche den Versuch von König Karl X vereitelte, die Vorherrschaft des Adels wiederherzustellen, und stattdessen den «Bürgerkönig» Louis Philippe an die Macht brachte. Vielerorts gab es Aufstände gegen die Feudalaristokratie und -lasten, insbesondere die Zehnten; Versuche, das Volk durch Verfassungs-änderungen an der Macht zu beteiligen, stabile Nationalstaaten zu bilden, die katholischen Kirche staatlich zu kontrollieren, für politische Flüchtlinge aus andern politischen Ländern zu unterstützen, das Volk zu bilden, eine industriefreundliche Infrastruktur, vor allem der Eisenbahnen, zu fördern. Die politischen Auseinandersetzungen waren begleitet von heftigen ideologischen Kämpfen zwischen Konservativen einerseits und Liberalen, Revolutionären, Demokraten andererseits und mündeten oft in bürgerkriegsähnliche Auseinandersetzungen.

Im Kanton Solothurn mit seinem traditionellen Gegensatz zwischen der katholisch konservativen Stadt Solothurn und dem liberal demokratischen Olten war 1831 die Verfassung erfolgreich liberal revidiert worden. Im darauf folgenden Jahrzehnt ging es um eine staatliche Wahl des Dompropstes, Verteidigung des italienischen Freiheitskämpfers Giuseppe Mazzini, der in Grenchen Zuflucht gefunden hatte, um die Liquidierung der Zehnten und das Verbot der Klöster, um die Liberalisierung des Bildungswesens, aber auch um die aktive Bekämpfung reaktionärer Erregungen gegen liberale Reformen im ländlichen Raum und die Versuche, die Errungenschaften der 1831er Verfassungsrevision, rückgängig zu machen.

In diesen Auseinandersetzungen mischte Disteli auf vielfältige Weise mit. Er war Teil des liberalen Lagers, verkehrte als Aktivist in den oppositionellen Kreisen und griff mit seiner spitzen Feder alles an, was konservativ und verstockt war. Er genoss die Protektion mächtiger Politiker und wusste umgekehrt mit seinen Karikaturen Leute für die Politik seiner Gesinnungsgenossen zu gewinnen. Zwar klappte es nicht mit einer Staatsschreiberstelle, aber als militärischer Anführer war er dann doch gut zu gebrauchen. Seine künstlerischen Fähigkeiten setzte er politisch ein, wo er nur konnte.

In Distelis politischem Leben spielte sein enger Freund *Peter Felber* (* 1805 in Solothurn, † 1872 in Zürich) eine zentrale Rolle. Felber war als Gymnasiast Mitbegründer der solothurnischen Sektion der Zofingia. Nach einem Medizinstudium in Göttingen, Dresden und Würzburg war er ab 1827 Feldchirurg in neapolitanischen Diensten und ab 1832 Arzt in Schönenwerd. 1837 wechselte er in die Politik und wurde Redaktor beim liberalen «Solothurner Blatt» und Grossrat, ab 1841 wurde er Erziehungsdirektor des Kantons

Solothurn. 1847 zog Felber als *Bataillionchirurgus* mit dem Solothurner Kontigent in den Sonderbundskrieg. Ab 1849 war es Chefredaktor der NZZ [19]. Im Sommer 1840 verbrachten Felber und Disteli einige Wochen im Wallis, um sich über die Walliserwirren zu informieren (nach dem Inkrafttreten einer liberalen Verfassung im Oberwallis zettelte das Unterwallis einen Freischarenzug an, welche im Gefecht am Trient blutig niedergeschlagen wurde).[20]

Der Zeitraum der Entstehung von Distelis *Münchhausen* deckt sich mit einer intensiven Phase der politischen Entwicklung in der Schweiz, auch auf dem Büchermarkt. Distelis *Münchhausen* im Jahr 1841 herauszugeben, war für den Verlag ein Bekenntnis zugunsten der liberalen Bewegung. Solothurn entwickelte sich gerade zur Bücherstadt: Ende 1837 war eine katholische und politisch konservative Buchhandlung eröffnet worden, in deren Verlag die von Disteli und den Liberalen heftig bekämpften Zeitungen *Schildwache am Jura* und *Echo vom Jura* erschienen. Am 1. November 1838 eröffnete Franz Ludwig Jent (1810 – 1867) in Solothurn eine Filiale der Aarauer Verlagsbuchhandlung H.R. Sauerländer. Ihr Sortiment war trotz freisinniger Grundhaltung politisch eher neutral.[21] Und im Herbst 1839 gründete Franz Josef Gassmann (1812 – 1884) eine dezidiert liberale Verlagshandlung mit Jent als Teilhaber, der wenig später die von ihm geführte Sauerländer-Filiale kaufte. Er brachte Distelis *Bilderkalender* in die Partnerschaft mit.

Es war eine geniale Idee, die Form des Kalenders als Gesamtkunstwerk auszugestalten und als politisches Instrument zu benützen. Kalender waren üblicherweise das einzige Buch in den Haushalten der einfachen Leute. Natürlich brachte Disteli auch die üblichen praktischen Hinweise wie z.B. das Marktverzeichnis, aber an die Stelle der rührseligen Geschichten, Anekdoten, Spässchen und Ratschlägen setzte er aufklärerische Texte zu historischen Befreiungskämpfen, Kritik an der aristokratisch-theologischen Ordnung, liberal-radikale Aufrufe für eine neue, revolutionäre Ordnung. Im Unterschied zu allen anderen Kalendern, die in den 30er und 40er Jahren in grosser Zahl erschienen und meist bald wieder verschwanden, die meist nur wenige Abbildungen in schlechter Qualität aufwiesen, schuf Disteli mit seinem Kalender ein ausgesprochenes Bilderbuch mit grossen historisch-politischen Stichen, Karikaturen, Monatsbildern, Textvignetten. Das Bild ist primär, der Text sekundär. Das bildungshungrige einfache Volk sollte durch die Anschauung grossartiger Bilder von der alten Ordnung abgewendet und für die neue demokratische gewonnen werden. Kunst nicht länger das Vorrecht kleiner Kreise, sondern die Angelegenheit des ganzen Volks. Disteli war mit diesen volksbildnerischen Absichten derart erfolgreich, dass der ursprünglich ebenfalls liberale, dann aber moralisch-konservative Jeremias Gotthelf ihn mit einem Gegenkalender, dem *Neuen Berner Kalender* nachzuahmen versuchte. Der Versuch scheiterte allerdings, Gotthelf erreichte nur ca. die halbe Auflage des Distelikalenders.[22]

Absicht von Kalenderschreiber Felber und Zeichner Disteli war es, das Volk von den modernen Tyrannen, Aristokratie und Unwissenheit, zu befreien. «…, *Felber war überzeugt, dass auch die Geschichtsschreibung unter das Joch der Nutzanwendung*

19 F. Kretz 1962

20 F. Kretz 1962, S. 151

21 Vgl. Solothurner Blatt 1838, Nummer 89, Seite 362

22 Ch. von Zimmermann 2012, S. 34-49

gezwungen werden dürfe. Sie war ein anderes Mittel, eine andere Waffe im politischen Kampf, in der Verfechtung des liberalen Parteiprogramms».[23]

Mit den ersten drei Ausgaben des Bilderkalenders erzielten Felber/Disteli einen ebenso grossen wirtschaftlichen wie politischen Erfolg. Der Distelikalender fand reissenden Absatz. Die 20'000er Auflage des Jahrgangs 1842, Mitte Dezember 1841 erschienen, war am 1. Januar 1842 schon fast ausverkauft. Heftig war dann allerdings die Reaktion der Luzerner Kantonsregierung auf die 5. Ausgabe 1843. Vor allem wegen Distelis Monatsvignetten zum Januar (Bau des Kollegiums als Fronarbeit unter jesuitischer Aufsicht) und zum Februar (ein kriecherischer Luzerner legt dem Papst die Constitutio Lucernensis zur Bestätigung vor) liess sie die Ausgabe im Kanton wegen Verletzung der freien Meinungsäusserung verbieten und auf der Post beschlagnahmen, und strengte gegen Disteli und Gassmann Prozesse wegen Lüge, Verleumdung und Höhnung der Sittlichkeit und Religion an. Während Disteli die Anklage foppend zurückwies, konnte Gassmann eine Beteiligung nicht nachgewiesen werden. Im Gefolge dieser Klage trat Peter Felber als Redaktor zurück. Die Gründe lassen sich nicht eindeutig nachweisen: Musste er als Regierungsrat aus politischen Gründen davon Abstand nehmen oder zwangen ihn die mangelhafte Schuldisziplin Distelis und seine ungeordnete Lebensweise kraft seines Amtes dagegen einzuschreiten? [24] Das hielt Disteli jedoch nicht von einer pointierten Weiterführung der Arbeit ab.

«*Keine Erscheinung der zeitgenössischen Literatur aller Länder konnte sich entfernt eines ähnlichen Interesses bei allen Klassen der Bevölkerung rühmen. Der Distelikalender war eine phänomenale Tat*.» [25]

Im Bilderkalender macht Disteli politische Vorgänge und Verhältnisse sichtbar. Die Überzeugung, dass Politik sichtbar ist, geht auf den Wortstamm zurück: Das griechische politikà, (wörtlich übersetzt: Dinge, die die Stadt betreffen), wie auch das lateinische res publica (die öffentliche Sache), legen Gegenständlichkeit und damit Sichtbarkeit nahe, mehr noch als das althochdeutsche thing (übersetzt: Gerichtstag, Rechtsangelegenheit). Sichtbar sind Strukturen zur Regelung des Gemeinwesens (Macht, Institutionen), ihre Prozesse (Versammlungen, Demonstrationen); nicht sichtbar sind ihre Inhalte (Werte, Parteiprogramme). Wenn Disteli das Volk zeichnet, das sich versammelt, um seine Interessen in Debatten zu bestimmen, wenn er Krieger zeigt, die in Schlachten ihr Leben für ihre Sache einsetzen, tut er das in aufklärerischer Absicht. Wenn er in treffsicheren Karikaturen bigotte Kleriker, machtbesessene Politiker, populistische Schönredner und aufgeblasene Anhänger der Aristokratie aufs Korn nimmt, lässt er die Betrachter seiner Bilder verstehen, was sich hinter der glatten Oberfläche gesellschaftlicher Realitäten verbirgt. Und wenn er seinen Kalender liebevoll mit einer Vielzahl von Vignetten ausstattet, macht er den Luxus der Schönheit jenen zugänglich, die ihn üblicherweise nicht geniessen können. Disteli kehrt den konfliktiven Charakter der Politik in kämpferischer, agitatorischer, propagandistischer, aufklärerischer Absicht hervor.

In Distelis Münchhausen hingegen sieht man keine konfliktive Politik, aber vieles zum Verhältnis des Individuums zu Umwelt und Gesellschaft. Die Geschichten und die Bilder haben das Potenzial dazu, Leser /Betrachter das «Faktische» anders sehen zu lassen.

---

23 F. Kretz 1962, S. 144/145

24 F. Kretz 1962, S. 154/155

25 G. Zehnder 1884, zitiert nach F. Kretz 1962, Anm. 375, S. 15

Sie vermitteln in einem breiten kulturellen Horizont Lust am Erkennen und am Widerstand.

Distelis Münchhausen führt weg vom Gegensatz Lüge/Wahrheit zu anderen Fragestellungen wie Glück/Unglück, Gelingen/Misslingen, mit Geschick etwas bewirken. Sein Münchhausen passt besser in die Reihe der Erzählfiguren, die in grosser Bedrängnis, festgehalten an einem Ort, Geschichten erzählen, um zu überleben: Scheherazades Märchen, Boccaccios Novellen, Hieronymus' Reiseängste und Kriegstrauma. Gegen diese befreiende Verführungskraft des Erzählens hat die Moral sich schon immer empört und keine bessere Waffe gefunden als die Brandmarkung mit «Lüge!».

Münchhausen eignet sich jedoch nicht als Vorbild. Das hat Distelis Anhänger, die von ihm in den grossen historischen oder aktuell politischen Darstellungen gewehrige Helden vorgeführt bekommen hatten, sicher enttäuscht, und mag mit eine Erklärung dafür sein, dass sich sein Glanzstück so schlecht verkaufte.

6. Einzelanalysen

Frontispiz

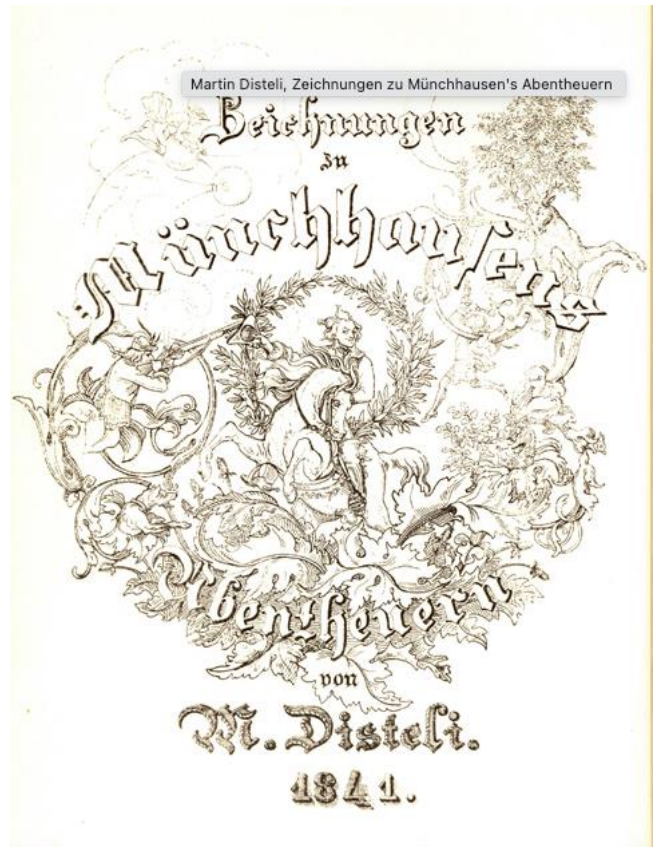




Bild: Das Frontispiz visualisiert in geraffter Form den Inhalt des Buches und verweist auf die kommenden Bilder. Es hat den Charakter eines Titelblattes für eine Bildermappe.[26]

Dem üppigen Frontispiz steht auf der rechten Seite ein schlichtes Titelblatt gegenüber. Das in kleinen Lettern gesetzte Wort „Abenteuer“ bezeichnet das literarische Genre. Der Name „Münchhausen“ steht beidseits auf gleicher Höhe: links der Familienname ohne Angabe des Standes in gezeichneter Zierschrift, rechts der Name mit dem Adelsprädikat in Blei gesetzt. Weiter unten findet sich auf beiden Seiten auch der Name des Künstlers, während der Name des Autors fehlt. Motiv für das Verschweigen mag die Absicht gewesen sein, den Baron selber als Urheber zu insinuieren. Zudem konnte man mit dessen Berühmtheit rechnen. Die Botschaft der Doppelseite ist unmissverständlich: Zuoberst auf dem Frontispiz krönt das Wort „Zeichnungen“ das Bild, ausgeführt in Zierschrift wie die übrigen Wörter auf der linken Seite.

Abb. 3 Martin Disteli: Frontispiz und Titelseite des Münchhausen, 1841. Radierung und Buchdruck, 210 x 265. In: Disteli 1841b.

Die Szenencollage verwendet bildliche Elemente aus zehn Erzählungen. Sie sind verwoben in die gerundeten Schriftzüge „[…] zu Münchhausens Abentheuern“. Die Schrift ist konstituierender Bestandteil des Bildes. Den Helden umkreisen Akanthuszweige und Lorbeerblätter; die Kreisform ist an mehreren Stellen durchbrochen.

[26] Auch die Werbung für das Buch bedient sich der Betonung dieses selbständigen Charakters der Blätter, wenn sie schreibt „aus der Mappe unseres genialen Künstlers Disteli“. Vgl. Disteli 1840, S. [44]

Mit Ausnahme des Pferdes entspringen die Tiere gattungsfremden, pflanzlichen Formen. Nur dem Hengst spriesst der Lorbeer aus dem Körper. Ein ähnliches Wunder geschieht zwar auch dem Hirsch, dem ein Kirschbaum der Stirne entwächst; doch im Unterschied zu dessen Bindung an den Pflanzenkelch ist der Hengst in dieser Hinsicht autochthon: Er muss sich nicht aus einer Pflanze lösen wie das gejagte Wild, sondern springt ungebunden durch den Akanthus; linke wie rechte Hinterhand stossen sich im Raum hinter den Blättern ab.[27]

Die Hauptfigur ist von bildlichen Elementen aus zehn Erzählungen umgeben. Die Wurzeln des Lorbeerkranzes bilden parallel zum Sattelriemen eine Naht, die das Tier zusammenhält; der Hengst war vom Fallgitter eines Stadttores halbiert worden. Es ist ein indirekter Hinweis auf die Episode einer Kopulation der hinteren Pferdehälfte mit den Stuten vor dem Tor. Die lebhafte und zierliche Haltung des Hengstes gemahnt an die Anekdote, wie der Freiherr den störrischen Wildfang zugeritten hat und auf dem Teetisch vor einer Gruppe von Damen die Resultate der Dressur vorführt. Der Jäger auf der linken Seite ist der Kleidung und Haltung nach Münchhausen, der in der Erzählung eine blinde Bache nach Hause führt; ihr Frischling äugt aus einem Akanthuskelch neben dem Schweif des Pferdes, mit Eichenlaub hinterfangen nach links. Der Blick des Frischlings trifft auf die kläffende Hündin auf der gegenüberliegenden Seite. Münchhausen erzählt von ihr, sie habe eine trächtige Häsin gestellt, bevor sie selber sechs Junge warf; zwei Häschen gelangen am rechten Bildrand – analog ihrer wundersamen Geburt – aus der floralen Dekoration ins Freie. Die Hündin verweist auch auf das Bild zur Erzählung von den gefrorenen und auftauenden Tönen, auf welchem sie das Horn und die Katze anbellt. Spiegelbildlich zum Hengst präsentiert sich der Hirsch, den Kirschbaum im Geweih. Neben ihm seilt sich ein eleganter Münchhausen vom Mond ab. Die Überlänge der Zöpfe lässt sich als Kurzfassung vom Abenteuer der Selbstrettung aus dem Sumpf verstehen; das gilt auch für den Bombenreiter in den Wolken, dessen Zopf einsatzbereit senkrecht nach oben steht, während er vom Flugwind eigentlich in die Waagerechte gedrückt erscheinen müsste. Der durch die Luft sausende Baron befindet sich auf dem Hinflug, vor dem Umsteigen auf eine entgegenkommende Bombe. Man könnte den Rauch am Zündschloss des Gewehrs des Jägers als diejenige Pulverexplosion verstehen, die Münchhausen bei der Entenjagd mit Hilfe eines Faustschlages auf sein eigenes Auge verursacht.

