



Separatum aus:

THEMENHEFT 1

Björn Reich / Christoph Schanze (Hrsg.)

narratio und moralisatio

Publiziert im Mai 2018.

Die BmE Themenhefte erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Die »Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung« (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Die inhaltliche und editorische Verantwortung für das einzelne Themenheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Blum, Stephanie: »Der Mensch ist zwar ein Mensch, und folglich keine Maus«. Zum Verhältnis von *moralisatio* und Witzprinzip in Daniel Stoppes Fabel »Die Maus in der Falle«, in: Reich, Björn/Schanze, Christoph (Hrsg.): *narratio und moralisatio*, Oldenburg 2018 (BmE Themenheft 1), S. 207–226 (online).

Stephanie Blum

»Der Mensch ist zwar ein Mensch, und folglich keine Maus«

Zum Verhältnis von *moralisatio* und Witzprinzip in Daniel Stoppes Fabel ›Die Maus in der Falle«

Abstract. Der Aufsatz widmet sich den bislang in der germanistischen Forschung vernachlässigten Fabeln Daniel Stoppes. Anhand der Fabel ›Die Maus in der Falle« werden die Besonderheiten ihrer ausschweifenden *narratio* herausgestellt, die sich durch eine ausgedehnte Handlungsstruktur, erzählerische Beschreibungen und Bewertungen sowie Anspielungen auf tradierte Symbole auszeichnet. Elemente der Gelehrtsatire in Auseinandersetzung mit der Stoa und die dadurch erzeugte Ironie machen das Verhältnis zur *moralisatio* problematisch. Stoppes Fabeln knüpfen über das Witzprinzip an die französische Fabeltradition an und erleben im Kontext der kurz darauf erscheinenden deutschsprachigen Fabeltheorien eine Abwertung.

Wie viele Fabelsammlungen der Aufklärung artikuliert auch der 1738 in Breslau erschienene erste Fabelband Daniel Stoppes (›Neue Fabeln oder Moralische Gedichte, der Jugend zu einem nützlichen Zeitvertreibe aufgesetzt von Daniel Stoppen«) bereits im Titel den lehrhaften Anspruch der Gattung. In der Formulierung des »nützlichen Zeitvertreibes«¹ schwingt das Horaz'sche Paradigma des *prodesse et delectare* mit – eine zentrale poetologische Maxime der Aufklärung im Allgemeinen sowie der zahlreichen theoretischen Bestimmungen der Fabelgattung im Besonderen. Auf eben dieser didaktischen Funktion, der Mischung aus Unterhaltung und Belehrung, basiert die Begeisterung des 18. Jahrhunderts für die Fabel,

deren Blütezeit besonders »in den drei Jahrzehnten zwischen 1740–1770« (Seidler 2010, S. 83) zu verorten ist. So liegt auch in allen zeitgenössischen Fabeltheorien der Fokus zunächst auf der Moral; lediglich hinsichtlich ihrer Vermittlung und Funktionsweise sowie der dazu am besten geeigneten sprachlichen Ausgestaltung gibt es unterschiedliche Gewichtungen.

Johann Jacob Breitinger formuliert 1740 in seiner ›Critischen Dichtkunst‹ »eine der ersten umfangreichen deutschen Fabeltheorien im 18. Jahrhundert« und bestimmt dort »die Priorität der didaktischen Funktion gegenüber der künstlerischen Ausgestaltung« (beide Zitate Seidler 2010, S. 84). Denn laut Breitinger ist die Fabel

erfunden worden, moralische Lehren und Erinnerungen auf eine verdeckte und angenehm-ergetzende Weise in die Gemüther der Menschen einzuspielen, und diesen sonst trockenen und bitteren Wahrheiten, durch die künstliche Verkleidung in eine reizende Maße, einen so gewissen Eingang in das menschliche Hertz zu verschaffen, daß es sich nicht erwehren kan, ihren heilsamen Nachdruck zu fühlen. (Breitinger 1740, S. 166)

Auch Johann Christoph Gottsched bestimmt 1751 in der vierten Auflage seiner umfangreichen Poetik ›Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen‹ die didaktische Funktion der äsopischen Fabel² mit einer metaphorischen Umschreibung: »Die Fabeln schickten sich nun sonderlich dazu, um die an sich bitteren Lehren, gleichsam zu verzuckern« (Gottsched 1751, S. 446). Betrachtet man die Bildlichkeit, derer sich sowohl Breitinger als auch Gottsched bedienen, so fällt auf, dass diese dem Bereich der Nahrung oder Medizin entstammt. Die zu vermittelnde Moral wird mit Nähr- und Wirkstoffen umschrieben, die den Menschen mit dem Ziel der Verbesserung zugeführt werden. Um diese gewünschte ›heilsame‹ Wirkung zu erzielen, muss die ›trockene‹ und ›bittere‹ *moralisatio* der Fabel in die bekömmliche ›Verpackung‹ der *narratio* eingekleidet werden – der Erzählteil ist also notwendiges Mittel zur didaktischen Wirkungsabsicht, wohingegen seine narrative Ausschmückung in den Fabeltheorien kritisch betrachtet wird.