Disteli verknüpft im Frontispiz die einzelnen Verweise, die ihren je eigenen narrativen Zusammenhang ankündigen, zu einem Ganzen eigener Art. Er stellt dem additiv gereihten Nacheinander des Textes eine Simultaneität von Geschichten gegenüber, was dem Visuellen, nicht aber dem Erzählen möglich ist. So stimmt Disteli auf die bevorstehenden Irritationen ein. Diese Aufgabe kommt sonst dem Vorwort zu, das Felber/Disteli weggelassen haben.

Ein Pferdeauge als geometrisches, das Gesicht des Reiters als inhaltlich-kompositorisches Zentrum, der Blickwechsel zwischen Hirsch und Jäger, der blinzelnde Frischling, auf das blinde Muttertier verweisend, Münchhausen auf Beobachtungsflug – jenseits der im Buch erzählten Geschichten findet hier ein raffiniertes Augenspiel statt.

---

[27] Zum Verhältnis von apollinischem Reiter und der Souveränität seines Reittieres in der bildenden Kunst vgl. J. Traeger 1970 v.a. S. 26.



Geometrische Kompositionsprinzipien finden sich häufig im Werk Distelis und sind von ihm beabsichtigt. So beruht die Komposition des Titelblattes des Bilderkalenders auf einem Raster von 16 identischen Rechtecken, wodurch die kleine Figur des Wilhelm Tell[28] sowie der Name des Künstlers prominent platziert werden. In den Darstellungen von Schlachten bilden Knüppel, Gewehre oder besonders die langen Speere nur scheinbar ein willkürliches Gewirr – bei näherer Prüfung kann man die durch die Waffen gebildeten Parallelen oder Diagonalkreuzungen erkennen.

Abb. 4 Martin Disteli: Titelseite Schweizerischer Bilderkalender, Solothurn: Verlag des Bilderkalenders X. Amiet, 181 x 142.

Disteli lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Blicke der Dargestellten – zu sehen in Massenszenen wie etwa im Bild vom *Züriputsch*.[29] Die Gewichtung des Auges war ein damals aktuelles Thema der Kunsttheorie.[30] Disteli war nicht der einzige, der dem Auge, dem Blick, dem Sehen, dem Beobachten im Bild hohe Bedeutung zumass. Die Anfänge einer Theorie des „sehenden Kunstwerkes“ liegen in der Romantik – also zur Zeit Distelis. Es zeichnete sich da die Ablösung einer monologischen Betrachtungsweise ab. Neu sind nun Figuren auf Bildern zu sehen, die untereinander in dialogischem Blickkontakt stehen.[31] Wenn man Augen sucht, dann findet man hier das grösste! Das Frontispiz erscheint als ein einziges Auge: Die Wörter „Münchhausens“ und „Abentheuern“ bilden das obere und das untere Lid, der Lorbeerkranz ist die Pupille und Münchhausens Gesicht die Iris.

28 B. Wiebel 2016

29 M. Disteli 1840, neben S. 26

30 Die Feststellung gilt für Distelis gesamtes Werk. Deutlichstes Beispiel ist der Sehstrahl des Mephisto in der Walburgisnacht. Vgl. Wälchli 1943a, S. 173, Bild 56

31 Schmidt Burkhart 1992, besonders S. 240 ff.



Disteli charakterisiert den sozialen Status seiner Figuren prägnant über Kleidung, Frisur und Körperhaltung. Die Anhänger der aristokratischen Ordnung sind kenntlich an Zopf oder Glatze sowie an enganliegenden, meist geschlossenen Oberkleidern mit den typischen Rockschössen.

Abb. 5 Martin Disteli: Fliehender Zopfmann, um 1843. Federzeichnung, 45 x 40. Kunstmuseum Solothurn.

Wehendes Haar und offenes Hemd tragen die Vertreter des Neuen und der Freiheit. Das sind Anklänge an das aus Distelis Studienzeit in Deutschland vertraute Tenue der politisierenden Burschenschaften. Physiognomie und Mimik der Dargestellten drücken bestimmte Charaktere aus. Volles bewegtes Haar zeichnen diejenigen Figuren aus Geschichte oder Zeitgenossenschaft aus, die Disteli wegen ihres Widerstandsgeistes, Witzes oder Freiheitsdurstes hochachtet.

In zwei Szenen im Frontispiz ist Münchhausen als kleine Figur mit langem Zopf dargestellt. Den Gesichtszügen sowie dem Ausdruck nach hat er als Bombenreiter und als Figur, die sich vom Mond abseilt, ein höheres Alter als der Held auf dem Hengst, und ihre Rockschösse signalisieren den Aristokraten. Der Münchhausen im Zentrum hingegen ist ein jüngerer Mann, ohne altertümelnden Kopfschmuck; Kleidungsstil und Haartracht, selbst die des Pferdes, korrespondieren.[32]

Bürger vergleicht Münchhausens Hengst mit Bucephalus, dem Streitross von Alexander dem Grossen. Distelis Ross und Reiter gemahnen durch die Pose des Hengstes auch an ein Herrscherporträt. Dem Hengst in seiner bewegten Haltung ist zudem jenes wilde Tier sehr nahe, auf dem Distelis Faust zur Walpurgisnacht auf den Rabenstein sprengt.[33]



Abb. 6 Martin Disteli: Studie zu Faust, Rabensteinszene, 1839. Aquarellierte Federzeichnung, 160 x 190. Kunstmuseum Solothurn.

Münchhausen reitet mit wehendem Haar und ohne Herrscherstab in der Hand, der zur standesgemässen Ausrüstung eines Regenten gehören würde. Der Blick Münchhausens ist alles andere als distanziert würdevoll, vielmehr ausgesprochen zugewandt und

[32] In 15 von 37 Auftritten im Buch trägt Münchhausen einen langen Zopf, in 15 offenes mittellanges Haar. Die Kleidung verweist in sieben Fällen, zusammen mit dem Zopf, auf den Adeligen, in neun Fällen, verbunden mit der Haartracht, auf einen Bürger.

[33] Wälchli 1943a, S. 172

freundlich. Und während die Könige und Prinzen in den Repräsentationsbildern den Kopf meistens vom Betrachter abwenden und diesen höchstens aus den Augenwinkeln noch knapp erfassen, wendet sich der Reiter hier grüssend dem Publikum zu.

Die Vorzeichnungen offenbaren Distelis Arbeitsweise und seine Absichten: In der frühesten Skizze erscheint der Reiter nicht gerade jugendlich, trägt einen langen Zopf und blickt energisch nach oben; in der Reinzeichnung ist der Zopf verschwunden, und der Blick hat sich auf das Niveau des imaginären Betrachters gesenkt. In der Radierung erfolgt der nächste Schritt: Münchhausen wird jung, erhält natürliches Haar und einen einladenden Blick.

Die Reiterfigur spielt auf Standbilder aus absolutistischen Verhältnissen an und kennzeichnet den Herrscher. Doch der freundliche Mann mit wehendem Haar auf dem Frontispiz ist offensichtlich kein Tyrann, auch kein hochnäsiger Edelmann. Vielmehr charakterisieren ihn lockere Frisur, bequeme Kleidung und die Jovialität der Geste als einen Bürger. Es liegt nahe, in dieser Konstellation von Tier und Mensch die Übernahme der politischen Macht durch die Liberalen antizipiert zu sehen und die Statusdifferenz zwischen dem Pferd von Adel und dem Bürger als dessen Reiter als Verkörperung des politischen Konflikts zu verstehen.

Der Lorbeer ist eine Auszeichnung des Reiters. Es handelt sich nicht um einen Lorbeerkranz auf der Stirne, sondern um eine Gloriole, die eigentlich Göttlichem gebührt. Und Münchhausen tritt hier tatsächlich in der Nachfolge beziehungsweise in der Gestalt des antiken Gottes Apoll auf. Disteli greift damit auf ein ihm bekanntes Wandbild in der Glyptothek in München zurück, auf die *Erscheinung des Apoll im Sonnenwagen*, von Peter von Cornelius.



Abb. 7 Peter von Cornelius: Die Erscheinung des Apoll im Sonnenwagen, vor 1825. Glyptothek München.

1825 hat Disteli einige Monate bei diesem studiert und zu dem Zeitpunkt war das Fresko von Cornelius bereits fertig und zugänglich. Dessen Einfluss ist erkennbar: die Frontalität der Komposition, das sich aufbäumende Pferd – spiegelverkehrt zu dem rechts von Apoll fast springenden Hengst – die Betonung von dessen primärem Geschlechtsmerkmal, die Gloriole. Und nicht zuletzt gleicht Münchhausens flatternde Frisur den flammenähnlichen Haarbüscheln des Sonnengottes. Bei Cornelius hält Apoll den astronomischen Kreis der Tierzeichen, und zwar so, dass dieser ihn ehrt und schmückt. Cornelius bringt die zwölf Symbole auf etwa zwei Dritteln des Kreis-Umfanges unter. Disteli lässt den Lorbeerkranz aus zwei Zweigen entstehen, deren Spitzen sich über Münchhausens Kopf treffen. Mit

ein wenig Fantasie kann man an jedem Zweig sechs Lorbeerbüschel zählen. Disteli inszeniert im Frontispiz die Apotheose einer Idee – nämlich, dass der Konflikt zwischen den gesellschaftlichen Gruppierungen zugunsten des Bürgertums gelöst sein wird.

Der Leser ist nun darauf vorbereitet, Distelis Haltung und Ideale in seinen Bildern aufzuspüren. Zudem ist sein Blick geschärft für die Beobachtung der Blickführung in den Radierungen: Münchhausen zielt mehrfach mit verkniffenem Auge, verletzt sich am Auge, schlägt Funken aus dem Auge, hält prüfend das Weinglas vor das Gesicht, inspiziert einen Nagel, untersucht scharfen Blickes eine Leine, benutzt ein Fernrohr, wird seinerseits durch ein Perspektiv beobachtet, staunt über einen unerwarteten Anblick, erscheint seinen Feinden als himmlische Vision. Wenn Münchhausen dem hungrigen Wolf in den Rachen greift, um ihn umzukrempeln, dann folgt Disteli dem Text Bürgers genau, in dem es heisst: „Wir äugelten uns eben nicht gar lieblich an.“ Über den Text hinaus geht Disteli im Fall der Erzählung vom Pferd am Kirchturm: Der Turmhahn funkelt wütend dem Pferd entgegen, das seinerseits ängstlich dem wilden Federvieh entgegenblickt.

Kap. 1: Kirchturm - angeschirrter Wolf



Bild: In seiner Radierung kombiniert Disteli zwei Szenen: der *angeschirrte Wolf* (4) im Vordergrund mit starkem Strich, und das Pferd am *Kirchturm* (3) im Hintergrund mit feinem Strich. Die beiden Szenen werden optisch in einer ausgeprägten Dreiecksform zusammengehalten, jedoch durch eine aufwändig gestaltete Naturpartie mit kleinen Tännchen und einem mächtigen toten Baum auch deutlich getrennt. Es ist Winter, die Tännchen sind leicht verschneit, der Pistolenschütze trägt Pelzmantel und Mütze, der Schlitten scheint über einen vereisten Fluss davon zu fahren. Diese Gestaltung entspricht der Gepflogenheit, wonach auf der linken Seite eines bipolaren Bildes das Positive und auf der rechten das Negative dargestellt wird (links Paradies, rechts Hölle)

Der „kleine Rennschlitten“ im Vordergrund irritiert: mit seinem geflochtenen Korb erinnert er an einen Kinderschlitten; es ist kaum vorstellbar, dass ihm ein Pferd vorgespannt werden könnte. Trotz der voll engagierten Haltung des Schlittenlenkers - Oberkörper vornübergebeugt, beide Arme erhoben, Zügel gespannt, Gesichtsausdruck aufgeregt, Peitsche eindrücklich geschwungen - wirkt das Gefährt statisch: der Wolf ist mit Fressen beschäftigt, nicht mit Ziehen. Abgebissene Pferdeteile liegen wie arrangiert herum, Wolf und Schlitten stehen in einer waagrechten Geraden, die nicht der Biegung des Flusses folgt. Der nicht beschriftete Wegweiser zeigt nur eine Richtung an, zur Kirche zurück, und nicht nach Petersburg.

Der tote Baum im Mittelgrund wirkt ausgesprochen anthropomorph, als ob ein bewaffneter Ritter mit seinem rechten Arm einen Säbel vor den Wolf halte. Das im Bildaufbau zentrale Gebüsch ist flächig schraffiert. Daraus ragt der im Stamm gespaltene tote Baum mit vielen dürren Ästen gespenstisch heraus.

Der freistehende sechseckige Kirchturm im Hintergrund ist detailliert ausgearbeitet, das Kirchenschiff dagegen nur skizziert und vom Pulverdampf bzw. einem Baum teilweise verdeckt. Das Pferd hängt in zappelnder Bewegung am Turm und scheint nach dem Wetterhahn zu schnappen, der sich ihm empört entgegenneigt. Diese Schnappbewegung steht in auffälliger Parallele zum Wolf, der den Pferdekopf zu schnappen versucht.



Vorläufer Bild:

Die Form des Schlittens erinnert an die Darstellung von E.H. aus der „Lügenchronik» Verlag von J. Scheibles Buchhandlung, Stuttgart 1839

Abb. 8 Illustration von E.H.,Verlag von J. Scheibles Buchhandlung, Stuttgart 1839.



Vittore Carpaccio (1465 Venezia - 1525/26 Venezia) hat in einigen seiner Bilder, z.B. in Heiliger Georg und der Drache, oder in Meditation über Passion Christi am unteren Bildrand Leichenteile in ähnlicher Art angeordnet wie Disteli. Hat Disteli Carpaccio gekannt?

Abb. 9 Vittore Carpaccio, Die Grabbereitung Christi, Gemäldegalerie Berlin

Vorläufer Text: Der heilige Martin ist einer der bekanntesten Heiligen der katholischen Kirche. Die Legende geht zurück auf Martin von Tours (ca. 316 - 397). Die Episode der Mantelteilung gilt als Symbol der christlichen Nächstenliebe. Schon in den frühesten, noch zu Lebzeiten Martins geschriebenen Texten, erscheint Christus Martin in der Nacht nach der Mantelteilung mit dem halben Mantel bekleidet, den der Bettler erhalten hatte. Die im 16. Jahrhundert verloren gegangene Reliquie, die sogenannte Martins-Cappa spielten in der katholischen Kirche jahrhundertelang eine grosse Rolle. Von der Mantelteilung gibt es unzählige bildliche Darstellungen. Umso bemerkenswerter, dass Disteli sie nicht aufnimmt, obwohl das Vademecum, Raspe und Bürger die Szene mit der Stimme vom Himmel erzählen.

Bild/Text: Disteli hat die Szenen (1) Allein in Russland reisen, und (2) Liebeswerk nicht in seine Komposition aufgenommen. Das Reiseziel St. Petersburg ist in der Vorzeichnung noch schemenhaft angedeutet, in der Endfassung aber weggelassen. Beim Schuss, mit dem er sein Pferd vom Kirchturm herunterholt, steht Münchhausen im Bild in einem Gebüsch, nicht auf dem Kirchhof wie im Text. Münchhausens Auseinandersetzung mit den Mächten der Natur ist im Bild aus der geographischen Verortung und dem metaphysischen Kontext gelöst, wie er im Text mit der „Stimme aus dem Himmel“ noch gegeben ist. In der Vorzeichnung und im Druck erprobt Disteli zwei Varianten zu einem Gestaltungsmerkmal, welche Bürger in seinem Text offengelassen hatte: „das Kreuz oder

der Wetterhahn des Kirchturms“. Die Vorzeichnung zeigt allerdings kein Kreuz, sondern viel textgetreu „den Stummel eines Bäumchens“.

Interpretation: Die Geschichte mit dem Pferd am Kirchturm wird von vielen Autoren antiklerikal interpretiert, der Schuss auf das Kreuz als ein gezieltes Sakrileg. Das spielt bei Disteli zwar mit, steht aber nicht im Zentrum. Disteli rückt den Schuss in den Hintergrund der Bildkomposition. Beim Zielen auf das Halfter, an dem das Pferd hängt, droht Münchhausen nicht ein kirchliches Symbol zu verletzen, das Kreuz der Katholiken oder den Wetterhahn der Reformierten, sondern bloss einen Gockel, der sich erregt nach unten bückt und gegen das Pferd ankräht. Distelis Pferd hängt auch nach einer ganzen Nacht keineswegs schlaff und vom Zaumzeug fast erwürgt am Kirchturm, sondern wehrt sich in kräftiger, höchst lebendiger Bewegung gegen den Hahn.

Im Zentrum und im Vordergrund des Bildes stehen Naturphänomene: winterliche Gebüsche, ein abgestorbener Baum, ein vereistes Gewässer. Es ist dieser Natur nicht anzusehen, dass soeben ein Wetterumschlag eine kirchturmhohe Schneedecke über Nacht hat schmelzen lassen. Ein solches Ereignis wäre nach der aristotelischen Grundannahme „Die Natur macht keine Sprünge“ nicht möglich. Dass Aristoteles‘ Grundsatz der Naturphilosophie auch angesichts des Aufschwungs der Naturwissenschaften noch gültig sei, haben Philosophen wie Gottfried Leibniz und Immanuel Kant bestätigt, Philosophen also, mit denen sich die Münchhausen-Autoren Raspe und Bürger beschäftigt haben: Raspe hat Werke von Leibniz herausgegeben, Bürger hat den Studenten der Universität Einführungskollegien in die Philosophie Kants gehalten. Was die Philosophen als erkenntnistheoretische Frage abhandelten, führt die Geschichte vom Pferd am Kirchturm in einem praktischen Exempel vor: Was tun, wenn sich zeigt, dass die Grundannahme „Die Natur macht keine Sprünge“ nicht stimmt?

Münchhausen handelt, „ohne sich lange zu bedenken“. Mit seiner schnellen Tat gewinnt der Schütze sein Pferd und damit seine Autonomie zurück, wird unabhängig von den Sprüngen der Natur.

Wie der Vordergrund des Bildes zeigt, dauert das aber nicht lange. Von der Natur, die dem periodischen Wachsen und Absterben unterworfen ist, wie es das Gebüsch und der tote Baum zeigen, drohen auch unkontrollierbare Gefahren: „ein entsetzlicher Wolf setzt mit aller Schnelligkeit des gefrässigsten Winterhungers“ von hinten zu einem Sprung auf Münchhausen an. Schon wieder macht die Natur also einen Sprung. Bei Bürger kann sich Münchhausen der Gefahr entziehen, indem er sich platt in den Schlitten niederlegt. Für ein paar Augenblicke ist er nicht mehr handelndes Subjekt im Geschehen, sondern nur noch passiver Beobachter, der den Dingen zunächst ihren Lauf lassen muss und erst nach einer Beobachtungsphase wieder aktiv wird. Disteli zeigt Münchhausen in jenem Moment, wo er mit Haltung, Gesichtsausdruck und Peitschenschwingen wieder voll aktiv wird.

Münchhausen kann sich auf den Weg aus der Natur in die städtische Zivilisation machen und damit aus dem Einflussbereich der Kirche lösen, indem er den destruktiven Kräften der Natur erst ausweicht und sie dann für seine Zwecke zügelt. Nur ein schmaler Durchgang in die ungewisse Zukunft bleibt zwischen dem toten Baum als Mahnmal der Destruktivität und dem blinden Wegweiser, der zur Rückkehr in die Kirche weist. Ob der Weg in diesem Kinderschlitten gelingen kann, lässt sich nicht sicher voraussagen.

Kap. 2: Augenfunken - Hühnerjagd mit Ladstock



Text: Felber streicht die Szene mit dem *trinkfesten General* (5), übernimmt aber deren Einleitung. Dadurch gerät die Geschichte aus dem Kontext eines quasi-wissenschaftlichen Experiments in einen andern, des Einflusses des Glücks.

Bild: Das Bild kombiniert die zwei Szenen *Augenfunken* (6) und *Hühnerjagd mit Ladstock* (7). Im Uhrzeigersinn folgen sich vier Sequenzen: 1) oben rechts stürzt Münchhausen beim Hinunterrennen auf der Treppe so an den Fensterrahmen, dass ihm eine Wolke Pulverrauch aus dem Gesicht hochsteigt. 2) Unten rechts bremst er seinen raschen Lauf zwischen Tür und einem Schilfbüschel ab, schlägt sich mit der rechten Faust so aufs Auge, dass der Funke seine Flinte entzündet, die er linkshändig angeschlagen hat. 3) Links unten verursacht sein Schuss ein wirres Durcheinander unter acht Vögeln, die eher Enten als Gänse gleichen; einige sind getroffen, andere schrecken auf, eine fliegt davon. In ihrem ausdrucksstarken Leiden wirken sie anthropomorph. 4) Oben links weist der Schütze hinter einem filigranen Strauchwerk auf die acht Hühner hin, die er mit seinem Ladstock erlegt hat und die jetzt wie auf einem Bratspiess sanft nach rechts fliegen. In der Mitte der vier Bildviertel bildet Pulverrauch eine Leerstelle. Weil die Strichstärke von der 1 zur 2. Sequenz erst zunimmt, danach bis zur 3. und vollends zur 4 wieder abnimmt, gewinnt die Schussabgabe gegenüber den anderen Sequenzen ein optisches Schwergewicht und die Drehbewegung verliert sich ins Leere. In den beiden unteren Sequenzen dominiert lebendige Natur, in den beiden oberen Gemäuer und tote Natur. Links ist alles fein und zart, rechts steht das Harte und Grobe. Der unvorsichtige Aufprall Münchhausens auf den Fensterrahmen in Sequenz 1 findet hinter einer soliden Befestigungsmauer mit auffällig grossen Schiessscharten statt. Der Bildaufbau lässt die starken Befestigungen rechts ironischerweise als Verteidigung gegen das Geflügel links erscheinen. Die Ironisierung wird weiter verstärkt dadurch, dass Münchhausen in Pantoffeln aus dem Tor rennt: Der Pantoffelheld wagt sich aus dem Schutz seiner Burg hinaus. Die auffälligen Schiessscharten sehen wie Schlüssellöcher aus.

Text: Das Vademecum enthält erst die Augenfunken-Szene. In dürren Worten wird der Handlungsablauf berichtet, es gibt weder Ausschmückungen noch Kommentare. Raspe übernimmt diesen Ablauf und schildert zusätzlich für alle Handlungselemente in knappen Zügen, wie Münchhausen sie erlebt. Vor allem aber ergänzt er die Szene um die Moral der Geschichte: „*Geistesgegenwart ist die Seele mannhafter Taten*“, welche für Soldaten, Matrosen, Jäger und Sportsleute gelte. Bürger übernimmt die Handlung und Moral und verfeinert die Darstellung von Münchhausens innerem Geschehen in einer gestischen

Sprache, relativiert aber die ausschliessliche Gültigkeit der Geistesgegenwart, in dem er Matrosen und Sportsleute aus der Liste streicht, und die Geistesgegenwart in der Einleitung und im Schluss der Szene mit dem „guten Glück“ umrahmt. Ausserdem fügt er die Ladstock-Szene als „ähnlichen Vorfall“ hinzu. Felber schliesslich setzt die beiden Szenen als eigenes Kapitel von den folgenden Szenen ab. Dadurch gerät die „Moral“ in die Mitte des Textes.

Im Unterschied zum Bild sind im Text die Hühner („*die sich wohl wundern mochten*“) anthropomorphisiert.

Interpretation: Das Bild relativiert die Moral der Geschichte: „*Geistesgegenwart ist die Seele mannhafter Taten*“. Die Mannhaftigkeit der Tat ist doppelt infrage gestellt: Der Schuss des Pantoffelhelden erfolgt vor einer überdimensionierten Verteidigungs-architektur. Der Erfolg des Schützen bleibt unklar. Erzielt er im Text mit den Augenfunken eine stolze Strecke von 16 verschiedenen Vögeln und mit dem Ladstock sieben am Bratspiess niedersinkende Hühner, verursacht er im Bild zunächst ein ausdrucksstarkes, verzweifeltes Durcheinander bei den Enten, und muss dann den davonfliegenden Hühnern hilflos nachwinken.

Kap. 3: Entenflug



Bild: Text und Bild enthalten beide nur eine Szene: *Entenflug* (8). Die Radierung wiederholt zwar in ihrem Aufbau jener des 2. Kapitels, hier ist jedoch die dortige feindliche Stimmung einer friedlich-häuslichen gewichen. Die rechte Hälfte zeigt ein Guckkastenbild; die aufgeschnittene Wand ermöglicht einen Einblick in die Küche. Der Gegensatz zwischen Bauten und Natur ist gemildert: Zwischen dem Bürgerhaus mit Butzenscheiben und dem Ententeich rankt eine Pflanze hoch. Zwei Katzen streichen ums Haus. Der friedliche Eindruck der Szene wird verstärkt durch liebevolle Details wie z.B. die Milchschale für die Katze auf dem Küchendach.

Die Kücheneinrichtung ist mit Herd, Brennholzvorrat, Handsäge, Pfannengestell detailliert gestaltet. Der Koch, der wie Münchhausen im vorherigen Kapitel Pantoffeln trägt, hält links eine Bratpfanne in der Hand und betrachtet den niedergleitenden Münchhausen, als ob der Kochlöffel in seiner rechten Hand eine Lupe wäre. Die Küche hat keine Raumtiefe, Münchhausen wirkt deshalb wie ein übergrosses Bild auf der Kaminwand. Für den Koch ist er eine verblüffende unwirkliche Erscheinung.

Münchhausen ist in einer Kreisbewegung im Uhrzeigersinn vierfach, zuerst ganz fein und erst im Kamin mit festem Strich dargestellt. Links unten wirft er im Schilf friedlich die Köder für die Enten aus. Über dem Weidengesträuch fliegt er an die Entenschar geklammert mit gestreckten Beinen durch die Luft. Über dem Kamin macht er sich mit einem gestreckten Bein zur Landung bereit, was die Enten in flatternde Aufruhr versetzt und zusammen eine dreieckige Form ergibt. Über dem Kochherd schliesslich scheint Münchhausen mit beiden Armen am Dachbalken zu hängen, während die Enten brav auf- oder abwärts gerichtet um ihn herum gebündelt sind.



Vorläufer Bild: Die Technik des aufgeschnittenen Guckkastenbilds findet sich schon im Mittelalter beim schwäbischen Maler der Spätgotik, Konrad Witz (1400 - 1447).

Abb. 10 Konrad Witz, Die Geburt Christi, Gottfried Keller Stiftung, Wikipedia



Die Dreiecksform von Münchhausen bei der Landung geht zurück auf Adolph Schrödters Radierung *Des Baron von Münchhausen ergötzlicher Entenfang*, (1840), eine Darstellung, welche später auch in die französische Ausgabe des Münchhausen übernommen wurde.

Abb. 11 Adolph Schrödter, Radierung m. Monogr. 1840. Düsseldorff. qu. fol. In Buddeus' „Album“

Kap. 4: Schwarzer Fuchs



Das **Bild** enthält wie der Text nur eine Szene: *Schwarzer Fuchs* (9). Das Bild lässt den Fuchs aus dem Waldesdickicht im Hintergrund auftauchen und erzählt dann die textlich kurze Geschichte von Mitte links hinten bis vorne rechts unten in drei Episoden: 1. Den Brettnagel prüfen, 2. Dem festgenagelten Fuchs den Kreuzschnitt versetzen, 3. Den Fuchs aus dem Fell peitschen. Der Fuchs kommt dreimal vor, er schaut immer nach rechts. Auch Münchhausen kommt dreimal vor, er schaut zweimal nach links, wendet sich dann nach rechts. In allen drei Szenen agiert er mit befriedigtem Lächeln. Beim Nagelprüfen und beim Auspeitschen ist seine Mütze mit Federn geschmückt, beim Kreuzschnitt hingegen nicht. Drei Bäume rahmen das Geschehen ein, die markanten äusseren beiden bilden einen Bogen über die Szene, die sich deshalb wie durch ein Tor hindurch entwickelt. Die Bäume sind, wie häufig in den Münchhausen-Darstellungen, blattlos kahl.

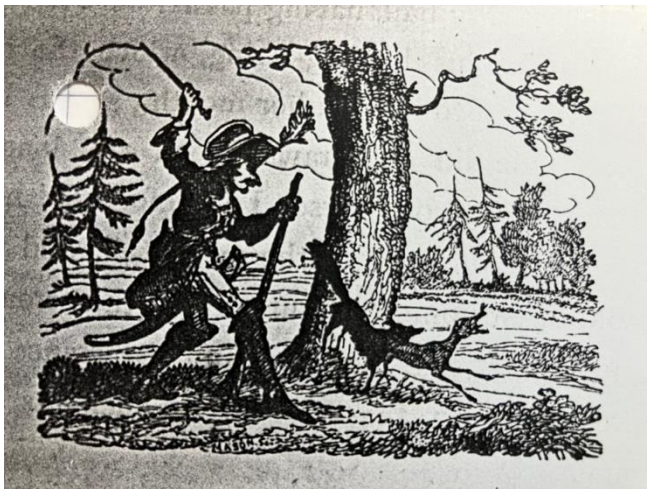
Münchhausens Kunststück, den Fuchs mit einem geschossenen Brettnagel an den Baum zu nageln, ist so unmöglich, dass es nur mit Teufels Hilfe gelingen kann. Will er sich nach dieser Unterstützung gegen den teuflischen Einfluss schützen, braucht es eine rituelle Handlung zur Vertreibung des bösen Geistes, den Exorzismus. Dass Münchhausen auf diese Weise den *wunderschönen Pelz* …*ohne mindeste Verletzung* bekommt, lässt sowohl den Exorzismus selber wie auch den vorangegangenen Teufelspakt gelingen. In der dreifachen Verdreifachung der Darstellung mögen Numerologen einen Hinweis auf die angeblichen 33 Wunder Jesu' sehen.

Vorläufer Bild:



Eine Skizze Distelis zum *Schwarzen Fuchs* zeigt die Kreuzschnittszene bereits in hoher Detailgenauigkeit: der schräg geneigte Baumstamm, die Haltungen des Fuchses und Münchhausens, sein untergehängtes Gewehr, ja sogar sein befriedigtes Lächeln.

Abb. 12 Martin Disteli; Skizze, 288Sc2, oberer Teil, Kunstmuseum Solothurn Blatt



Distelis Darstellung der Auspeitschung geht auf den englischen Karikaturisten George Cruikshank (1792-1878) zurück. Dessen vignettenhafte Illustration in der ersten vollständigen englischen Ausgabe, (1. Teil und Sequel) wurde in vielen folgenden Ausgaben übernommen.

Abb. 13 George Cruikshank, Surprising Adventures of Baron Munnikhousen, London, Tegg 1811



Im Karikaturen-Bestiarium Distelis steht der Fuchs für das Pfäffische. Immer wieder zeichnet Disteli die heuchlerisch demutsvolle Haltung, das verschlagene Wegblicken, die scheinbare Unschuld und Bescheidenheit, die demonstrative Frömmigkeit, den kaum versteckten Machtanspruch, das schlecht kaschierte Böse.

Abb. 14 Martin Disteli

Dass Disteli den Fuchs jedoch nicht bloss als Inkarnation des Pfäffischen verstand, sondern ihn auch im aussermoralischen Sinne als gescheiten, wendigen, genialen Hochstapler sehen konnte, der eine ganze höfische, aber einfältige Gesellschaft an der Nase herumführen kann, zeigen seine Zeichnungen zu Goethes Reineke Fuchs [34], die einige Jahre später als jene zum Münchhausen entstanden sind. Auch die Fuchsfiguren in den neun «Umrissen zu A.E. Fröhlichs Fabeln [35] verkörpern keinen polemischen antiklerikalen Eifer: Auf dem Blatt 4 distanziert sich z.B. ein galanter Fuchs mit Ovids Ars amandi auf feine weltmännische Art vom übermotivierten Predikanten und seiner trotzdem nicht zuhörenden Gemeinde.

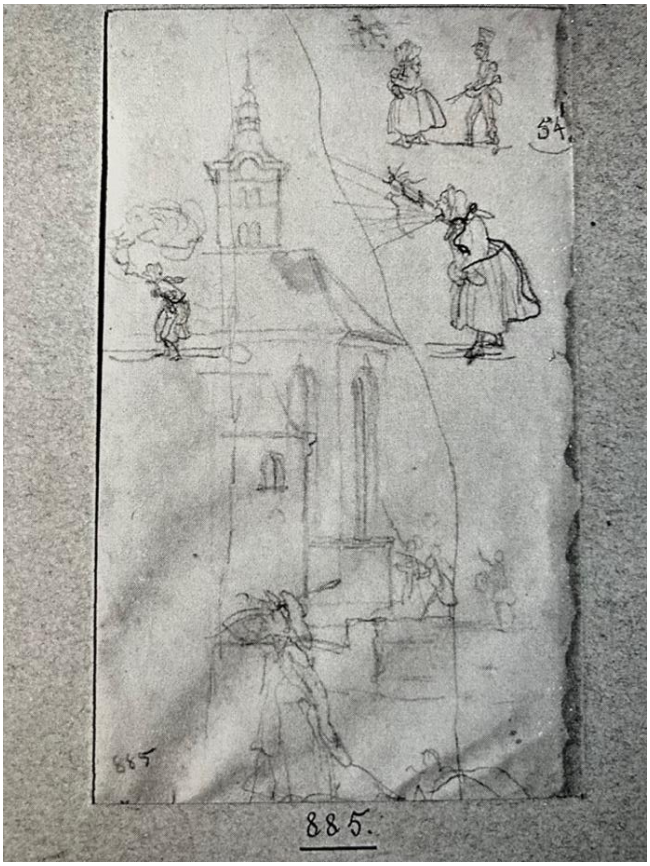
34 Wälchli 1940, S. 27ff.

35 Disteli 1829



Im zarten Aquarell *Fuchsfrömmigkeit*, das Disteli für A.E. Fröhlichs gemässigt konservativen Almanach *Alpenrosen* in den 1830er Jahren schuf, das aber dort erst 1853, nach Distelis Tod, erschien[36], zeigt er den Fuchs als listigen Betrüger, der sich als scheinbar Kriegsversehrter bei einem Abt eine gastliche Aufnahme erschleicht und ihn dann bestiehlt, voller Empathie für dessen schauspielerische Leistung.

Abb. 15 Martin Disteli: Fuchsfrömmigkeit, kolorierte Zeichnung für A.E. Fröhlichs Zeitschrift *Alpenrosen,* Disteli-Archiv Olten



Wie sehr sich Disteli durch das Gehabe der Kirche und ihres Personals angewidert fühlte, zeigt die Skizze auf dem Blatt 885: Einer Frau wird es im Anblick der Kirche so schlecht, dass sie sich erbricht. Dabei entfährt ihrem Mund eine teuflische Gestalt. Der Exorzismus ist hier also ein Akt der Selbstreinigung, nicht eine abergläubische Abwehr des Bösen.

Diese Auffassung des Exorzismus hat Martin Disteli schon viel früher beschäftigt.