So einig sich die eigentlich zerstrittenen Literaturtheoretiker Gottsched und Breitinger hinsichtlich der Zweckbestimmung der Fabel sind,³ so erstaunlich divers ist das Spektrum an Fabeldichtungen in den drei genannten Jahrzehnten. Auch wenn die meisten Fabeltheorien die Gattung als »kurz« und »nicht gar zu lang« (Gottsched 1751, S. 448) bestimmen,⁴ unterscheiden sich die zeitgenössischen Fabeldichtungen besonders in ihrer Ausgestaltung der Narration. Während beispielsweise in den Versfabeln Friedrich von Hagedorns die erzählerische Eleganz im Fokus steht und auch Christian Fürchtegott Gellert besonders in seinen frühen Fabeln durchaus auf erzählerische Ausschmückung zurückgreift, zeichnen sich die meisten Fabeln Daniel Wilhelm Trillers, Johann Wilhelm Ludwig Gleims und besonders die Prosafabeln Gotthold Ephraim Lessings durch ihre prägnante Kürze aus – was sich rein quantitativ am Umfang der Verse oder Sätze ablesen lässt. Daniel Stoppe gilt als umstrittener Vertreter eines ausschmückenden Erzählstils, was im Druckbild seiner Fabelsammlung im meist mehrere Seiten umfassenden Erzählteil augenfällig wird. Ich möchte in diesem Aufsatz am Beispiel einer Fabel Stoppes untersuchen, in welches Spannungsverhältnis eine solch ausgedehnte *narratio* zur *moralisatio* geraten kann und wie darüber hinaus der Witz zum Faktor wird, der einer eindeutigen Festlegung zuwiderläuft und einen ›narrativen Überschuss‹ erzeugt.

Der Fabelautor Daniel Stoppe wurde in der Forschung bislang kaum berücksichtigt, lediglich aus musikwissenschaftlicher Perspektive fand er als Textdichter des Komponisten Georg Philipp Telemann Erwähnung (vgl. Koch 1996). Das ist eine Ausgangslage, die symptomatisch für die germanistische Fabelforschung ist, die sich mit Blick auf das 18. Jahrhundert vornehmlich kanonisierten Autoren wie Gellert oder Lessing widmet. Zu diesem Befund gelangt auch Kristin Eichhorn, deren Dissertation aus dem Jahr 2013 eben diese Lücke schließen möchte und deren chronologische Darstellungsweise mit der Wiederbelebung der Fabel durch Triller und Stoppe einsetzt. Ihre Ausführungen zu Stoppes sogenannten »Gegenstands-

fabeln« (Eichhorn 2013, S. 73) sind weitaus differenzierter als seine Erwähnung in beispielsweise Reinhard Dithmars mehrfach neuaufgelegtem Standardwerk zur Fabelgattung.⁵

Zu Lebzeiten war Stoppe in literarischen Kreisen bekannt, er studierte an der Universität Leipzig und wurde dort 1728 Mitglied der Deutschen Gesellschaft (vgl. Joost 1991); auch sind seine Briefe an Gottsched überliefert. Neben der Veröffentlichung von Kantaten, Arien, satirischen Versepieteln und Kasualpoesie reüssierte er als Fabeldichter. Seine ›Neuen Fabeln oder Moralische Gedichte‹ aus dem Jahr 1738 wurden 1740 um einen zweiten Teil erweitert, 1745 in einem Neudruck erneut herausgegeben und waren beim zeitgenössischen Publikum durchaus beliebt (vgl. Markgraf 1893, S. 436). Gottsched führt ihn in seiner ›Critischen Dichtkunst‹ gemeinsam mit anderen Autoren als berühmten deutschen Äsop-Nachfolger an (vgl. Gottsched 1751, S. 442) und beschreibt die aktuelle deutschsprachige Fabeldichtung wie folgt: »Einige von diesen haben fremde Fabeln und Erfindungen auf eine neue Art in Verse gebracht; andre aber haben eigene und neue erdichtet; andre aber auch Erzählungen mit eingemischet« (Gottsched 1751, S. 442). Für die aufklärerischen Fabeldichter ergeben sich also drei Vorgehensweisen: erstens die Umdichtung tradierter Fabelstoffe, sodass neue Stoffvarianten entstehen, zweitens die Erfindung von neuen Fabelstoffen sowie drittens die Gattungsmischung von Fabel und Erzählung.

Dass Stoppe die zweite und dritte Variante bevorzugt, wird an seinem Umgang mit den tradierten Fabelstoffen ersichtlich. Sein erster Fabelband umfasst vier Bücher zu je 25 Texten, die wenige Äsop-Stoffe aufgreifen und daher im Titel als ›Neue Fabeln‹ ausgewiesen werden. Auch ist die ›Einmischung‹ von Erzählungen bereits in der Titelformulierung »Moralische Gedichte« angekündigt, denn in vielen Texten sind die Gattungsgrenzen fließend. Diese Gattungsmischung von Fabel und moralischer Verserzählung ist typisch für viele der zeitgenössischen Fabelsammlungen (zu diesem Ergebnis kommt z. B. Ulrike Bardt [1999, S. 153f.] in ihrer Untersuchung der Fabel- und Erzähldichtung Friedrich von Hagedorns). Da die Texte der

einzelnen Bücher Stoppes als ›Neue Fabeln‹ überschrieben sind, ist von einem weit gefassten Gattungsbegriff auszugehen. Die Protagonisten der Texte sind sowohl Tiere, belebte Natur und Gegenstände als auch Menschen und personifizierte Eigenschaften, sodass die Nähe zur moralischen Verserzählung oder zur Parabel hier deutlich erkennbar ist. Auch ihre narrative Ausgestaltung trägt dazu bei, denn schon im Druckbild der Sammlung fällt auf, dass der Erzählteil mindestens zwei Seiten umfasst und damit verhältnismäßig lang ist. Die Lehre wird als Epimythion nachgestellt und im Druckbild durch Asterisken grafisch vom Erzählteil abgehoben. Diese ersichtliche Dominanz des Erzählteils erzeugt ein Ungleichgewicht, denn das Fabulieren, das ausschmückende Erzählen, scheint mehr im Fokus zu stehen als die abschließende Moral.