Abb. 16 Martin Disteli: Skizze auf dem Blatt 885, Kunstmuseum Solothurn

[36] Wälchli 1940, S. 22

Kap. 5: Blinde Sau

Felber hat seinem 5. Kapitel zwei Szenen aus Bürgers Kapitel *Jagdgeschichten* zusammengestellt: *die blinde Sau* (10) und *der angenietete Keiler* (11*)*. In beiden Szenen führt Münchhausen ein lebendiges Wildschwein wohlbehalten nach Hause. Bei beiden aussergewöhnlichen Jagderfolgen kompensieren Zufall und gutes Glück waidmännische Fehler. Beide Tiere werden mit ähnlich drastisch negativen Ausdrücken geschildert: die *fürchterliche wilde Bache* und der *grausame gefährliche Keiler*. Jedoch unterscheidet sich Münchhausens Haltung zu den Tieren radikal: In Szene mit der blinden Sau sind die entscheidenden Verben: *erleben, untersuchen, finden, leiten*. Diese empathische Reaktion auf das wilde Tier, fernab von unkontrollierter Jagdleidenschaft, lässt schalkhaftes Mitgefühl mit dem Schwänzchen kauenden, hilflosen Ding aufblitzen sowie Staunen darüber, dass der Frischling kindliche Pflichten erfüllt. In der Szene mit dem angenieteten Keiler hingegen verhält sich Münchhausen viel aktivistischer: *antreffen, auslachen, drauflos hämmern, heimschaffen*, und distanzierter gegenüber der wütenden Bestie. Der Text interessiert sich in beiden Szenen für den Vorgang, die nicht intendierte Domestizierung anstelle des Abschusses, und lässt das Resultat weg: Was passiert mit den Tieren, nachdem sie zuhause angekommen sind?



Bild: Disteli nimmt in seiner Darstellung nur die Szene mit der blinden Sau auf. Das Bild rollt die Geschichte optisch von hinten (trennender Schuss) nach vorne (Ankunft zuhause) auf. Münchhausen tritt grüssend aus dem Wald (links oben diagonal abgegrenzt) in einen ärmlichen Hinterhof. Das Bild zeigt drastisch, was bei Ankunft zuhause passiert: Vor dem Zuber, worin der Sau die Borsten abgeschabt werden sollen, wetzt der Metzger schon sein Messer. Auf Münchhausens stolze Präsentation seiner Beute reagiert er mit verblüfftem Blick. Zwei Waschweiber verwerfen entsetzt die Hände darüber, dass ihnen das gefährliche Tier lebendig so nahekommt. Ein Junge geht gestikulierend im Gleichschritt neben Münchhausen her. Zwar hält er den Stecken eines Sauhirten in der Hand, ist aber eher städtisch gekleidet. Vor dem Brett, worauf die Sau in den Zuber geschleift werden soll, ist ein Kleinkind gestürzt und brüllt erschrocken. Aus einer Veranda im Mittelgrund lehnt mit erhobenen Armen ein Mann, der mit seiner Rechten auf den üppigen Wald, mit der Linken aufs Haus zeigt. Die rundliche Sau schliesslich wirkt drollig, aber kaum gefährlich.

Für Disteli bedeutet Münchhausens Heimkehr keine biedermeierliche Behaglichkeit. Domestizierung ist ein durch und durch ambivalenter Vorgang.

Vorläufer Bild:



Eine Skizze Distelis entwirft in groben Zügen rechts die Gruppe der Dorfbewohner, welche Münchhausen bei seiner Heimkehr mit der blinden Sau erwarten, setzt ihr aber auf der linken Seite eine Frau entgegen, die mit aufgestütztem Arm darauf wartet, dass die Brunnenröhre ihren Eimer füllt. Der gestikulierende Mann im Hintergrund neigt sich nach links gegen eine Gruppe von schemenhaften gewehrtragenden Gestalten.

Abb. 17 Martin Disteli; Skizze Blatt 288Sc2, unterer Teil, Kunstmuseum Solothurn



Detaillierter ausgeführt ist die blinde Sau, welche Münchhausen am übrig gebliebenen Ende des Schwänzchens des Frischlings ins Dorf führt, auf einer andern Skizze.

Abb. 18 Martin Disteli; Skizze Blatt 1118, Kunstmuseum Solothurn

Kap. 6: Hirsch



Text und Bild enthalten beide nur eine Szene. Wie der Text eingangs dieser Szene als Legendenerzählung berichtet, ist der Hirsch mit einem Kruzifix im Geweih Attribut des Hubertus von Lüttich (ca. 655 - 727), der in der Katholischen Kirche als Heiliger und als einer der 14 Nothelfer verehrt wird. Der Legende zufolge wurde der Heilige, Schutzpatron der Jäger, an einem Karfreitag beim Anblick eines prächtigen Hirsches mit einem Kruzifix zwischen den Sprossen des Geweihs bekehrt. Christlichen Jägern gilt die Hirschlegende als Vorbild zur Mässigung und als Aufruf, den Schöpfer im Geschöpf zu ehren.

Felber endet seine Textfassung mit dem selbstbewusst ironischen Vergleich zwischen Münchhausens schöpferischen Fähigkeiten, die ihm den kreativen Akt erlauben, dem Hirsch einen Kirschbaum einzupflanzen, und den bloss destruktiven Fähigkeiten des Klerus, welcher behauptet, dem Hirsch ein Kreuz als Todeszeichen zwischen die Hörner gesetzt zu haben. Felber lässt die Reflexion weg, ob sich der Jäger in der Not auf die Legende verlassen oder zur improvisierten Selbsthilfe greifen soll, welche bei Bürger die Szene beschliesst.

Nimmt im Text die argumentative Auseinandersetzung mit der Legende und ihrer Instrumentalisierung durch den Klerus («*Denn diese Herren waren ja von je und je wegen ihres Kreuz- und Hörnerpflanzens berühmt*») trotz Felbers Kürzungen noch einen breiten Raum ein, so räumt Distelis Radierung damit radikal auf. Er wählt als Sujet nicht den überraschenden Moment, in dem der Hirsch mit dem Kirschbaum dem Jäger erscheint, sondern entwickelt ganz diesseitig die hedonistische Paradiesvorstellung: *auf einmal Braten und Kirschtunke zugleich*. Der Wunderhirsch, aus dessen Haupt ein Baum herauswächst, der weit höher ragt als der Hirsch gross ist, liegt erlegt auf dem Boden. Münchhausen hat eine Keule auf einen Baumstrunk gelegt und hält ein Glas mit Kirschwasser prüfend ins Licht. Drei Knaben - ganz speziell drollige Nothelfer - helfen ihm beim Brennen. Einer holt die Kirschen vom Baum herunter, ein anderer bläst das Feuer an, der dritte überwacht den Destilliervorgang. Ein vierter Knabe dreht im Hintergrund eine Hirschkeule am Bratspiess.



Die Bildgestaltung ist voller Anspielung auf biblische Szenen: Der Knabe im Baum erinnert an die im Lukas-Evangelium 19, 1-10 erzählte Episode, wonach sich Jesus beim Einzug in Jericho an den Zöllner Zachäus wendet, der auf einen Maulbeerbaum geklettert ist, um das Geschehen trotz seiner kleinen Gestalt besser sehen zu können. Die Art, wie der Knabe einen Kirschenzweig hält, lässt auch den Gedanken an die Palmwedel beim Einzug Jesu in Jerusalem mitschwingen.

Abb. 19 Christus und Zachäus, Onlinedatenbank der Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, erstellt von Ute Brunzel

Die im Münchhausen-Zyklus beinahe durchgängige Gliederung der Szene in eine Episode im Vordergrund und eine oder mehrere Episoden im Hintergrund entfällt hier zugunsten der Feier des Genusses. Lässt der Ausdruck *Kirschtunke* noch Bratensauce vermuten, geht es hier nur um das gebrannte Kirschwasser, um die Feier des Genusses in einer Szenerie, welche Tier und Pflanzen so harmonisch vereinigt, dass sogar der eigentlich tote Hirsch dem Brennvorgang interessiert zuschaut.

Kap. 7: Harnstrahl

Text: Bürgers Text zeigt Münchhausen nicht als Opfer eines peinlichen Verlusts der Kontrolle über ein physiologisches Geschehen, sondern als Reflektierenden, der in grösster Bedrohung nach intensivem Bemühen den rettenden Gedanken fasst. Diese Denkfigur erinnert an Friedrich Hölderlin, der im Brief vom 20. Februar 1801 an seinen Freund Günther schrieb: „*Wo die Not am grössten, wächst die Rettung am nächsten.“*

Im 7. Kapitel fasst Felber drei Geschichten Bürgers, die Szenen *Harnstrahl (*14), *Umgekrempelter Wolf* (15) und *Tollwütiger Rock* (16) zusammen, welche Münchhausens Auseinandersetzungen mit gefährlichen Tieren erzählen. Hingegen lässt er die Szene *Explodierter Bär* (13) weg, welche - trotz des hier ebenfalls agierenden bedrohlichen Bären - in erster Linie als witzige Pointe zur zeitgenössischen philosophischen Debatte über die Urteile a priori resp. a posteriori zu verstehen ist.

Dadurch erhält das Kapitel einen reziproken inhaltlichen Aufbau: Die Gefährlichkeit des Tiers nimmt ab, die Tollheit nimmt zu. Die Bedrohung verwandelt sich dabei von der realen natürlichen Gefährlichkeit der Tiere in die virtuelle Gefahr des infizierten Kleidungsstücks; von der einsamen Begegnung im Wald in ein Geschehen im sozialen Kontext. Alle drei Szenen treffen Münchhausen wehrlos. Die Anfangs- und die Schlussszene beginnen mit einer Flucht, welche die Gefahr nicht bannt; die Kernszene geht unmittelbar in die offene Auseinandersetzung über.



Bild: Eine explizite Darstellung des unwillkürlichen Wasserlassens in einer Angstsituation ist in der Malerei selten und schon für sich genommen eine Provokation gegen Anstand und guten Geschmack.

In seinem Stich lässt Disteli den Tollwütigen Rock weg. Im Vordergrund rechts zieht Münchhausen sein Messer ruhig am Harn-Eis empor, während er sich oben an den Baumstamm klammert, an dem der Bär unten bereits mit grimmigem Gesichtsausdruck hochklettert. Münchhausen ist in den Ast des Baums verwoben, lächelt mild, wirkt nicht verängstigt. Der Baum hingegen ist in seiner kunstvollen Kahlheit dargestellt als Krake der Angst. Im Hintergrund links greift Münchhausen knapp über einem Abgrund Aug in Aug mit einem Wolf mit dem linken Arm in dessen Rachen, um ihn bei seinen Eingeweiden zu packen und sein Inneres nach aussen zu krempeln. Die Bewegung des Bildes entwickelt sich aus einer dünnen Basis heraus.

Disteli konzentriert sich auf die Bedrohung durch Naturgefahren und den Gegensatz zwischen dem klugen Bären und dem gewaltsamen Wolf. Münchhausen besiegt die Weisheit des Bären mit List und die Gewaltsamkeit des Wolfs mit Tatkraft. Beide Male folgt Münchhausen dem Prinzip Widerspruch: Was Angst macht, kann nützen.

Gegen die Weisheit des Bären ist mit hitzigem Jagdfieber nicht anzukommen. Zwar würde einem Weidmann eher feurige Leidenschaft (feurige Augen, sehnsuchtsvolle Blicke) Ehre machen, als sich erst peinlicherweise vor Angst in die Hose zu machen, und dann mit kalter List (Abkühlen des Angstharns) zu handeln, aber seine unzureichenden technischen Mittel lassen Münchhausen nur eine Wahl. Wo gar keine Abhilfe mehr denkbar scheint, wie beim Angriff des Wolfs, nützt der mechanische Instinkt. Das Motiv, das Innere (Böse) ans Tageslicht zu kehren, ist mit dem Exorzismus des Schwarzen Fuchses (4.4) verwandt.



In seiner Ausgabe 1794 [37] lässt Heinrich Theodor Ludwig Schnorr (1760–1835), Philosoph und Pfarrer, literarisch wenig bedeutsamer Bearbeiter, aber wirtschaftlich erfolgreicher Herausgeber von Nachdrucken/Fortsetzungen der Münchhausen-Geschichten gleich zwei Bären gegen den auf einen Baum geflüchteten Münchhausen antreten, was die Illustration textgetreu wiedergibt.

Abb. 20 Unbekannter Illustrator der Münchhausen-Ausgabe von Schnorr, Bodenwerder 1794



In der «Lügenchronik» von 1839 reduziert E.H. die Bedrohung wiederum auf einen Bären, rückt die Szene aus der vedutenhaften Panoramasicht in eine dramatische Nähe und zentriert den Harnstrahl.

Abb. 21 Illustration von E.H., Verlag von J. Scheibles Buchhandlung, Stuttgart 1839

[37] Schnorr 1794, Kupfer nach dem Text

Kap. 8: Doppelwurf

Text: Felber übernimmt in diesem Kapitel alle sechs Szenen von Bürgers Text: *Laternenhund (17)*, *Sturz in die Grube* (18), *vergessener Hund (*19), *achtfüssiger Hase (*20), *abgelaufener Hund (*21) und *Doppelwurf* (22)



Bild: Disteli zeigt nur die letzten beiden Szenen. Im Vordergrund entdeckt Münchhausen erfreut, dass sein Windhund ebenso wie der Hase, den er jagt, wunderbarerweise während der wilden Jagd sechs Junge geworfen hat, und dass die jungen Hunde an den jungen Hasen ebenso erfolgreich Beute machen wie ihre Mutter.

Im Hintergrund zieht dieselbe Windhündin, die soviel gerannt ist, dass ihre abgelaufenen Beine im Alter so kurz wie die eines Dackels geworden sind, mit Münchhausen auf Dachsjagd - in weite Ferne gerückt.

Jagdszene und Baum bilden eine schiefe Ebene nach rechts unten. Münchhausen tritt mit erhobener Hand - einer Geste der Überraschung - durch eine runde Öffnung am Baum vorbei aus dem Wald auf die ovale Bühne, auf der sich eine idyllische Szene abspielt. Mit Schwung zieht er sein Gewehr hervor, welches die einzige gerade Linie in dem lebendigen Gewirr von Blättern und Ästen darstellt. Im Unterschied zu den übrigen Baumdarstellungen im Münchhausen-Zyklus ist dieser Baum dicht belaubt. Die dominante Schraffur verleiht dem Baum wenig dimensionale Tiefe. Der ausgemergelte Jagdhund kontrastiert stark mit den putzigen, schwer unterscheidbaren Junghunden und -hasen. Die Häsin unterwirft sich dem Jagdhund in einer erotisch anmutenden Bewegung, während grade das letzte Häschen ihren weit geöffneten Schenkeln entspringt. Was die Jungtierpaare miteinander tun, oszilliert zwischen Kopulation und kindlichem Herumrennen.

Interpretation: Disteli zeigt den Moment, in dem Münchhausen gemäss Text sein «*himmelblaues Wunder*» sieht. Das Wunder besteht darin, dass die Tiere völlig unabhängig von Münchhausens Jagdabsichten und auch von seiner schonenden Rücksichtnahme auf seine trächtige Hündin eigenständig funktionieren, dass sich ihr tierischer Jagd- bzw. Fluchtinstinkt gegenüber der menschlichen Jagdveranstaltung durchsetzt, dass Leben im gleichen Moment entsteht, wie es auch schon wieder vom Tod bedroht ist. Üblicherweise zeigen Jagdbilder das Gegenteil: der Mensch setzt sich durch, bedrohliche Hunde verwunden Tiere, Blut fliesst, die Jäger präsentieren stolz ihre «Strecke». Obwohl es auch hier um Leben und Tod geht, ist das nichts Schlimmes. Disteli zeigt das Wunder als Idylle und plausibilisiert die Kraft des Lebens mit dem dicht belaubten Baum. In den Vordergrund setzt er die zyklische Wiederkehr von Geburt und

Tod. Und nur im Hintergrund taucht das Bild auf, wie Münchhausen seinen treuen Hund derart überbeansprucht, dass er seine Beine abläuft. Indem Disteli diese beiden Szenen einander gegenüberstellt und die übrigen vier im Text erzählten Szenen weglässt, hebt er den Kontrast zwischen den unbeeinflussbaren Selbsterneuerungskräften der Natur und einer übermässigen Inanspruchnahme für menschliche Zwecke hervor. In seiner Darstellung lässt Disteli den natürlichen Zyklus von Werden und Vergehen auf der Rennbahn des Lebens triumphieren über die menschlichen Übernutzung der Natur. Während der Text mit dem *Hasen fangen* waidmännisch nicht ganz eindeutig endet, stellt Disteli das Leben breit dar und ist damit in einem modernen Sinn ökologisch politisch.

Kap. 9: Tischritt



Text und Bild: Kapitel 9 enthält in Text und Bild eine einzige Szene: *Tischritt (*23). Der Text erzählt die Zähmung des feurigen Hengstes als Einschub in die Schilderung eines Teekränzchens. Disteli hingegen stellt den Umgang mit dem stolzen Pferd, das an Alexanders Bucephalus erinnert, in den Vordergrund.

Bild: Münchhausen schwebt mit einem leichten Sprung mit einem Lächeln über dem Rücken des ungebärdigen Tiers, welches mit seinen Hufschlägen die mit Stöcken, Peitschen und Gabeln bewaffneten sechs Reitknechte nur so wegspicken lässt. Durch ein Fenster lässt sich im Hintergrund beobachten, wie Münchhausen den erstaunt-verwirrten Damen auf dem Teetisch die Hohe Schule der Dressur vorführt.

Münchhausen fliegt über dem Hengst. Er ist dem Getümmel entrückt. Sein Sprung kommt nirgendwo her, geht nirgendwo hin. Nur seine linke Hand verbindet ihn mit seiner Umgebung, ist bereit zu packen, sei es den Fensterrahmen, sei es die Pferdemähne. Sein ruhiger Stillstand in der Luft und die hochelegante Mähne stehen in heftigem Kontrast zu der chaotischen Bewegung von Pferd und Reitknechten. Disteli verwandelt die «entschlossensten Reiter», die im Text «bestürzt und verwirrt» stillstehen, in aufständische Knechte, wie er sie auch in seinen Darstellungen des Schweizerischen Bauernkrieg gezeichnet hat. Ihre Versuche, das Ross zu bändigen, sind allesamt schon gescheitert. Ihnen helfen auch die beiden Kreuze nicht, welche ihre Waffen bilden: die Mistgabel und die Gerte links, der Stecken und das Halfter in der Mitte.

Die Teetisch-Szene wirkt wie ein Bild im Bild. Das Bild wird von einem riesigen prächtigen Fensterrahmen und wie im Frontispiz, von einem Lorbeerkranz eingefasst. Das Pferd steht in der klassischen Repräsentationspose auf den Hinterbeinen, mit flammender Mähne, in elementarer Grösse, nicht im Geringsten naturalistisch in das Bild eingepasst und nicht verniedlicht, wie es der Text mit dem Ausdruck *Mein Rösschen* suggeriert. Die Damen in ihren Häubchen sitzen vor währschaften Flaschen und Töpfen am Tisch und blicken erschreckt zum Bauch des Pferdes hoch. Die Herrschaftsgestik von Ross und Reiter löst bei dieser durchaus unzierlichen Teegesellschaft keine Bewunderung aus, kein *Ergötzen*, von dem Text spricht. Münchhausen löst mit seiner Parade das Gegenteil dessen aus, was er erreichen will.

In beiden Szenen verzichtet Disteli auf eine Binnenzeichnung des Pferdeleibs. Vom Doppelcharakter, den der Text dem Pferd zuschreibt: *Lamm und Bucephal*, zeigt Disteli nur die feurige Seite. Es gibt aber keine Abwertung zu sehen, wie sie der Text mit der erstaunlichen Qualifizierung des Tiers als *Gaul* vornimmt.

Interpretation: Die Ecke des Fensterrahmens befindet sich genau zwischen Münchhausens geöffneten Beinen. Diese Drehachse zwischen drinnen und draussen, zwischen prügelnder Männlichkeit und verschreckter Weiblichkeit, zwischen ungezähmter Wildheit und Zähmungs-Triumph ist absolut unerotisch dargestellt. Nur ein Überflieger wie Münchhausen kann sich sowohl den sinnlosen männlichen Kraftspielen als auch dem biedermeierlichen Kaffeekränzchen entziehen und trotz der pompösen Gradlinigkeit der Architektur erfolgreich zwischen den verschiedenen Lebenswelten hin und her wechseln.

Kap. 10: Halbiertes Pferd



Text: Felber greift in zweierlei Hinsicht in Bürgers Text zum halbierten Pferd ein. Er erneuert die Kapitel-Gliederung 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 heraus-stellen.

Im Kern der Erzählung ersetzt Felber nur den folgenden Ausschnitt 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 lässt das unverhohlene Vergnügen und die leicht schlüpfrige Tonalität Bürgers 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.

Bild: In seiner Radierung trennt Disteli eine Aussen- und Innenansicht eines Klein-städtchen durch eine markante Vertikale, die unten beginnt mit einem Strebepfeiler, welcher aus einer undefinierten Vertiefung des Terrains auftragt, sodann eine Seite des Stadttors stützt und schliesslich oben in einem runden Wachttürmchen 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 optisch vergrösserten, gleichsam herangezoomten Durchblick in eine enge innenstädtische Szene, in deren Mittelpunkt Münchhausen sein halbes Pferd am Brunnen trinken lässt. In der linken Bildhälfte zeigt Disteli fünf Episoden der Erzählung über das Wunderpferd.

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. Im Gegenuhrzeigersinn betrachtet ist sie gegliedert in folgende Episoden, welche alle rund um den Kern gruppiert sind - die Halbierung des Pferdes durch das heruntergefallene Fallgatter:

1. 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.
2. Hinter dem Mäuerchen rechts bellt ein kleiner Hund, ein Spitz (?), gegen die Reiterfigur. Eine Gans flattert mit rückwärtsgewandtem Kopf gackernd auf. Die beiden Wächter geben warnend Laut wegen des seltsamen Wesens, das da in den Stadtraum eingedrungen ist.
3. 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.
4. 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.
5. 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.
6. 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.

Ausserhalb der Stadtmauer geht es im Gegenuhrzeigersinn weiter mit drei Veduten.

7. Vor einem Haus näht der Kurschmied die beiden Pferdehälften zusammen.
8. Münchhausen reitet stolz in der Lorbeerlaube von dannen, welche seinem Pferd gewachsen ist.
9. Münchhausen sitzt auf der vorderen Pferdehälfte und weist mit erhobenem Arm auf die kopulierende hintere Hälfte hin. Die besprungene Stute ist am Stadttor vorbei nur teilweise sichtbar.

Die letzte Episode vor dem Stadttor ist wiederum detaillierter ausgeführt:

10. Zwei berittene Reiter mit Krummsäbeln, orientalisch anmutenden hohen Mützen und wehenden Umhängen müssen vor der Wucht der Huftritte zurückweichen, welche ihnen die abgeschlagene hintere Pferdehälfte, die im heruntergefallenen Schutzgatter eingeklemmt ist, mit aller Kraft zu verpassen sucht.

In den Kreis dieser Episoden ist ein Dreieck hineinkonstruiert, welches seinen Scheitelpunkt im Mützen-Zipfel des unteren Reiters links hat, seinen oberen Schenkel in der Dachlinie des gotischen Hauses und seinen unteren im Mäuerchen rechts unten. Innerhalb dieses Dreiecks entfaltet sich die Dynamik des Geschehens von der Episode des Kampfes vor dem Tor (10) in die Episoden im Innern der Stadt (1-6). 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.

Interpretation: Der Reiter kehrt aus dem Schlachtgetümmel ins eng vertraute Städtchen zurück, in eine behagliche Ruhe. Mit dem Fall des Gatters werden Kampfgeschehen und zurückbleibende Verletzungen unbeachtet zurückgelassen. 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.

Im Hinblick auf Distelis politisches Engagement – 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 eingekehrt, 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 Komposition des Bildes 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.

Kap. 11: Kugelritt



Text: Das kurze 11. Kapitel enthält nur eine einzige Szene: *Kugelritt (*29). Felber wandelt Bürgers Titel „*Er reitet auf Kanonenkugeln durch die Luft*“, die sich im Inhaltsverzeichnis findet, ab in: „*Der Freiherr rekognosziert auf einer abgeschossenen Bombe eine feindliche Festung*“ und setzt dies als Kapitelüberschrift (siehe dazu die Erläuterungen unten in diesem Kapitel).

In seiner Erzählung schafft Bürger eine höchst präzise Parallelität zwischen der ballistischen Kurve eines Geschosses und der sprachlichen Form seiner Erzählung: Die Beschleunigung beim Abschuss, die Verlangsamung am Höhepunkt, die erneute Beschleunigung in der Abwärtskurve. Der Aufstieg des Geschosses ist länger als der Fall, der Scheitelpunkt des Bogens liegt nicht in der Mitte, sondern näher bei der Aufschlagstelle als beim Abschlussort. Entsprechend formuliert Bürger die Vorbereitungen und den Abflug mit zwei komplexen Satzgefügen, die Landung hingegen mit einem halben, rasch vorwärtsdrängenden Halbsatz. Auf dem Höhepunkt der Flugbahn setzt verlangsamend eine Reflexion über die Gefahren ein. Die Bedenklichkeiten führen zu einem Selbstgespräch, dessen zwei prägnante Fragen und zwei schlanke Antworten sich syntaktisch deutlich von hypotaktisch gebildeten Sätzen und der sperrigen Wortstellung des restlichen Textes abheben.

Bild: Die Radierung zeigt den Moment, kurz nachdem Münchhausen umgestiegen ist. Sie lebt vom Kontrast zweier Sphären: Erde und Himmel. Auf der Erde bewegen sich sieben männliche Figuren auf einer Schanze der Stadtbefestigung. Auf der Geschützstellung herrscht ein grosses Durcheinander. Kanoniere sind in wenig heldenhafter Pose mit dem Abfeuern und Abwehren von Bomben beschäftigt, während an der Stadtmauer im Hintergrund zwei Geistliche einem gestikulierenden jungen Mann zuzuhören scheinen. Ein Geistlicher blickt dabei durch ein Fernrohr, der andere scheint zu beten. Der Kanonier links stürzt gerade nach hinten auf den Rücken und hält sich die gespreizte Hand vor die Augen. Sein Kollege greift vorsichtig nach einem Geschoss. Rechts der Alte mit langem Zopf zieht die Lunte vom Zündloch zurück, ohne zu bemerken, was mit seiner Bombe geschehen ist. Der gewaltige Schnauzbart neben ihm hingegen schaut – in den Händen den Bombenhaken – erstaunt nach oben. Ganz zart im Hintergrund am linken Bildrand ist ein Feldmarschall der Belagerer zu Pferd zu sehen, mit ausgestrecktem Arm.

Auf seinem Flug wendet sich Münchhausen mit dem Oberkörper zurück und richtet sein Perspektiv zur Erde. Sein Gesicht zeigt ein leicht maliziöses Lächeln der Überlegenheit. Folgt man seinem Blick, so stösst dieser auf das Perspektiv des Geistlichen in der Kutte. Der junge Mann auf der Brüstung weist die beiden frommen Männer auf das Phänomen am Himmel hin. Die beiden Fernrohre sind wie Geschütze gegeneinander gerichtet. Die Brandbombe, auf der Münchhausen gestartet war und die demnächst auf das feindliche Gebiet treffen wird, befindet sich in diesem Moment exakt in der Mitte der imaginären Strecke zwischen den beiden optischen Instrumenten.

Die Linien, die den Flug der beiden Bomben andeuten, zeigen, woher sie kommen. Die Bombe, auf der Münchhausen reitet, entfernt sich von der Festung, diejenige, auf der er angeflogen kam, wird in wenigen Sekunden bei den beiden Geistlichen einschlagen. Bereits in der Reinzeichnung sind die Flugbahnen zu sehen, sie sind jedoch gestrichelt. Möglicherweise orientierte sich Disteli damit an Riepenhausen, dessen allererste Illustration die Flugbahn des Hinflugs mit einer gepunkteten Linie andeutete. Indem Disteli in der Endfassung der Radierung die Flugbahnen durchgezogen zeichnet, verleiht er ihnen den Charakter einer präzisen ballistischen Kurve, wie sie bei der mathematischen Berechnung von Flugbahnen zur Anwendung kommen. Bei Disteli scheint Münchhausen zu fliegen und nicht, wie bei anderen Illustratoren, in der Luft still zu stehen, zu schweben, vor einem leeren Himmel am Scheitelpunkt der Bahn zu hängen oder auf die Gegenkugel zu warten.



Abb. 22 Ernst Ludwig Riepenhausen: Kugelritt 1788. Wackermann 1969, 1.6.

Disteli benutzt eine Kombination von Gestaltungsmitteln, die in ihrer Gesamtheit den Eindruck des Fliegens vermitteln: Er zeigt die Szene in starker Aufsicht; das Verhältnis zwischen dem Durcheinander beim Mörser im Vordergrund, der Bastion im Hintergrund rechts und der noch weiter entfernten Zeltstadt links schafft einen tiefen Raum. Durchblicke durch den Pulverdampf geben den Blick frei auf einen Fluss und Berge am Horizont. Über dieser weiten Szenerie schweben Wolken und darin fliegt Münchhausen. Der nach vorne sprühende Pulverdampf zeigt an, in welche Richtung und mit welcher Geschwindigkeit die Bombe saust. Die Breite der gezeichneten Linien nimmt von hinten nach vorne zu. Speziell ist die Körperhaltung von Münchhausen: Zopf und Rockschösse flattern im Flugwind – die Flugbahn seiner Bombe geht über den linken Fuss in seinen Körper – das rechte Bein deutet die abfallende Kurve an. Kein Mensch kann in dieser Haltung laufen oder reiten.

Bei Gottfried August Bürger, dem militärischen Laien und Pazifisten avant la lettre, steht Münchhausen neben einer Kanone und springt auf eine Kugel; Disteli nimmt am Text eine Korrektur vor: Er ersetzt Kanone durch Mörser und Kugel durch Bombe. Tatsächlich benutzten dazumal Belagerer wie Verteidiger in einem Festungskrieg Mörser. Das sind

Geschütze mit geringer Seelenlänge, das heisst mit kurzem Rohr und steiler ballistischer Kurve, und nicht Kanonen mit langen Rohren und vergleichsweise flachen Flugbahnen. Mörser schiessen keine Kugeln, sondern Brand- und Splitterbomben. Ihr ausgeklügeltes Laden ermöglicht eine gewisse Steuerung, und wegen ihres brisanten Inhalts zeitigen sie ausserordentlich verheerende Wirkungen. Die situationsgerechte Terminologie und die sachgerechte Darstellung dramatisieren die Situation: Münchhausen fliegt – und erst noch auf einer Brandbombe, die jeden Augenblick losgehen kann.

Disteli gibt seinem Münchhausen ein Fernrohr zum Rekognoszieren in die Hand. Doch nicht nur Münchhausen hat ein Instrument zum Beobachten, auch einer der beiden Geistlichen schaut durch ein Perspektiv: Da beobachtet ein Beobachteter einen Beobachter. Wer auch reagiert auf Münchhausens Flugkünste, ist der Kanonier links, der erschrocken und entsetzt die Erscheinung am Himmel entdeckt hat, rücklings zu Boden stürzt und seine Augen verdeckt: Glaubt er, dass sich da ein überirdisches Wesen zeigt? Dass es sich um eine Epiphanie handelt?

Interpretation:

Memento mori: Disteli zeigt den Baron als Beobachter – allerdings nicht beim Rekognoszieren, sondern auf dem Rückflug – triumphierend, einer Gefahr entronnen zu sein und den Feinden ein Schnippchen geschlagen zu haben. Bewaffnet mit einem Perspektiv wird er zwar die feindlichen Anlagen und Mannschaften von oben her gesehen haben – aber gleichzeitig die nach einer Landung ihm drohende Gefahr, die Festung nicht mehr verlassen zu können. Er springt auf eine feindliche Bombe, auf der er zurückfliegen wird. Es ist dieser Höhepunkt – der Moment kurz nach dem rettenden Sprung hoch über der Festung, den Disteli vorführt. Nirgendwo in seinen Abenteuern ist Münchhausen von allem Lebendigen so weit entfernt, doch genau hier, und nur an dieser Stelle denkt er an den Tod. Er nimmt damit eine latente Bedeutung des von Bürger formulierten Abenteuers raffiniert auf und spitzt sie zu: Münchhausens Umstieg auf der Höhe der Flugbahn ist die Folge der Angst, nach der Landung im Feindesgebiet als Spion gehenkt zu werden. Diese ausserordentliche Selbstwahrnehmung verbindet sich mit der Angst vor dem Tod.[38] Erst in dem Augenblick, da er seinen bevorstehenden Einsatz vor Augen hat, wird er sich seiner selbst bewusst. An dieser Stelle verschränken sich zwei klassische Denkfiguren: ein *memento mori* (Denke, dass du sterben musst!) verbindet sich mit einem *cogito ergo sum* (Ich denke, also bin ich.).[39]

Bürger führt auf raffinierte Weise ein Todesbewusstsein vor. Ein Bezug zum Kernsatz der Philosophie von René Descartes scheint legitim, weil Bürger nachgewiesermassen ein Exemplar von dessen Principia philosophiae besass. Der Kugelritt ist also nicht nur ein übertriebenes Zirkusstückchen, sondern erzählt von einer Selbstvergewisserung in der imaginierten Begegnung mit dem Tod, von einer Auseinandersetzung mit dem fatalen und in sich widersprüchlichen Wunsch, die Zeit anzuhalten.

Solothurn – Hort der Reaktion: Das Abenteuer auf der Kanonenkugel, wie es Bürger erzählt, spielt vor einer Stadt, deren Namen Münchhausen nicht mehr weiss. Der Kontext der Erzählung lässt den Schluss zu, dass die Festung Oczakow gemeint ist, welche die Russen im Türkenkrieg 1737 belagerten. Auf Distelis Illustration sehen wir keine

---

38 Zu sehen zum Beispiel im Film „The Adventures of Baron Munchausen“ von Terry Gilliam (1987/88)

39 B. Wiebel 1996

türkischen Soldaten, sondern verstörte Solothurner mit Dreispitz und Zopf. Es sind Zeitgenossen auf den Schanzen von Solothurn. Münchhausens Feinde sehen auf dem Bild vom Bombenritt genau so aus, wie Disteli seine politischen Gegner zu karikieren pflegt – Mitläufer, Verführte, Eigennützige, Feiglinge. Und sie verteidigen genau die Bastion, die Disteli als Symbol für den Hort der Reaktion in seinen Illustrationen zum politischen Tagesgeschehen einsetzt.

Kap. 12: Sprung durch die Kutsche - Rettung aus dem Sumpf



Text: Das 12. Kapitel, wie das vorangehende ebenfalls sehr kurz, enthält in Bild und Text die beiden Szenen *Sprung durch die Kutsche* (30) und 31 *Selbstrettung aus dem Sumpf* (31). Felber lässt Bürgers Text unverändert. Die beiden Szenen weisen mit 95 resp. 100 Worten praktisch den gleichen Umfang auf. Sie sind durch die knappe Einleitung zur zweiten Szene «*Ein anderes Mal…*» voneinander deutlich abgegrenzt. Diese zweite Szene ist wohl die berühmteste Münchausen-Geschichte.

Immanuel Kant veröffentlicht im Dezember 1784 seinen Aufsatz: „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ Bürger überträgt im Sommer 1786 Raspes Münchhausen ins Deutsche und fügt die Szene *Selbstrettung aus dem Sumpf* als eigene Erfindung ein. Darin übernimmt er Kants Denkfigur. Im Wintersemester 1787/88 beginnt er seine Vorlesungen an der Universität Göttingen über die Philosophie Kants. Den unmittelbar nicht darstellbaren Vorgang der Befreiung aus der Unmündigkeit, den Kant in seinen Kritiken in jahrzehntelanger Arbeit am Begriff zu fassen suchte, gestaltet Bürger mit erzählerischen Mitteln, jedoch in erstaunlich weitgehender Parallelität zum philosophischen Text.