Auch die ›XXIV. Fabel. Die Maus in der Falle‹ (Stoppe 1740, S. 200–202) zeichnet eine solche narrative Ausschmückung aus. Der Erzählteil erstreckt sich über 52 vier- bis sechshebige jambische Verse, das Epimythion umfasst hingegen nur sechs Verse. Auch die Handlungsstruktur der Fabel ist in die Länge gezogen: Während die Ausgangssituation einer Maus, die sich in einer Falle befindet, knapp in drei Versen geschildert wird, ist der Wechsel von Rede und Gegenrede beziehungsweise *actio* und *reactio* stark ausgedehnt. Zunächst bittet die Maus ihre »Schwestern« (V. 5) um Hilfe, doch deren Befreiungsversuch scheitert: »Sie konnten nichts mehr thun, als daß sie sie beklagten, / Und ihr das nöthigste von ihrem Mitleid sagten« (V. 11f.). Auf diesen ersten Wechsel von *actio* und *reactio* folgen dann zwei längere Redeteile. Als erstes tritt die »Großmama« (V. 13) der Maus auf, beklagt das »Verderben« ihrer »Enkelinn« (V. 14) und nimmt Abschied: »Sie schlich nun selbst mehr todt als lebend fort« (V. 24). Nach ihrer Klagerede tritt eine weitere Maus auf, die als Gelehrte charakterisiert wird: »Die in der Schulberedsamkeit / Was ehrliches gethan, und schon seit achtzehn Wochen, / Den Senecam durchkaut, zernagt, durchwühlt, durchkrochen« (V. 27–29). Sie ergreift ebenfalls das Wort, und der vorangehenden Klage wird nun eine Lektion in stoischer Lebenshaltung und Affektkontrolle ent-

gegengehalten: »Was unvermeidlich ist, das trägt man mit Geduld« (V. 37). Erst nach dieser umfangreichen zweiten Rede erfolgt die abschließende Gegenrede der gefangenen Maus, die in ihrer Situation keinen Trost in der Philosophie finden kann: »Wer keinen Trost vonnöthen hat, / Wird alles, was du sagst, mit leichter Mühe glauben« (V. 51f.).

Auch die Erzählinstanz trägt maßgeblich zum Eindruck des ›Fabulierens‹ im Sinne eines ausschmückenden, plaudernden Erzählens bei. Aus heterodiegetischer Position heraus wird der Erzählteil mit häufiger Figurenrede gestaltet, doch an vielen Stellen weicht das dramatische *showing* dem narrativen *telling*: Der Erzähler tritt wertend auf, hat Innensicht in das Gefühlsleben der Protagonisten und informiert darüber. So erfährt man beispielsweise, dass es der älteren Maus »aus Wehmuth« (V. 23) die Sprache verschlägt, und durch Adjektive wie »die arme Maus« (V. 47) wird Mitleid suggeriert. Allerdings ist auch ironische Distanz erkennbar, z. B. wenn der anfängliche Hilferuf der Maus »mit erhabenem Schalle« (V. 4) erklingt und durch diese fast schon paradoxe Wortwahl in seiner Bedeutung überhöht wird. Besonders die bereits zitierte Beschreibung der gelehrten Maus weist Ironie auf, da ihre Gelehrsamkeit von der wortwörtlichen Einverleibung der Schriften Senecas herrührt. Im Epimythion ergreift der Erzähler dann selbst das Wort und formuliert eine Moral, in der die Situation auf die Menschen übertragen und die Möglichkeit eines Trostes für den »Sterbenden« (V. 55) bezweifelt wird. Doch indem der Eröffnungsvers des Epimythions das eigentlich Offensichtliche reformuliert, entsteht auch hier der Eindruck ironisch-lakonischer Distanz: »Der Mensch ist zwar ein Mensch, und folglich keine Maus; / Doch sein gegebner Trost sieht oft nichts besser aus« (V. 53f.).

Der durch die Ausdehnung der ›klassischen‹ Struktur und diese nuancierte Erzählhaltung bedingte ›narrative Überschuss‹ macht es schwer, eine eindeutige Moral zu erkennen. Denn auch das abschließende Fazit lässt Fragen hinsichtlich der Deutung offen: »Man sagt dem Sterbenden, daß alle sterben müssen, / Daß Jahre, Tag und Stunden fliehn; / Gar recht! Allein

mein Freund! ist das ein Trost für ihn? / O nein! denn die Natur wünscht davon nichts zu wissen« (V. 55–58).