Kant	***Bürger***
„Wer sie [i.e. die Fußschellen einer immerwährenden Unmündigkeit] auch abwürfe, würde dennoch auch über den schmalesten Graben ..	„Ein anderes Mal wollte ich über einen Morast setzen, …
einen nur unsicheren …	der mir anfänglich nicht so breit vorkam, als ich ihn fand, da ich mitten im …
Sprung thun, weil er zu dergleichen	Sprunge war. …
freier Bewegung nicht gewöhnt ist. Daher giebt es nur Wenige, denen es gelungen ist, durch ….	Schwebend in der Luft wendete ich daher wieder um, wo ich hergekommen war, um einen größeren Anlauf zu nehmen. Gleichwohl sprang ich beim zweiten Male noch zu kurz, und fiel nicht weit vom andern Ufer bis an den Hals in den Morast. Hier hätte ich unfehlbar umkommen müssen, wenn nicht die Stärke meines eigenen Armes
eigene Bearbeitung ihres Geistes	

sich aus der Unmündigkeit heraus zu wikkeln, und dennoch einen sicheren Gang zu tun.“	mich an meinem eigenen Haarzopfe, samt dem Pferde, welche ich fest zwischen meine Knie schloss, wieder herausgezogen hätte.“

Bürger verdoppelt den Sprung des Textes von Kant. Beim ersten Sprung, jedoch nicht beim zweiten, greift er das Motiv der Umkehr im Schwebezustand auf (siehe Kapitel 11 *Kugelritt*). Ohne trial and error ist Aufklärung nicht zu haben. Aber warum kehrt er beim zweiten Sprung nicht nochmals um? Die sprachliche Gestaltung des letzten Satzes ist auffällig: Im Unterschied zu allen anderen Abenteuern ist darin nicht Münchhausens *Ich* das grammatikalische Subjekt und damit Verursacher der Handlung, sondern ein Abstraktum, die *Kraft*. Da Bürger sehr viele Sorgfalt auf eine sprachlich präzise Gestaltung seiner Texte legte, ist das kein Zufall, sondern, ebenso wie der ungewohnt komplexe Satzbau des letzten Satzes im Konjunktiv irrealis, ein deutlicher Hinweis darauf, dass die Rettung aus dem Morast nicht einfach eine undiskutable Leistung des aufgeklärten Individuums ist, sondern eine Paradoxie.

Bild: Disteli lässt Münchhausen in der oberen Bildhälfte mit seinem Pferd durch die Kutsche setzen und rückwärtsblickend mit seinem Dreispitz die Damen in der Kutsche grüssen. Die Kutsche ist auf einer mit Mauern und Randsteinen befestigten Strasse stiebend unterwegs. Sie ist dem Geschehen im Sumpf sehr nah. Der Lakai auf dem Trittbrett verliert sein Gleichgewicht, während der Kutscher mit der Peitsche ungerührt die galoppierenden Pferde antreibt. Ein Hase rettet sich mit erschrecktem Sprung. In dieser Darstellung ist perspektivisch Etliches verschoben: Die Strasse geht hoch, die Kutsche fährt hinunter. Die Kutschpferde scheinen nach rechts auszubrechen. Münchhausens langes Haar legt sich gegen die Sprungrichtung sanft auf den Hals des Pferdes.

Im Vordergrund unterhalb der Strasse zieht Münchhausen sich selbst und sein Pferd mit starkem Griff in einer graziösen Drehbewegung an seinem zum Seil geflochtenen Zopf aus dem Sumpf, in dem das Pferd mit dem Kopf und dem halben Leib noch steckt. Der Zopf endet oben in einer Art Haken. Es scheint, als ob Münchhausen sich damit im Zaumzeug des vorderen Kutschpferdes einhaken wolle. Dieser verzweifelte Versuch, mit dem dünnen Haken das noch dünnere Zaumzeug des Pferdes zu erreichen, gibt der Aufwärtsbewegung ein Ziel und stellt damit den Antagonismus zur schweren Last des Pferdes deutlich heraus.

Im Unterschied zum Text, der die beiden Szenen deutlich trennt, verbindet sie die Radierung gestalterisch so eng miteinander, dass man meinen könnte, nach dem Sprung durch die Kutsche sei das Pferd im Sumpf gelandet. Die Strichstärke zwischen Vorder- und Hintergrundszene differiert deutlich weniger als in den anderen Kapiteln. Der fliehende Hase rechts gehört inhaltlich zum Sprung durch die Kutsche, vom Bildaufbau her aber zur Rettung aus dem Sumpf.

Disteli hat, wie alle anderen Künstler, welche das Abenteuer bildnerisch gestaltet haben, jene unsichtbare Kraft nicht wirklich überzeugend darstellen können, welche es erlaubt, die Schwerkraft zu überwinden. Er hat jedoch gegenüber der Vorzeichnung entscheidende Verbesserungen angebracht: mit dem Versuch des Einhakens wird die Absicht zur Aufwärtsbewegung sichtbar, das Pferd wird beim Auftauchen zur immer schwereren Last, steckt aber nicht mehr einfach fest.

Das Kreuz wirkt wie eine Reminiszenz an einen Holzschnitt in Sebastian Brants 1494 erschienenen berühmten Volksbuch *Narrenschiff.* Darin bringen Brant und sein Holzschnittkünstler den Aufenthalt im Sumpf in einen Zusammenhang mit dem Anspruch auf Selbstverantwortung und moralisch einwandfreiem Verhalten. Angesichts von Bürgers Interesse an Volksbüchern ist es sehr wahrscheinlich, dass er das *Narrenschiff* kannte und sich von einem Kapitel daraus zur Szene *Rettung aus dem Sumpf* hat inspirieren lassen. G.C. Lichtenberg, mit dem Bürger über längere Zeit befreundet war, nimmt jedenfalls in seinen *Sudelbüchern* oft Bezug auf Brant und das *Narrenschiff.*



Abb. 23 S. Brant, Das Narrenschiff 1494, Holzschnitt zum 21. Kapitel «Vom Tadeln und Selbertun»

Der Holzschnitt zum 21. Kapitel zeigt einen Mann mit Narrenkappe und Narrenszepter, der bis zu den Waden im Sumpf steckt, sich mit dem nächsten Schritt aus dieser unangenehmen Lage herausbegeben wird und mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand auf einen Weg weist. Das Motto hält diesem Narren entgegen:

Wer guten Weg zeigt andern zwar,
doch bleibt, wo Sumpf und Pfütze war,
Der ist der Sinn' und Weisheit bar.[40]

Das Bild demonstriert: Wer auf den festen Weg weist, selber aber im Sumpf verbleibt, ist ein Narr und vom Untergang im physischen und moralischen Sinn bedroht. Der Bildstock mit seinem äusserst stabilen Sockel am Wegrand macht darauf aufmerksam, dass es sich bei der festen Strasse, auf welcher Steine liegen, die eben nicht versinken, um den Pfad der Tugend und der Frömmigkeit handelt. Der ausgestreckte Zeigefinger neben dem Kruzifix kann als Finger Gottes verstanden werden, der zum Himmel, d.h. zur Erlösung weist. Während der Holzschnitt den Morast als Welt des Bösen erscheinen lässt, als Abweichung vom rechten Weg erscheinen lässt, macht das Motto den Sumpf zum Ort der Dummheit. In eine positive Aussage gewendet, fordert das Motto auf: Komme zu Sinnen, gehe zunächst selber aus dem Sumpf, bevor du andern Tipps gibst. Bei Brant finden sich alle drei charakteristischen Merkmale, die sich später bei Kant und Bürger wiederfinden: die dunkle Vertiefung, die es zu verlassen gilt, die Weisheit als Mittel dazu, dieses zu bewerkstelligen, sowie die Notwendigkeit, diesen Akt ohne fremde Hilfe in eigener Verantwortung zu vollziehen.

Interpretation: In der ersten Szene dieses Kapitels springt Münchhausen auf geradem Weg durch die Kutsche. Das *«Springen auf dem geradesten Weg»* ist eine Metapher für das voraufklärerische Denken. Dieses mag sich in eleganten kühnen Denkfiguren quer zur Entwicklung des gesellschaftlichen Mainstreams stellen, mag glücklich auch im

[40] Brant, Sebastian: 1993, S. 81

richtigen Moment ein offenes Window of opportunity finden, um eine Erkenntnis zu formulieren, welche weder empirisch durch Sinneswahrnehmung noch logisch durch die Erfüllung der notwendigen und zureichenden Bedingungen zu begründen ist, doch ist die Chance gross, dass dieses Denken in der guten Gesellschaft keinen «Anstoss» erregt und höchstens sozial niedrige Schichten momentan aus dem Gleichgewicht bringt. Die Selbstrettung aus dem Sumpf hingegen steht für das aufklärerische Denken, welches jederzeit jeden Denkschritt selbst verantwortet, welches anfängliche Hypothesen an der empirischen Realität prüft und gegebenenfalls verwirft, welches sich nicht nur in luftigen Gefilden, sondern auch im morastigen Gelände bewähren muss, welches aber in seiner Reichweite beschränkt ist und durch eine klare Aktion vollendet werden muss, um die eigene Unmündigkeit zu überwinden. Text und Bild entsprechen sich völlig in einer kritischen Haltung gegenüber dem aufklärerischen Anspruch auf Selbstverantwortung.

Münchhausen zieht sich am *alten Zopf* einer untergehenden Epoche aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit, mit keineswegs völlig sicherem Ausgang. Bürger bringt damit historisch sehr früh eine Haltung gegenüber der Aufklärung zum Ausdruck, für die sich seit den Arbeiten von Horkheimer und Adorno [41] der Begriff *Dialektik der Aufklärung* eingebürgert hat.

[41] Horkheimer, Max, und Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main: Fischer-Verlag 1969

Kap. 13: Reise zum Mond - Bär an der Deichsel



Text: In Bürgers Text folgen sich die restlichen Szenen der Landabenteuer in einem durchlaufenden Text unter dem Kapiteltitel: *Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen während seiner Gefangenschaft bei den Türken - Er kehrt in seine Heimat zurück*. Felber unterteilt diesen Text in drei kurze Kapitel. Das Kapitel 13 enthält drei Szenen: *Aufstieg zum Mond,* (32), *Abstieg vom Mond* (33) und *Bär an der Deichsel (*34). Bürgers Text übernimmt Felber hingegen unverändert.

Bild: In seiner Radierung verbindet Disteli Elemente aller drei Szenen. Im Vordergrund zeigt er den an der Deichsel eines mit einem Baumstamm beladenen Ackerkarrens aufgespiessten gierigen Honigbären. Münchhausen nagelt mit seiner silbernen Axt, die er aus Versehen auf den Mond geworfen hat, den Bären auf der Deichsel fest. Im Mittelgrund blickt der Sultan, der sich mit seinem Gefolge aus dem Palast der Szene nähert, zwischen Bienenstöcken hindurch auf das Geschehen und hält sich den Bauch vor Lachen. Von rechts vorne schlängelt sich die schnellwüchsige türkische Bohne bis zum Mond empor. Münchhausen ist beim Hochklettern grade an der Mondsichel angekommen.

Kap. 14: Hohlweg



Text: Das Kapitel 14 enthält eine einzige Szene: *Hohlweg (*35).

Bild: Disteli zeigt eine Momentaufnahme aus dem Ablauf des Geschehens. Münchhausen hat bereits die entgegenkommende Kutsche über seine eigene hinweggesetzt, sodass sie mit Peitschenknall im Galopp gegen den Betrachter des Bildes hin weiterfahren kann. Ihm bleibt noch übrig, die beiden Pferde zu seiner eigenen Kutsche hinunterzutragen. Die Hinterbeine des widerspenstigen jüngeren Tiers hat er zur Beruhigung in seine Rocktasche gesteckt. Im Hintergrund erwartet ihn sein Kutscher mit einem bewundernden Blick. In seiner Hand hält er das Posthorn, welches keine Töne von sich geben wollte.

Kap. 15: Aufgetaute Töne



Text: Das Kapitel 15 enthält die Schluss-Szene der Landabenteuer *Aufgetaute Töne (*36) und erstaunlicherweise auch den abschliessenden Hinweis auf die Schiffsabenteuer, welche in der Ausgabe von Felber/Disteli nicht aufgenommen sind.

In seinem Aufsatz Tereng! Tereng! teng! teng![42] analysiert Frieder von Ammon das Posthornsignal: Die Lautmalerei evoziert beim Leser das Signal, welches der Postillion zur Ankunft der Kutsche bläst: Es ist mit einer Alliteration, nur einem Vokal und einem Reim gebildet, betonte und unbetonte Silben wechseln ab. Zusätzlich lässt Bürger den Preussischen Marsch, populäre Volkslieder von Johann Adam Hiller und zum Schluss das bekannteste aller Abendlieder von Paul Gerhardt blasen. Bürger, der die Volkspoesie für das «non plus ultra der Kunst» hält, wählt Lieder, deren Melodie und Text den zeitgenössischen deutschen Lesern bei der Lektüre in den Sinn kommt. Dass Gerhardts Abendlied Münchhausen zur Ruhe kommen lässt und zugleich den Abschluss der Landabenteuer einklingen lässt, ist zudem eine hübsche erzählerische Pointe.

Wie bewusst Bürger seine Musik auswählt, zeigt der Vergleich mit den Tönen, welche Raspe zuvor blasen liess: Er gestaltete nicht nur das Posthornsignal, das er aus dem Vademecum übernommen hatte, rhythmischer und pointierter, sondern liess mit dem «Preussischen Marsch» und «Über die Hügel und Täler» (ein älteres englisches Volkslied, auf das sich bereits Skakespeare bezieht) zwei historische identifizierbare Lieder folgen, die den englischen Lesern bekannt gewesen sein dürften. Der «Preussische Marsch» des italienischen Komponisten Gualtiero Nicolini feiert die Siege Friedrichs des Grossen gegen Russland im Siebenjährigen Krieg. Diesen Marsch mitten in Russland blasen zu lassen, stellt eine bemerkenswerte Frechheit Raspes dar, welche die zeitgenössischen englischen Leser amüsiert haben dürfte, weil England in diesem Krieg mit Preussen verbündet gewesen war. Dass der musikalisch hochgebildete Raspe dem Postsignal in der Eiseskälte wenig glaubwürdig ein ganzes Konzert folgen liess, zeigt seine Absicht, die Geschichte in der musikalischen Lebenswelt seiner Leser zu verankern. Weil Friedrich der Grosse war kurz vor Publikation des Münchhausen verstorben war, war das umso aktueller.

[42] Für eine ausführlichere Analyse siehe von Ammon 2020, S. 111-123

Im Vademecum enthielt die Episode nur das Postsignal, ohne zusätzliche Lieder, ersetzte aber zum ersten Mal in der Geschichte des Motivs die gefrorenen Worte durch gefrorene Töne. Das Motiv der „gefrorenen Worte“ wird, wie Otto Weinreich gezeigt hat [43], von Antiphanes (408 - 334 v.Chr.) über Plutarch (ca. 45 - ca. 125 n. Chr), Baldesarre Castiglione (1478-1529), François Rabelais (ca. 1494 - 1553), Joseph Addison’s The Tatler (1710) tradiert.

Interpretation: Die Geschichte von den gefrorenen und aufgetauten Tönen handelt vom alten Traum der Menschheit, die flüchtigste aller Künste, die Musik, aufbewahren zu können. Bis zu Bürgers Erzählung hält sich die optimistische Vorstellung, dass die mediale Aufbewahrung der Töne ihren Gehalt nicht beeinträchtige: In der Herberge hören die verwunderten Gäste genau das, was der Postillion zuvor geblasen hatte. Das letzte Landabenteuer schliesst mit einer volksmusikseligen Idylle. Die Erfindung des Grammophons Ende 19. Jahrhundert hat damit Schluss gemacht. Dass die Realisierung des Traums nicht nur einen Fortschritt bedeutet, sondern mit einer Entzauberung der Welt verbunden ist, setzt Robert Musil mit einer prägnanten Formulierung in einer Erörterung über verlorenen Traum und gewonnene Wirklichkeit: *Münchhausens Posthorn war schöner als die fabriksmässige Stimmkonserve* [44].

[43] O. Weinreich 1942

[44] R. Musil 2016, S. 58

7. Nachwirkungen

1854 veröffentlichte Scheible eine Neuausgabe der Lügenchronik, diesmal im Duodez-Format mit drei Illustrationen, die verkleinerte Kopien nach Bildern von Disteli waren, eingebunden ohne Bezug zum Text und auch ohne Hinweis auf den Urheber der Bilder. Das Frontispiz für die Ausgabe von 1854 übernahm er aus der 1840 in französischer Sprache in Brüssel erschienenen Ausgabe. Ein Exemplar derselben war im Besitz von Disteli.[45]

Mit der explosionsartigen Verbreitung des Buches in zahlreiche Sprachen wuchs auch die Anzahl der Illustrationen. Sehr bald hatte sich ein Kanon der Geschichten herausgebildet, die illustriert wurden (Kugelritt, Rettung aus dem Sumpf, Pferd am Kirchturm, Entenflug, Abseilen vom Mond). Raspe und Riepenhausen zeichneten in einem schlichten naturalistischen Stil. Die Gesichtszüge von Münchhausen waren nicht individualisiert, das Fantastische der Geschichten erschien in den Bildern als selbstverständlich. Die ersten karikierenden Ansätze kamen 1809 in den Illustrationen von Thomas Rowlandson auf.

Albrecht Friedrich von Münchhausen (1808–1890) erkannte die Bedeutung der Bilder und schrieb dazu in der Münchhausen-Familienchronik, dass *die Umrisse des geistreichen M. Disteli den grössten Kunstwert […] hätten; sie führten bis in die kleinsten Details das Ganze im richtigen Geist so vollständig vor Augen, dass der, ohne irgendeine Vorrede gegebene Text fast nur als Staffage hinter die Bilder zurücktrete*.[46]

Unter Berücksichtigung der gesamten Produktion, soweit sie heute bekannt ist, ist Distelis *Münchhausen* etwa die neunzigste Fassung seit der ersten von 1785, dabei die vierzigste deutschsprachige. Vor seinem Buch gab es etwa fünfzig illustrierte Ausgaben.

Gottfried Keller zeichnet zu Beginn des Romans *Der Grüne Heinrich* auf knapp sieben Seiten ein Bild der gesellschaftlichen Verhältnisse der Schweiz um 1850. Im ersten Kapitel *Lob des Herkommens* findet sich folgende Stelle: „*Der Pfarrer […] vermischte seine geistliche Würde ungezwungen mit einem derben, militärisch-junkerhaften Anstriche. […] Geistige Bedürfnisse waren in diesen Kreisen nicht viele vorhanden, die weltliche Bibliothek des Pfarrers bestand […] aus einigen altfranzösischen Schäferromanen, Gessners Idyllen, Gellerts Lustspielen und einem stark zerlesenen Exemplar des Münchhausen*.“[47]

Keller schildert den Pfarrherrn und das kulturelle Klima auf dem Land in einer Weise, dass man einen Herrn von Münchhausen zu sehen vermeint, beschäftigt mit Ahnenkult, Jagd und Lustbarkeiten, interessiert an Rebhühnern und Schnepfen, und immer die Entenflinte über dem Rücken. Von den aufgezählten Publikationen ist *Münchhausen* scheinbar die beliebteste. Es ist bei Keller also die Lektüre des Buches und nicht dessen Figur, mittels derer sich der Autor lustig macht. Aber bei allen vieren – bei Raspe, Bürger, Disteli und Keller ist es das überfällige Junkertum, das aufs Korn genommen wird mit dem Namen Münchhausen.

Gottfried Keller war es, der das Gedicht „Auf Maler Distelis Tod“ geschaffen hat.

---

[45] Vgl. Benefiz-Inventar nach Martin Distelis Tod 1844, S. 75

[46] Münchhausen 1872, S. 69

[47] Zitiert nach: Keller 1971, S 12

Auf Maler Distelis Tod[48]

Sie haben Ruh, die Kutten braun und schwarz.
Die Fledermäuse, Raben- Eulenköpfe,
Spiessbürger alle, mit und ohne Zöpfe,
Und was da klebt im zähen Pech und Harz.

Er hat sie drangsaliert und liess sie tanzen,
Die faulen Bäuche, wie die krummen Rücken,
Die dicken Käfer und die dünnen Mücken,
Die Maulwurfsgrillen und die Flöh' und Wanzen!

Schaut her, ihr draussen, denen im Genick
Der Adler und der Geier Fänge lasten.
Schaut dies Gewimmel ohne Ruh und Rasten,
Den Bodensatz in einer Republik!

Solch einen Sabbat wohlgemut zu schildern
Braucht es fürwahr ein unerschrocken Blut.
Nun warf er hin den Stift, nahm Stock und Hut.
Und fluchend steht das Volk vor seinen Bildern.

Rezeption von Distelis Münchhausen im 20. Jahrhundert

Disteli provozierte mit seinen Arbeiten heftigste Kontroversen. Umso erstaunlicher ist es, dass das agitatorische Moment seiner Zeichnungen zu Münchhausen in der Kunstwissenschaft nicht wahrgenommen wurde. Dort blieb er über lange Zeit ein Stiefkind der Kunstwissenschaft. Erst im Laufe des 20. Jahrhunderts mehrten sich Untersuchungen zu seinem Werk. Nach Meinung zahlreicher Liebhaber hat man mit den 16 Radierungen die besten Bilder zum Münchhausen vor sich: Disteli sei kongenial zur Figur des Münchhausen und die Bilder seien deswegen so gelungen, weil sie nichts mit Politik zu tun hätten. Die Disteli-, Münchhausen- und Illustrationsexperten aller Zeiten rühmen den Bilderzyklus unisono mit einem konstant begeisterten Dreiklang: Bezaubernd, unpolitisch, kongenial. Was hat es mit diesen Bewertungen auf sich?

Kongenial? Oft ist die Rede von einer Seelenverwandtschaft zwischen Disteli und Münchhausen. Demnach habe sich Martin Disteli in seiner Auffassung und Darstellung des Barons wie nirgends sonst in seiner Kunst verwirklicht; der Künstler und sein personifiziertes Thema seien wesensverwandt in Witz, Phantasie und Draufgängertum: „*War er [Disteli] nicht selber leidenschaftlicher Weidmann und Soldat?*“[49] Ja, *„in den Flunkereien und im Jägerlatein des Hannoverschen Barons fühlte er etwas innerlich Verwandtes, Anti-Philisterhaftes;*“ da kann Disteli (oder Münchhausen?) schon mal *„in unbeschwerter Weise gleich einem Schmetterling über die niedere Biedermeierwelt*

[48] Auf Martin Distelis Tod. Keller 1977 (1845) S. 92

[49] G. Wälchli 1943b, S. 80

dahingaukeln“.[50] Prüft man die Aussagen, Distelis Charakter tendiere „*zum psychologischen Profil des literarischen Münchhausen in erstaunlichem Grad“*, und dieses Profil sei *„das männlich Selbstbezogene par excellence*“[51], dann offenbart sich der folgende Mechanismus: Der Person Martin Disteli werden aus der Biographie der literarischen Figur abgeleitete Charaktereigenschaften zugesprochen (kühles Gemüt, trockener Humor, Tatmensch [52]), und die Lektüre des Buches fördert zwischen Künstler und dargestelltem Held Ähnlichkeiten von einer gewissen Plausibilität zutage (kämpferisch, selbstherrlich scheiternd [53]). Die so gewonnenen Übereinstimmungen dienen schliesslich als Nachweis für Seelenverwandtschaft. Psychologische Erwägungen treten an die Stelle von genauer Unterscheidung – abgesehen davon, dass kein Mensch weiss, ob Hieronymus Carl Friedrich Freiherr von Münchhausen ein „*leidenschaftlicher*“ Soldat war. – „*Münchhausen alias Disteli*"? [54]

Disteli war in erster Linie politischer Künstler und Politiker. Genau in diesem Punkt fehlt jede Seelenverwandtschaft zu dem Baron. Was aber den fiktiven Münchhausen betrifft, hat er kein psychologisches Profil. Der Held hat in diesem Sinn keine Seele. Münchhausen ist eine unpsychologische literarische Figur, macht keine geistige Entwicklung durch. Ein Merkmal dieser Konzeption liegt genau darin, dass sie keinen Charakter im klassischen Sinn hat. Das erlaubt dem Autor, seine Figur nahezu autistisch in zeitlichen Kategorien und in Räumen handeln zu lassen, in denen die Konvention des chronologischen Zeiterlebens und die Prinzipien des dreidimensional erfahrenen Raumes sowie die Tatsache der Gesellschaftlichkeit des Menschen und die gängige Moral nicht in Kraft sind.

Die Kongenialitätsthese vertuscht die Unterscheidung von literarischer und bildkünstlerischer Figur sowie historischer Person; das führt zu einer höchst fragwürdigen Aussage wie die folgende: “*Suchten Münchhausen, Bürger und Disteli nicht gleicherweise durch ihre Schrankenlosigkeit über Vereinsamung und persönliches Weh hinwegzutäuschen?“*[55]

Bezaubernd? Die Disteli-Literatur besingt die *„zarten und liebevollen“*[56], *„herzerfrischenden Zeichnungen“*[57] als des Künstlers *„geistvollstes Werk“,* von *„bezaubernde(r), geniale(r) Form, [geschaffen] mit fast unirdische(r) Leichtfüssigkeit“*[58]; und sie verknüpft das künstlerische Nonplusultra mit dem unpolitischen Charakter der Illustrationen, die *„über zeitliche und soziale Gegebenheiten hinaus ins Ewigmenschliche geläutert“* seien.[59] In *„souveräner Eleganz und der spitzbübisch lächelnden Grazie“* manifestiere sich Distelis *„höchste Leistung, [...] seine reine Kunst“.*[60] Der Superlativ ist

---

50 E. Wackermann 1969, S. 70

51 B. Weber 1986, S. 72

52 A.a.O.

53 A.a.O.

54 A.a.O. S. 71

55 G. Wälchli 1935, S. 68

56 J. Coulin 1920, S. 38

57 G. Wälchli 1945, S. 11

58 G. Wälchli 1943a, S. 65f

59 G. Wälchli 1945, S. 66

60 E. Greeven 1962, S. 81 und 83

gerade noch gut genug für diese *„vollkommenste[n] Schöpfungen“*[61], den *„Gipfel der Lebendigkeit“*, ja für *„das Entzückendste“*[62] überhaupt; die *„Blätter voll Grazie, voll Esprit, voll Geschmack in der Komposition, stehen nicht hinter Hosemann zurück“*.[63] Schliesslich wird behauptet, Disteli gestalte im Münchhausen *„das Wunschbild seiner eigenen Seele.“*[64]

Woran soll die so oft besungene exorbitante Qualität zu erkennen sein? Keiner der zitierten Autoren äussert sich dazu. Das ist ein Verstummen vor dem herzerfrischenden Anblick des angefressenen Pferdekadavers auf dem Bild der Schlittenfahrt, vielleicht auch ein entzücktes Wegschauen von dem an einem Baum festgenagelten Fuchs, der so zart und liebevoll ausgepeitscht wird; vielleicht erübrigt sich auch jedes Wort angesichts der lächelnden Grazie des geifernden Wolfsrachens, wie auch die Eleganz der hilflosen Reitknechte im Bild der Bändigung des litauischen Hengstes jeden Kommentar zur Form überflüssig machen mag, und die fratzenhaft verzerrten Gesichter der Kanoniere im Bild zum Abenteuer vom Kugelritt keiner spitzbübischen Deutung bedürfen.

Unpolitisch? Die Begeisterungsstürme gehen einher mit Behauptungen folgender Art: *„Distelis beste Werke sind meist unpolitisch.“*[65] So stellt der Illustrationshistoriker Arthur Rühmann Distelis „*schönen*“ Münchhausen in direkten Gegensatz zu Distelis kämpferischen Illustrationen für den Deutschen Michel[66], mit denen der Künstler „*ganz in die Politik griff*“.[67] Der Herausgeber eines Nachdrucks von Distelis Münchhausen meint sogar, die Preisgabe der politischen Position feststellen zu können, wenn es an Disteli, dem „*rabiatesten Demokraten“*, gewesen sei, das *„aristokratischste Bild des seigneuralen Junkers […] zu schaffen“*, ein *„verwunderliches Wunder“*[68]. Auch eine neuere Arbeit zu den Illustrationen des Münchhausen kommt zum Schluss, die Radierungen Distelis seien *„das einzige bedeutende Werk des Künstlers, das nicht in direktem Zusammenhang mit der Politik seiner Zeit steht“*.[69]



Abb. 24 Martin Disteli: Wie Nachbar Nickell Michels Schwestern besucht, 1842. Federlithographie, 170 x 97. In: Schulz 1845, neben Seite 12.

61 E. Wackermann 1969, S. 69
62 W. Schweizer 1969, S. 374f
63 A. Rümann 1975, (1930), S. 217
64 G. Wälchli 1935, S. 69
65 G. Wälchli 1935, S. 47
66 Anonym 1845
67 A. Rümann 1975, S. 271.
68 E. Greeven 1962, S. 81.
69 F. Fröhlich 1998, S. 17.

Die Charakterisierung des Zyklus als zugleich gestalterisch hervorragend und nicht politisch insinuiert ein Wirkungsverhältnis zwischen politischer Aussage und künstlerischer Form und vice versa: Weil Distelis Münchhausen nichts mit Politik zu tun habe, sei das Werk so hervorragend in seiner Gestalt. Es fehlt nicht viel, um die Politikferne als die conditio sine qua non für die höchste künstlerische Qualität zu behaupten. Doch angesichts des unübersehbar intensiven politischen Engagements des Künstlers würde dieser Extremfall nach einer Erklärung rufen, *„warum Disteli sich diese einzige unpolitische Veröffentlichung hat einfallen lassen.*“[70]

Wertvolle Einsichten in Hinblick auf das Politische im Werk Distelis sind Gottfried Wälchli (1899 – 1960), dem langjährigen Leiter des Kunstmuseums Olten, zu verdanken. Aus unbekannten Gründen scheute er jedoch davor zurück, diese Perspektive auf Distelis Münchhausen zu richten. Zwar zitiert er aus der Rezension Peter Felbers, lässt aber ausgerechnet die Passage weg, die das Selbstverständnis von Felber und Disteli unzweideutig zum Ausdruck bringt und deren Radikalität nichts zu wünschen übrig lässt:

„Der Text dieser ausgezeichneten Satyre wird dem Dichter Bürger zugeschrieben, der, einem deutschen Molière gleich, in den Abentheuern seines Helden die Stall-, Ross- und Hundejunker seiner Zeit, das abgestandene, ahnengedunsene, strohrenommierende Rittertum gegeisselt hat, das nur mit dem Vieh umzugehen gelernt hatte, aber doch die Menschenschicksale von Gottes Gnaden regieren wollte.“[71]

Disteli bediente sich mit Münchhausen eines aus dem 18. Jahrhundert stammenden Werks, um in die Politik einzugreifen – wie man es von dem kenntnisreichen Maler im Umgang mit den Erzählungen von den Alten Eidgenossen her kennt, wenn er vorbildliche oder abschreckende historische Persönlichkeiten und exemplarische Ereignisse aus der Geschichte durch pointierte künstlerische Darstellungen in den Kampf gegen Aristokratie und kirchliche Bevormundung einspannte. Disteli besorgte sich Quellen, arbeitete Chroniken durch und orientierte sich über die Umstände des historischen Ereignisses, das er darzustellen beabsichtigte, oft sogar vor Ort. Auf dieser Basis konnte er Vergangenes sachgerecht für seine aktuellen Anliegen verwenden.

Drei Nachdrucke von Distelis Münchhausen

Distelis Illustrationen wurden im 20. Jahrhundert sechsmal nachgedruckt.[72] Einen aufwendigen Neudruck des Münchhausen unter Verwendung der originalen Kupferplatten veranlasste Gottfried Wächli während des zweiten Weltkrieges. Es ist eine wunderschöne bibliophile Ausgabe, auf Bütten gedruckt, Seidenpapier zwischen den Seiten.[73] Im Nachwort lobt Wälchli die Authentizität des Neudrucks. Dabei änderte er gegenüber dem Original Entscheidendes ab: Er vergrössert das Buch aus dem Oktav-Format auf ein beinahe quadratisches Folio-Mass, wählt für den Satz eine neue Type und verändert den Satzspiegel sowie das Verhältnis von Bild- zu Textseiten. Die zarten Radierungen auf Bütten in einer riesigen Fläche mit breitem Rand wirken auf der grossen Fläche kleiner als im Original, in dem die Zeichnungen die Buchseite oft fast bis zum Rand füllen und dadurch gross erscheinen. Bei Disteli setzt erst der Blattrand den

70 P. Weber 1986, S. 71.

71 Solothurner Blatt Nr. 57 1841

72 E. Wackermann 1969, 1.40; 1.98a; 1.119; 1.139; 1.140. G. Wälchli 1943; P. Weber 1986.

73 G. Wälchli 1943

Illustrationen Grenzen. Damit unterscheidet er sich von allen bis 1838 erschienenen Münchhausen-Illustratoren, die ihre Holzschnitte, Kupferstiche, Federlithographien und Zeichnungen in den Büchern immer mit einem Rahmen umgaben.

Ähnlich wie bei Wälchli verhält es sich bei dem Nachdruck durch den Kunsthistoriker Bruno Weber. Die Bilder sind ockerfarben unterlegt; ober- und unterhalb der Bilder verläuft je ein weisser Streifen mit einer begrenzenden, einrahmenden Funktion. Dieses Arrangement ignoriert Distelis Leistung der Befreiung des Bildmotivs aus dem Gefängnis der schwarzen Balken und den Gärten der floralen Girlanden. Das kehrt sich bei Weber um in das konventionelle Verhältnis, ins Gegenteil, wonach die Schrift mehr Gewicht hat als das Bild.

Im Nachwort wirft Weber die Frage auf, ob sich Disteli an Bildern anderer Künstler orientiert habe und in welchem Ausmasse die Bildideen von ihm selber oder von anderen stammen. Er denkt dabei in erster Linie an Illustrationen von E.H. in der Lügenchronik. Weber zweifelt an der Eigenständigkeit der Bildkonzeption von Disteli – trotz Anerkennung der hohen künstlerischen Leistung in der Ausführung.

Unzweifelhaft gehörten bei Disteli die gestalterische und die politische Freiheit zusammen. Die Wahl des Mediums Buch als handlicher Gebrauchsgegenstand und seine besondere Gestaltung waren kein Zufall – sie sind Ausdruck einer ganz bestimmten politischen Haltung.

Die Kritik der Liberalen an den konservativen Repräsentanten der Kirche richtet sich oft gegen deren Doppelmoral: Sie predigen Enthaltsamkeit und suchen selber mit grosser Freude die Frauen auf. Die Unglaubwürdigkeit ist hartnäckig – und weder auf den Klerus noch auf das 18. Jahrhundert beschränkt. Im Jahr 1905 erschienen im Verlag des Vereins für Verbreitung guter Schriften in Basel auf Vorschlag der Jugendschriften-Kommission des Schweizerischen Lehrer-Vereins Die Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen. Man wollte „die überaus ergötzlichen Bilder Distelis der Jugend wieder zugänglich“ machen und damit auch einen wertvollen Beitrag zur ‚Kunst in der Schule‘ leisten.“

Der Verein liess daher eine Ausgabe drucken, mit allen Abbildungen, darunter diejenige zur Erzählung vom halbierten Pferd. Diese enthält die von Bürger stammende kleine Nebenszene, in der die hintere Hälfte des Hengstes sich auf der Weide mit den Stuten vergnügt habe. Riepenhausen, Bürgers erster Illustrator, prägte mit seinem Kupferstich von 1788 die Visualisierung der Szene: abweichend vom Text bespringt ein unversehrter vollständiger Hengst ein halbiertes Füllen, das gemäss Bürgers Erzählung die Frucht der Begegnung des halbierten Hengstes mit einer vollständigen Stute gewesen sei. Disteli orientiert sich teilweise an Riepenhausen. Er geht der Frage „Wer bespringt wen?“ aus dem Weg, indem er nur den hinteren Teil der Kopulation zeichnet – den vorderen Teil muss man sich hinter dem Tor vorstellen. Riepenhausen stellt die Kopulation demonstrativ in den Vordergrund; Disteli miniaturisiert und versteckt sie. Doch auch das ist noch zu viel für die Lehrerschaft: das Ergötzliche wird weggekratzt.