Die hier formulierte Absage an eine Möglichkeit des Trostes arbeitet mit literarhistorischen Anspielungen: Der klimaktisch angeordnete Hinweis auf das Fliehen der Jahre, Tage und Stunden ist ein beliebtes Motiv des Barock. So heißt es beispielsweise in Heinrich Mühlporths Leichengedicht ›Die flüchtige Zeit / Betrachtet bey Beerdigung Hn. G. G. den 17. Septembr. 1679: «Jahr / Monat / Tag und Stunden fliehen / Was weg / bleibt ewig weggeschwemmt« (Mühlpfort 1686/87, S. 409). Gemeinsam mit dem Satz »daß alle sterben müssen«, der für den Grundgedanken des *memento mori* steht, werden also in der Moral traditionelle Bilder der *vanitas* aufgegriffen. In diesem Zusammenhang ist die Wahl des Fabeltiers interessant, denn Mäuse sind symbolisch negativ konnotiert: »Von der Tatsache, dass die Maus durch ihre Gefräßigkeit Vorräte vernichtet und Krankheiten überträgt, rührt die negative Zuordnung der Maus zum Bösen und zum Teufel« (Said 2012, S. 267). Daher fungieren sie in bildnerischen Darstellungen häufig als Todesboten: »In der Stilllebenmalerei des 16. bis 17. Jahrhunderts sind die an allem knabbernden Mäuse als *vanitas*-Symbol eingesetzt« (Kretschmer 2011, S. 280).

Auch in der Literatur können sie Vergänglichkeit symbolisieren. Zu dieser *vanitas*-Symbolik der Maus trägt besonders die Legende bei, in der eine Maus »als Allegorie der zerstörerischen Zeit am Baum oder auch am Strauch des Lebens« (Said 2012, S. 267) nagt. Die Fabel nutzt also Motive und Symbole, die in Literatur und Bildender Kunst mit dem *vanitas*-Gedanken verbunden sind, um ihr Sujet des Umgangs mit dem nahen Tod zu illustrieren. Auf inhaltlicher Ebene bietet der Verweis auf die allgemeine Vergänglichkeit jedoch weder im Erzählteil noch in der Moral einen Trost – dem tradierten Denkmuster wird eine Absage erteilt, denn für den tatsächlich Sterbenden führt der Gedanke an die Vergänglichkeit alles Irdischen nicht zu einer Erleichterung seiner gegenwärtigen Situation.

Auch die zuvor von der gelehrten Maus propagierte *ars moriendi* wird als wirkungslos abgetan. Ihre Argumentation ist an die Ethik der Stoa angelehnt. Diese geht davon aus, »daß die menschliche Vernunft Abkömmling und Teil der göttlichen Vernunft ist, die das Natur- und Weltgeschehen bestimmt und der in bewußter und willentlicher Entsprechung sich einzufügen das Ziel des menschlichen Lebens ist« (Forschner 1998, Sp. 181). Die Maus fordert ein solches willentliches Einfügen des Sterbenden in den natürlichen Kreislauf, indem sie wie folgt argumentiert: »Sie zahlen der Natur die längstgemachte Schuld; / Denn diese leiht uns nur das Leben« (V. 38f.). Innerhalb der stoischen Ethik siegt insgesamt die »Vernunftnatur des Menschen«, indem dieser »nur in der uneingeschränkten Liebe zum eigenen Vernünftigkeitsein und in der Vernunftqualität des Handelns [...] seine Erfüllung findet« (beide Zitate Forschner 1998, Sp. 182). Eine solche Haltung bedingt auch die stoische Auffassung von Sterben und Tod: »Der Weise wird den Tod, das notwendige Ende des Lebens, in einen sittlichen Akt, d. h. in einen Akt der Vernunft, verwandeln, indem er ihn freiwillig übernimmt oder sich – wenn die Erhaltung der Freiheit es erfordert – selbst tötet« (Hügli 1998, Sp. 129). Der Begriff des Weisen für eine Person mit der Fähigkeit zu dieser stoischen Aneignung des Todes wird ebenfalls von der gelehrten Maus verwendet: »Dem Weisen kann der Tod niemals erschrecklich scheinen« (V. 34). Auch die Erfüllung, die in eben dieser Haltung liegen soll, wird in einer rhetorischen Frage als glücklicher Zustand beschrieben: »Wer bald sein Ziel erreicht, ist der nicht glücklich genug?« (V. 43).

Doch gerade diesem Grundgedanken erteilt die gefangene Maus eine Absage: »Jst Sterben so ein Glück: So tritt an meine Statt, / Jch will es dir gar gern erlauben« (V. 49f.). Die Philosophie taugt aus ihrer Perspektive nur in der Theorie, mit der Realität konfrontiert erweist sie sich als nicht auf die individuelle Situation übertragbar: »Ach! sprach die arme Maus, der Trost ist schon gar gut: / Nur Schade! daß er nicht bey mir die Wirkung thut« (V. 47f.). Der stoischen Ethik wird jedoch keine generelle Absage erteilt, denn es wird deutlich, dass die Geisteshaltung durchaus Trost bieten

könnte. Da man dazu aber der Übung bedarf, ist sie als gut gemeinter Rat nicht einfach zu übernehmen. Zudem lässt die ausweglose Lage der Maus keine freiwillige Übernahme der stoischen Ethik zu, denn die dafür notwendige Freiheit ist bereits verloren. Die Kritik richtet sich folglich weniger gegen die Philosophie als solche denn gegen Personen, die einen unüberlegten, der Situation unangemessenen Rat erteilen.

Dass eben dieses Verhalten der gelehrten Maus kritisiert wird, zeigt sich auch an ihrer Beschreibung durch den Erzähler. Wie bereits erwähnt, wird ihr Bildungsweg ironisiert, indem er als wortwörtliche Einverleibung der Schriften Senecas beschrieben wird. Darüber hinaus währt diese Beschäftigung nur »achtzehn Wochen« (V. 28). Allerdings tritt sie mit großer Überzeugung und Überheblichkeit auf, sie bezeichnet die klagenden Mäuse als »Memmen« (V. 30) und ihr Mitleid als »blind[!]« (V. 31). Ihrem Gegenüber wirft sie einen Mangel an banalstem Wissen vor: »Und wissen sie denn nicht, daß alles sterblich sey?« (V. 42). Dieses überlegene Auftreten zeigt sich auch in den vorletzten Versen ihrer Rede, da sie der gefangenen Maus erneut einen Mangel an Klugheit unterstellt, sollte diese sich nicht von ihren Thesen überzeugen lassen: »Drum, Freundinn! nur getrost! die alle sind nicht klug, / Die einen frühen Tod nicht für was Gutes achten« (V. 44f.). Die Maus ist also einerseits eine Scheingelehrte, da sie sich ihr philosophisches Wissen lediglich dilettantisch angeeignet hat, andererseits scheitert sie aufgrund mangelnder Empathie an der Anwendung ihres Wissens. Lebenspraxis und Theorie klaffen hier auseinander, wodurch die Fabel in die Nähe der aufklärerischen Gelehrtsatire rückt.

Das Genre der Gelehrtsatire erlebte in der Aufklärung eine Blütezeit. Es ist gekennzeichnet durch »die satirisch kritisierten, parodistisch nachgeahmten, übertreibend karikierten, polemisch verfälschten, manchmal auch lächelnd bestätigten Bilder des Gelehrten« (Košenina 2003, S. 21). Das Verhalten der sich gelehrt gebenden, überheblichen Maus entspricht dem in der Gelehrtsatire häufig dargestellten Typus des sogenannten Pedanten. Ausgehend von Christian Thomasius, der ein Kapitel seiner Schrift ›Intro-

ductio ad philosophiam aulicam‹ der Pedanterie widmet und sie anhand zentraler Eigenschaften wie Prahlerei, Überheblichkeit und Ungeschick bei der praktischen Ausübung der Gelehrsamkeit charakterisiert, gelten der Pedant in der Aufklärung als Negativbeispiel eines Gelehrten (vgl. Košenina 2003, S. 58) und die Pedanterie als »eine mit Eitelkeit verbundene Scheingelehrsamkeit« (Grimm 1998, S. 184).

Ebenfalls Gegenstand der Gelehrtsatire und eng verwandt mit dem Pedanten ist die Figur des sogenannten ›Kalmäusers‹. Laut Grimm'schem Wörterbuch »galt [der Begriff ›Kalmäuser‹] besonders von bücherwürmern, gelehrten stubenhockern« (Grimm, Bd. 11, Sp. 72) und wird mit dem des Pedanten gleichgesetzt: »Kalmäusererei, f. substantiv zu kalmäusern, knauserei [...], pedanterei, schulfüchsererei« (Grimm, Bd. 11, Sp. 73). Die Wahl des Fabeltiers legt einen Anklang an diesen Charakter nahe, und die Maus wird im Zerwühlen und Durchkriechen der Bücher als wortwörtlicher Bücherwurm charakterisiert. Sie tritt überheblich und belehrend auf, prahlt mit ihrer »Schulberedsamkeit« (V. 27) und ihrem Bücherwissen, kann dieses in der konkreten Situation jedoch nicht anwenden. Doch gerade die Anwendbarkeit von Gelehrsamkeit ist ein zentraler Anspruch der Aufklärung, denn ausgehend von den Schriften von Thomasius und Christian Wolff und ihres Idealbildes eines Gelehrten bemüht man sich »um die Integration der Gelehrten in die bürgerliche Gesellschaft« (Grimm 1998, S. 159). Daher widmet sich die Gelehrtsatire besonders dem Nicht-Gelingen eben dieses Anspruchs:

Die Gelehrtsatire der frühen Aufklärung basierte auf der popularisierten Philosophie Christian Wolffs, führte jedoch die älteren Ansätze des Thomasius fort. Sie repräsentiert den Umschlagpunkt zwischen dem traditionellen Verständnis des ›Gelehrten‹ und der modernen Auffassung des ins Bürgertum integrierten Wissenschaftlers, dessen Forschen und Lehren gesellschaftlichen Zwecken dienen sollte. (Grimm 1998, S. 162)

Auch der Maus gelingt es nicht, ihr Wissen zum Nutzen der Sterbenden anzuwenden und philosophischen Trost zu spenden. In satirischem Ton führt die Fabel genau die Diskrepanz von weltabgewandter Theorie und

lebenswirklicher Praxis vor. Denn das individuelle Schicksal der Sterbenden kann mit den allgemein bekannten Prinzipien von Vergänglichkeit und Tod nicht erfasst werden – es siegt »die Natur« (V. 58) über den Verstand, wie im letzten Vers polemisch angemerkt wird.

Diese Grundkonstellation erweist sich als problematisch für den Wirkmechanismus der Fabel, denn eigentlich soll die Gattung typisch menschliche Verhaltensweisen vorführen und anhand dieser eine allgemeingültige Moral formulieren. Doch das *fabula docet* lässt sich in der Beispielfabel nicht genau bestimmen, der Lehrsatz mündet lediglich in der Aussage, dass sich die menschliche Natur im Sterben dem Trost verschließen kann. Kritisiert wird vor diesem Hintergrund indirekt der Versuch des gelehrten Pedanten, philosophische Lehrsätze zu dozieren – es wird jedoch keine Alternative angeboten: Zwar wird dem überheblichen Scheingelehrten das Mitleid der anderen Mäuse gegenübergestellt, doch bleibt hier eine Bewertung durch die Erzählinstanz aus und auch im Epimythion wird darauf nicht mehr eingegangen.