8. Szenen - die Unterteilung der Abenteuer

Der Titel des Werks verspricht *Abenteuer*: Die erzählerische Einteilung der Abenteuer in Geschichten, Kapitel, etc. ist in den verschiedenen Münchhausen-Ausgaben unterschiedlich. Sie ist allerdings für das Verständnis des Erzählten konstitutiv. Wer die Abenteuer nach dem Erzählinhalt gliedert, ist unweigerlich mit der Frage des Wahrheitsgehalts des Erzählten konfrontiert. Da der Inhalt des Erzählten häufig genug der alltäglichen Wahrnehmung des Herausgebers und des Lesers widerspricht, führt das beinahe zwangsläufig zu einer wertenden Einteilung des Erzählten in die Gattung der Lügenschichten, was auf einer oberflächlichen Ebene seine Plausibilität haben mag, aber den Kern des Erzählten verfehlt. Um dieses Problem zu vermeiden, ist deshalb eine nicht wertende Gattungsbezeichnung notwendig. Herausgeber umgehen das Problem häufig, indem sie eine neutrale Kategorie wählen, wie Gottfried August Bürger, der die Erzählungen in „Kapitel“ einteilt.

Angemessener scheint eine Begründung der Einteilung des Erzählten, welche sich aus dem Erzählgestus der Erzählerfigur Münchhausen selber ergibt. Wer wie Münchhausen oft im Kreis seiner Vertrauten erzählt, pflegt gerne zu dramatisieren. Die Dramatisierung verwandelt das Erlebte, Erfahrene ins Abenteuer. Die dramatisierende Rede ist wie das Drama gegliedert, in Szenen und Szenenwechsel. Eine Szene ist definiert durch die Einheit der Zeit, des Orts und des Personals.

Die Dramatisierung erfolgt aus erzählökonomischen Gründen: Sie verknappt den langen Erzählfluss in kurze Szenen und steigert dadurch die Attraktivität des Erzählten. Sie kürzt das uferlose Geplauder der Zuhörer zwischen den Erzählungen mit durchgestalteten Szenenwechseln ab.

Aufgrund dieser Überlegungen unterteilt die vorliegende Studie die Landabenteuer in 37 Szenen. Die folgende Tabelle zeigt, welche in die Disteli-Ausgabe aufgenommen wurden, wie sie auf die 14 Kapitel verteilt sind, und welche in den Kapitel-Bildern dargestellt sind.

Szenen in Bürgers Text	***Bilder***	***Von Disteli dargestellt***
	Frontispiz	
1. Allein zu Pferd / Russland	Kap. 1	- -
2. Liebeswerk		1. Liebeswerk
3. Kirchturm		2. Kirchturm
4. Angeschirrter Wolf		3. Angeschirrter Wolf
5. Trinkfester General		*4. Trinkfester General*
6. Augenfunken	Kap 2.	5. Augenfunken
7. Hühnerjagd mit Ladstock		6. Hühnerjagd mit Ladstock
8. Entenflug	Kap. 3	7. Entenflug
9. Schwarzer Fuchs	Kap. 4	8. Schwarzer Fuchs
10. Blinde Sau	Kap. 5	9. Schuss trennt 2 Schweine
		10. Blinde Sau
11. Angenieteter Keiler		- -
12. Hirsch - Kirschbaum	Kap. 6	11. Hirsch - Kirschbaum
13. Explodierter Bär	Kap.7	*12. Explodierter Bär*
14. Harnstrahl		13. Harnstrahl
15. Umgekrempelter Wolf		14. Umgekrempelter Wolf

16. Tollwütiger Rock		15. Tollwütiger Rock
17. Laternenhund	Kap. 8	16. Laternenhund
18. Sturz in die Grube		17. Sturz in die Grube
19. Vergessener Hund		18. Vergessener Hund
20. Achtfüssiger Hase		19. Achtfüssiger Hase
21. Abgelaufener Hund		20. Abgelaufener Hund
22. Doppelwurf		21. Doppelwurf
23. Tischritt	Kap. 9	22. Tischritt
24. Staubwolkenfinte	Kap. 10	23. Staubwolkenfinte
25. Halbiertes Pferd		24. Halbiertes Pferd / Kopulation/ Geheiltes Pferd
26. Kopulierende Hälften		
27. Geheiltes Pferd		
28. Arm in der Binde		25. Arm in der Binde
29. Kugelritt	Kap. 11	26. Kugelritt
30. Sprung durch die Kutsche	Kap. 12	27. Sprung durch die Kutsche
31. Rettung aus dem Sumpf		28. Rettung aus dem Sumpf
32. Aufstieg zum Mond	Kap. 13	29. Aufstieg zum / Abstieg vom Mond
33. Abstieg vom Mond		
34. Bär an der Deichsel		30. Bär an der Deichsel
35. Hohlweg	Kap. 14	31. Hohlweg
36. Aufgetaute Töne	Kap. 15	32. Aufgetaute Töne
37. Triller im Sprit (1)		

(1) Diese Episode ist nur in den M-h-s-n'schen Geschichten im Vademecum enthalten

9. Literaturverzeichnis

Amman, Franz Seb.*: Zum Himmel schreiende Geschichte der heiligen Päpste oder Hauptzüge aus dem schändlichen Leben und Treiben derjenigen, die sich frevelhafter Weise `Statthalter Gottes auf Erden` nennen*. Bern: Jenni Sohn 1843.

Ammon, Frieder von: *Tereng! Tereng! teng! teng*! - was der Postillion auf Münchhausens Posthorn geblasen hat, in: Stefan Howald und Bernhard Wiebel, Das Phänomen Münchhausen - neue Perspektiven, Kassel: University Press 2020, S. 111-123

Anonym (Gottfried August Bürger): *Wunderbare Reisen zu Wasser und Lande, Feldzüge und lustige Abentheuer des Freyherrn von Münchhausen*. London (Göttingen) 1788.

Anonym (Hermann Demme): *Römisch-Juristisches Gesangbuch* durch den poetischen (?) Knüttel des rothen Apostrophen aus dem Corpus juris zur respektiven Freude und Aergernis der Leute glücklich herausgeprügelt. Eine canibalistische Witzsünde von diesem Jahre durch die gütige Geburtshilfe des Hrn. Sühring zu Leipzig den Augen der Welt bloss gestellt. Mit einem allegorischen Kupfer. Leipzig 1824

Anonym: *Histoire & Aventures du Baron de Munchhausen*. Bruxelles & Leipzig: Ch. Muquardt 1840.

Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff*, hg. von Hans-Joachim Mähl, Stuttgart: Reclam 1993

Bürger, Gottfried August: *Briefe von und an Gottfried August Bürger; ein Beitrag zur Literaturgeschichte seiner Zeit, aus dem Nachlasse Bürgers und andern, meist handschriftlichen Quellen,* Berlin: Verlag der Gebrüger Paetel, 1874

Coulin, Jules (Hrsg.): *Der Mann von Welt oder der Grashüpfer von Maler Disteli*. Basel: Schwabe & Co. 1920.

Critical Review: or annals of literature. Volume the sixtieth. London: A. Hamilton 1786.

Dietschi, Hugo: Martin Disteli als Student in Jena. In: Oltner Tagblatt 1913, Nummer 1–6.

Disteli, Martin: Umrisse zu Abraham Emanuel Fröhlichs Fabeln, 9 Tafeln, Aarau: Verlag Heinrich Remigius Sauerländer, 2. Aufl. 1829

Disteli, Martin: *Schweizerischer Bilderkalender für das Jahr 1839.* Solothurn: Gassmann Sohn 1839.

Disteli, Martin: *Schweizerischer Bilderkalender für das Jahr 1840*. Solothurn: Gassmann Sohn 1840.

Disteli, Martin: *Schweizerischer Bilderkalender für das Jahr 1841*. Solothurn: Jent und Gassmann 1841a.

Disteli, Martin: Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen. Erster Theil. Land-Reisen. Mit 16 radierten Blättern von M. Disteli. Solothurn: Jent & Gassmann 1841b.

Disteli, Martin: *Schweizerischer Bilderkalender für das Jahr 1843*. Solothurn: Amiet 1843.

Disteli, Martin: *Schweizerischer Bilderkalender für das Jahr 1844*. Solothurn: Amiet 1844.

Ellisson, Adolf: Einleitung zum *Münchhausen*, Göttingen/Berlin, Dieterich&Ensslin 1849

Fröhlich, Abraham Emanuel: *Fabeln*. 2. vermehrte Auflage. Aarau: Heinrich Remigius Sauerländer 1829.

Fröhlich, Fabian: *Gottfried August Bürgers Münchhausen im Spiegel seiner Illustratoren.* In: Quarber Merkur, Nummer 87, 35. Jg. Nummer 2 (Neue Folge 3). Wien: Erster Deutscher Fantasy Club 1998, Seite 7–54.

Gotthelf, Jeremias: Sämtliche Werke in 24 Bänden, Ergänzungsband 15, Erlenbach-Zürich: Rentsch 1961

Grandville, J.J.: *Eine andere Welt* von Plinius dem Jüngeren, Text von Carl D. Lorck, illustriert von Grandville, Leipzig: Verlagsbuchhandlung, 1847, S. 257

Greeven, Erich August (Hrsg.): *Abenteuer des berühmten Herrn von Münchhausen*. Hamburg: Broschek 1962.

Kämmerer, Harald: *Nur um Himmels willen keine Satyren … Deutsche Satire und Satiretheorie des 18. Jahrhunderts im Kontext von Anglophilie, Swift-Rezeption und ästhetischer Theorie*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1999.

Häntzschel, Günther: *Gottfried August Bürger*, München 1988

Holzmann, Michael und Bohatta, Hanns: *Deutsches Pseudonymenlexikon*, Wien und Leipzig: Akademischer Verlag, 1906

Keller, Gottfried: *Der grüne Heinrich.* Zürich: Atlantis 1971.

Keller, Gottfried: *Auf Maler Distelis* Tod, in: Leitess, Lucien; Noseda, Irma; Wiebel, Bernhard: *Und fluchend steht das Volk vor seinen Bildern*. Ausstellungskatalog. Olten: Kunstmuseum 1977, Seite 92.

Kretz, Franz: *Peter Felber (1805 - 1872), Publizist und Politiker*, ein Beitrag zur Regenerationsgeschichte des Kantons Solothurn, 1. Teil, Separatdruck aus Jahrbuch für solothurnische Geschichte 1962 (35)

Lechner, Adolf: *Der Disteli- und der Ziegler-Kalender*. Solothurn: Vogt & Schild 1911.

Leitess, Lucien; Noseda, Irma; Wiebel, Bernhard*: Und fluchend steht das Volk vor seinen Bildern*. Ausstellungskatalog. Olten: Kunstmuseum 1977.

Lichtenberg, Georg Christoph: Schriften und Werke, München: Hanser, 1967 Bd. 4, Briefe

Müller-Fraureuth, Carl*: Die deutschen Lügendichtungen bis auf Münchhausen*. Halle: Niemeyer 1881.

Münchhausen, Albrecht Friedrich von: *Geschlechts-Historie des Hauses derer von Münchhausen*. Hannover: Hahn'sche Hofbuchhandlung 1872.

Muschg, Adolf: *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und das Unheilbare*, Frankfurt a.M: Suhrkamp 1981

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Gesamtausgabe Bd.1, hsrg von Walter Fanta, Salzburg/Wien 2016

Norbert Nail, Vom „Karzer-Maler" zum Malkünstler, Martin Disteli und Wolfgang Wolff – zwei ungewöhnliche Studentenkarrieren, Studenten-Kurier 4 / 2020, S. 28, https://norbert-nail.de/karzer-maler-zum-malkuenstler-martin-disteli-und-wolfgang-wolff.pdf

Neue Helvetia: *Eine schweizerische Monatsschrift*. 1.Jg. April-Heft. Zürich: Meyer und Zeller 1843.

Rümann, Arthur: *Das illustrierte Buch des XIX. Jahrhunderts in England, Frankreich und Deutschland 1790–1860*. Osnabrück: Illmer 1975 (1930).

Schmidt-Burkhardt, Astrid: *Sehende Bilder. Die Geschichte des Augenmotivs seit dem 19. Jahrhundert*. Berlin: Akademie 1992.

Schnorr, H.T.L.: *Wunderbare Reisen* zu Wasser und zu Lande und lustige Abentheuer, herausgegeben und ans Licht gestellt von Hieronimus von Münchhausen, 3. Band, Bodenwerder 1794

Schulz, Wilhelm: *Die wahrhaftige Geschichte vom deutschen Michel und seinen Schwestern*. Zürich und Winterthur: Literarisches Comptoir 1845.

Schweizer, Werner R.: *Münchhausen und Münchhausiaden*. Bern: Francke 1969.

Sellner, Albert Christian: Immerwährender Heiligenkalender. Frankfurt: Eichborn 1993.

Solothurner Blatt Nummer 89, *7. November 1838*, Solothurn: Gassmann 1838.

Solothurner Blatt Nummer 3, *9. Januar 1841*, Solothurn: Gassmann 1841.

Solothurner Blatt Nummer 44, 2. Juni 1841, Solothurn: Gassmann 1841.

Solothurner Blatt Nummer 57, 21. August 1841, Solothurn: Gassmann 1841.

Swift, Jonathan: *Gullivers Reisen.* Mit Illustrationen von J.J. Grandville. Frankfurt: Insel 1974.

Traeger, Jörg: *Der reitende Papst. Ein Beitrag zur Ikonographie des Papsttums*. München und Zürich: Schnell & Steiner 1970.

Wälchli, Gottfried (Hrsg.): *Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen. Mit 16 Radierungen und 16 Zeichnungen von Martin Disteli*. Leipzig: Insel 1935.

Wälchli, Gottfried: Martin Disteli - Romantische Tierbilder, Zürich: Verlag Amstutz und Herdeg, 1940.

Wälchli, Gottfried: *Martin Disteli. Zeit – Leben – Werk.* Zürich: Amstutz, Herdegg & Co. 1943a.

Wälchli, Gottfried (Hrsg.): *Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen*. Zürich: Amstutz, Herdeg & Co. 1943b.

Wälchli, Gottfried: *Martin Disteli, 1802–1844, der Solothurner Zeichner*. Zürich: Amstutz & Herdeg 1945

Wackermann, Erwin: *Münchhausiana. Bibliographie der Münchhausen-Ausgaben und Münchhausiaden.* Stuttgart: Fritz Eggert 1969.

Weber, Bruno (Hrsg.): *Abenteuer des berühmten Freiherrn von Münchhausen. Mit den Illustrationen von Martin Disteli.* Zürich: Genossenschaftsdruckerei 1986.

Weinreich, Otto: *Antiphanes und Münchhausen*. Das antike Lügenmärlein von den gefrorenen Worten und sein Fortleben im Abendland; Wien/Leipzig: Hölder, Pichler, Tempsky 1942 (Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse 220)

Wiebel, Bernhard*: Münchhausens Kugelritt ins 20. Jahrhundert – ein Aufklärungsflug*. In: Kertscher, Hans-Joachim (Hrsg.): *G. A. Bürger und J. W. L. Gleim*. Tübingen: Niemeyer 1996, Seite 159–183.

Wiebel, Bernhard und Gehrmann, Thekla: *Münchhausen. Ein amoralisches Kinderbuch.* Ausstellungskatalog. Zürich: Schweizerisches Jugendbuch-Institut 1996.

Wiebel, Bernhard: *Raspes Münchhausen lügt nicht – oder: Munchausen on German Volcano.* In: Linnebach, Andrea (Hrsg.): *Der Münchhausen-Autor Rudolf Erich Raspe*. Kassel: euregioverlag 2005, Seite 109–131.

Wiebel, Bernhard: *Werkprofil: Münchhausen*. In: Handbuch zur Kinder- und Jugendliteratur. Von 1850–1900. Stuttgart: Metzler 2008a, Spalte 755–760.

Wiebel, Bernhard: *Das Märchen vom Lügenbaron*, in Regina Bendix und Ulrich Marzolph (Hrsg), Hören, Lesen, Sehen, Spüren - Märchenrezeption im europäischen Vergleich, Hohengehren: Schneider Verlag 2008b, (Schriftenreihe Ringvorlesungen der Märchen-Stiftung Walter Kahn, Band 8-2008)

Wiebel, Bernhard: *„erstechen – erschlagen – erschiessen". Randzeichnungen von Martin Disteli zu Wilhelm Tell's zweitem Pfeil.* In: Kunstmuseum Olten (Hrsg.): Librarium Nummer 2, Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft Zürich 2016, 115–126.

Wiebel, Bernhard & Wenger, Bernhard: *Münchhausens halbiertes Pferd*. Eine Fallstudie zum Verhältnis von Text und Bild. Zürich, www.münchhausen.ch 2024

Zehnder Gottlieb, Vortrag gehalten in Olten 1883, in: Benno Schwabe: Öffentliche Vorträge in der Schweiz, VII. Bd, Basel 1884, zitiert nach F. Kretz 1962, Anm. 375, S. 15

von Zimmermann, Christian: *Schweizer Kalender in ihrer Entwicklung bis zur Zeit von Gotthelf*, in: Gotthelf, Jeremias: Historisch-kritische Gesamtausgabe: Neuer Berner Kalender. Teil 4. Bd. 3, Verlag G. Olms, 2012; S. 34 - 49