In diesem Zusammenhang ist zudem der einleitende Vers der Moral untypisch für die Fabelgattung: Einerseits wird durch die Aussage »der Mensch ist zwar ein Mensch, und folglich keine Maus« (V. 53) Ironie erzeugt, da der Unterschied zwischen Mensch und Maus doch offensichtlich ist. Andererseits wird eben dieser Unterschied zwischen Mensch und Tier im Folgenden aufgehoben: »Doch sein gegebener Trost sieht oft nichts besser aus« (V. 54). Die grundlegende Prämisse der Fabelgattung, eine Anthropomorphisierung der Tiere zur Darstellung menschlicher Verhaltensweisen in der *narratio* zu nutzen und in der *moralisatio* eine Übertragung auf den Menschen vorzunehmen, wird selbstreflexiv aufgegriffen – nur dass dann der grundlegende Unterschied in der Pointe aufgehoben wird: Die menschliche Natur nähert sich tatsächlich dem Tier an.

Der Lehrsatz stellt also – ob ironisch gebrochen oder nicht – die menschliche Natur über Philosophie und Vernunft. Die personifizierte Natur, die hier *pars pro toto* für die menschlichen Triebe steht, verweigert sich dem

philosophischen oder theologischen Wissen und »wünscht davon nichts zu wissen« (V. 54). Bereits im Erzählteil möchte die Maus nicht an einen Trost »glauben« (V. 52). Indem Wissen und Glauben eine Absage erteilt wird, triumphieren die Affekte über den Verstand. Das ist im rationalistisch geprägten Denkkontext der Frühaufklärung eigentlich ein negativer Vorgang, der allerdings im Argumentationszusammenhang der Fabel nicht negativ konnotiert wird. Die menschliche Natur des Sterbenden mit den dazugehörigen Empfindungen wird vielmehr akzeptiert und dem verbildeten Scheingelehrten in ihrer entlarvenden Einfachheit entgegengehalten. Da die gefangene, ungebildete Maus das letzte Wort im Erzählteil hat und ihre Denkweise im Epimythion durch die Erzählinstanz noch bekräftigt wird, erhält die Fabel eine unerwartete Pointe, die im Dienste der Gelehrtensatire steht.

Die bisherigen interpretatorischen Bemühungen zeigen, dass die Fabel auf den ersten Blick eher nicht für die didaktische Unterhaltung eines jungen Publikums geeignet zu sein scheint, wie der Untertitel der Sammlung (»der Jugend zu einem nützlichen Zeitvertreibe«) nahelegt.⁶ Zwar wird die gefangene Maus als »junge Maus« (V. 1) bezeichnet, sodass eine gewisse Nähe zur Jugend erzeugt wird, doch das philosophische Thema mit seinen Anspielungen auf die Stoa sowie die Parodie des Pedanten respektive Kalmäusers zielt auf einen doch zumindest belesenen Adressatenkreis. Die scheinbare Diskrepanz zwischen anspruchsvollem Sujet und intendiertem Publikum lässt sich durch Stoppes Funktionsbestimmung der Fabel auflösen. Eichhorn stellt fest, dass seine poetologischen Fabeln zwar »Kritik am unausgebildeten Geschmack der unteren Schichten« äußern, diese jedoch nicht in »einer Abkehr vom ›Pöbel‹« mündet, sondern im Bestreben, »dessen Geschmack zu verbessern.« Die Fabel soll daher »den Übergang schaffen zu einer Poesie, die zwar die Bedürfnisse des Publikums berücksichtigt, nicht aber ›zotenhaftig‹ ist und somit nutzlos bleibt, sondern die Leserschaft erst noch zur Rezeption ernsthafter Kunst heranziehen will« (alle Zitate Eichhorn 2013, S. 79f.). Auch die hier diskutierte Fabel führt das

Publikum auf unterhaltsame Weise an das anspruchsvolle Sujet heran und kann zur weiteren Beschäftigung mit der Philosophie anregen. Zum erzieherischen Anspruch passt das Element der Gelehrtsatire, denn das dort postulierte Paradigma einer Anwendbarkeit von Wissen lässt sich auch auf die Fabeldichtung übertragen, die eben eine »moralische Wirksamkeit« (Eichhorn 2013, S. 80) gewährleisten soll.

Insgesamt werden besonders der ironische Ton und die Pointe zu Faktoren, die einer eindeutigen Lesart zuwiderlaufen und einen »narrativen Überschuss« erzeugen. Zudem entschärft und bagatellisiert der Humor der Fabel, der auch in der Moral präsent bleibt, das Sujet des Sterbens und der menschlichen Haltung zum Tod. Die Untersuchung der Beispielfabel macht auf mehreren Ebenen deutlich, warum Stoppes Fabeln auch unter Zeitgenossen zwar beliebt waren, jedoch schon bald eine Abwertung seiner Fabeldichtung einsetzte. Seine Fabeln wurden von den Theoretikern nicht als mustergültige Vertreter der Gattung angesehen, denn im zeitgenössischen Kontext läuft besonders die lange Ausgestaltung der *narratio* den auf das Kriterium der Kürze hin ausgerichteten Fabeltheorien entgegen. Gottsched beispielsweise kritisiert Stoppes Fabeln in der »Critischen Dichtkunst« mit folgenden Worten:

Man nehme nur la Mottens und Stoppens Fabeln zur Hand, und sehe, wie weitläufig ihre Eingänge, wie geschwätzig sie in ihren Erzählungen, und wie postillenhaft sie oft in den angehängten Lehren sind. Ganz unnütze Umstände, Kleinigkeiten, die nichts zur Absicht beytragen, recken sie so weit auseinander, daß ungeübte Leser endlich das Hauptwerk darüber aus den Augen verlieren. (Gottsched 1751, S. 449)

Auch in der Mäuse-Fabel wurde die Abfolge von Rede und Gegenrede ausgedehnt, etwa durch die Klage der Großmutter, die nichts zum Fortgang der Handlung oder zur Charakterisierung von Protagonist und Antagonist beiträgt. Für das Verständnis der abschließenden Lehre sind weder der erste Befreiungsversuch der Mäuse noch diese Trauerrede notwendig, sie bauen lediglich Spannung auf. Dass dann das *fabula docet* nicht ohne Interpretationsleistung zu verstehen ist, lässt sich ebenfalls nicht mit Gottscheds

Gattungsverständnis in Einklang bringen, der dieses als »Hauptwerk« der Fabel postuliert. Ihre Formulierung mit Mitteln der Gelehrtsatire schließt darüber hinaus vordergründig die »ungeübte[n] Leser« (beide Zitate Gottsched 1751, S. 449) als Zielpublikum aus.

Gottsched weist in seiner Kritik auf die französische Tradition hin, innerhalb derer die Fabeln Stoppes zu verorten sind, insbesondere auf La Motte.⁷ Insgesamt sind die deutschen Fabeltheorien der Aufklärung »in der Auseinandersetzung mit der französischen Tradition, mit René Le Bossu, Nicolas Boileau, Jean de La Fontaine, Antoine Houdar(t) de La Motte und Henri Richer zu verstehen« (Bardt 1999, S. 44). Während hauptsächlich La Fontaine die poetologische Diskussion der 1740er und 1750er Jahre prägt,⁸ steht die La Motte-Rezeption am Anfang der deutschen Fabeldichtung des 18. Jahrhunderts (vgl. Eichhorn 2013, S. 45f.). La Mottes Fabelverständnis folgt allgemein der von La Fontaine begonnenen Ästhetisierung der Gattung, er »propagiert im Rekurs auf La Fontaine einen sehr geschmückten Stil mit unterhaltenden und zerstreuenen Abschweifungen und Detailschilderungen« (Bardt 1999, S. 50f.). Eben diese Elemente der Ausschmückung und des Fabulierens sind die narrativen Aspekte, die Gottsched an Stoppes Fabeln kritisiert und mit dem Namen La Motte in Verbindung bringt.

Doch La Motte gilt vor allem auf poetologischer Ebene als Vordenker, da er 1719 in seinem »Discours sur la Fable« Gedanken entwickelt, die zu grundlegenden Aspekten der aufklärerischen Fabeltheorien werden. So bestimmt er beispielsweise die Funktionsweise der Fabel über ihre Anregung zur Analogiebildung:

Das Vergnügen des Lesers an der Fabel [...] liegt nach La Motte darin, daß der menschliche Intellekt, der *esprit*, durch die allegorische Erzählstruktur angeregt und zu einer Art Denkaufgabe herausgefordert wird, deren Lösung, nämlich die richtige Zuordnung des referierten Vorgangs auf eine bestimmte Problematik der *conditio humana*, ihm Genugtuung und Freude verschaffe. (Lindner 1978, S. 120)

Das Vermögen, Ähnlichkeitsverhältnisse zwischen den Dingen zu erkennen und so eine Verbindung zwischen ihnen herzustellen, wird anhand »der ästhetischen Kategorie des *esprit* bzw. des Witzprinzips« (Lindner 1978, S. 133) beschrieben. In diesem Zusammenhang plädiert La Motte auch für die Neuerfindung von Fabelstoffen, »denn nur im Rahmen unbekannter Fabelhandlungen kann sich dieses Denkspiel der menschlichen Einbildungskraft recht eigentlich entfalten« (Lindner 1978, S. 133).

Stoppes Orientierung an diesen Überlegungen zeigt sich in den ›Neuen Fabeln‹ zunächst daran, dass er kaum Fabelstoffe von Äsop bearbeitet, sondern eigene Konstellationen erfindet. Die Protagonisten sind dabei, neben Tieren, belebter Natur und Menschen, häufig Gegenstände des Alltags, wie beispielsweise Möbelstücke oder Haushaltswaren. Auch Dithmar weist auf diese Tendenz hin, die er abwertend als »Trivialitäten des Alltags« bezeichnet, und stellt fest, dass daher »der Vergleichsbereich sehr weit gespannt« sei (beide Zitate Dithmar 1988, S. 83). Eichhorn relativiert diese Einschätzung, denn die Gegenstands-fabeln machen »nur etwas weniger als ein Viertel aller Texte der vier Bücher des ersten Teils von 1738 aus« (Eichhorn 2013, S. 73). Sie stellt darüber hinaus fest, dass Stoppe mit seinen Fabeln »eine Hinwendung zur lokalen und zeitlichen Gegenwart vollzieht« (Eichhorn 2013, S. 74). Die Funktion der zunächst ungewöhnlich erscheinenden Protagonisten und des Gegenwartsbezugs erschließt sich über das Prinzip des Witzes, denn die Analogieschlüsse und die unverhoffte Verbindung zur »Lebensrealität« (Eichhorn 2013, S. 77) des Zielpublikums sind dadurch umso überraschender.

Dass dieser Wirkmechanismus von den Zeitgenossen durchaus als solcher erkannt wurde, zeigt ein Kommentar in Gellerts Fabeltheorie aus dem Jahr 1744, der das Verfahren wie folgt kritisiert: »Was den Stoppius anbetrifft, so wäre zu wünschen, daß er nicht so oft unbelebte Dinge, insonderheit Instrumente zu seinen Gegenständen wählte und seinen allzuhäufigen Witz in etwas mässigte, denn es kann oft geschehen, daß man durch seinen Scherz lächerlich und abgeschmackt wird« (Gellert 1994, S. 95). Folgt man der

Einschätzung Gellerts, so kann der moralische Anspruch durch das Witzprinzip geschwächt werden, da die Fabeln zu sehr auf die überraschende, ungewöhnliche Analogiebildung hin ausgerichtet sind. Hier könnte ein weiterer Grund für die bald einsetzende Ablehnung von Stoppes Fabeln liegen: Nicht nur die ausschweifende *narratio* alleine, sondern auch das Witzprinzip mit der Suche nach außergewöhnlichen Analogien schränken aus Sicht der Zeitgenossen die didaktische Funktion seiner Fabeln, die Wirksamkeit der *moralisatio*, ein.

In der untersuchten Fabel ist das Fabeltier Maus nicht außergewöhnlich, daher wird der Analogieschluss als Wirkmechanismus der Fabel selbst-reflexiv kommentiert und eine überraschende Pointe auf anderer Ebene erzeugt. Denn die ersten Verse der Moral lassen sich als ironischer Kommentar zu eben diesem Witzprinzip lesen: »Der Mensch ist zwar ein Mensch, und folglich keine Maus / Doch sein gegebener Trost sieht oft nichts besser aus« (V. 53f.). Zuerst weist die Erzählinstanz auf den Unterschied zwischen Mensch und Tier hin, dem sie im folgenden Vers dann widerspricht. Durch die doch gegebene Ähnlichkeit wird auf einer Metaebene der intendierte Wirkmechanismus der Analogiebildung thematisiert. Ironisiert wird das Ganze dadurch, dass die Darstellung der Maus als einer gelehrten offensichtlich auf ein spezifisch menschliches Verhalten ausgerichtet ist, sodass die Analogie keineswegs unerwartet gebildet wird. Darüber hinaus erzeugen die Banalität der Aussage und die fehlende Kausalität der mit »folglich« abgeschlossenen Argumentation eine ironische Distanz.

Stoppe nutzt also die Gattungselemente der Fabel sowie ihren Wirkmechanismus im Dienste der Gelehrtsatire und deren Schlusspointe. Die Beispielfabel zeigt darüber hinaus exemplarisch seine Orientierung am französischen Stilideal: Die Ästhetisierung der Gattung führt zu einer Aufwertung der *narratio*, die einen »narrativen Überschuss« erzeugt, der auf Kosten der *moralisatio* eine eindeutige Auslegung erschwert. Da sich im Folgenden die Fabeltheorien Breitingers, Gottscheds, Gellerts und Lessings von eben diesem Stilideal abkehren, führt dies in Konsequenz zu einer Ab-

wertung der Stoppe'schen Fabeln – ein Urteil, dem sich die ältere Forschung (z. B. Dithmar) nur zu gerne angeschlossen hat, ohne das dezidiert andere Gattungsverständnis zu berücksichtigen und die Fabeln literarhistorisch einzuordnen.

Anmerkungen

- 1 Kristin Eichhorn weist darauf hin, dass 1738 im ursprünglichen Untertitel von einem »erbaulichen« Zeitvertreib die Rede ist, in der Neuauflage von 1740 das Adjektiv »nützlich« verwendet wird und dass die Neuauflage von 1745 wieder auf die ursprüngliche Formulierung zurückgreift (vgl. Eichhorn 2013, S. 18). In diesem Aufsatz wird aus Gründen der Zugänglichkeit die Neuauflage von 1740 zitiert, da nur eine Beispielfabel und nicht die Sammlung als Ganze untersucht wird.
- 2 Gottsched verwendet in der ›Critischen Dichtkunst‹ den Begriff ›Fabel‹ auch im Sinne von Stoff oder Plot eines fiktionalen Textes, also »die Erzählung einer unter gewissen Umständen möglichen, aber nicht wirklich vorgefallenen Begebenheit« (Gottsched 1751, S. 150).
- 3 Differenzen findet man lediglich in der unterschiedlichen Bestimmung des Wunderbaren, das dann auch zum zentralen Streitpunkt des Leipzig-Zürcher Literaturstreits wird. Dieser entzündet sich jedoch hauptsächlich an der Beurteilung von John Miltons Versepos ›Paradise Lost‹ – auf die Diskussion um die Fabelgattung wirkt er sich dann in der Polemik der Schweizer gegen Daniel Wilhelm Triller aus (vgl. Deupmann 2011, S. 73–76).
- 4 Vgl. dazu ebenfalls die Fabeltheorien von Christian Fürchtgott Gellert und Gotthold Ephraim Lessing: Gellert definiert 1744 in seiner Dissertationsschrift die Fabel als »eine kurze und auf einen gewissen Gegenstand anspielende Erdichtung, die so eingerichtet ist, daß sie zugleich ergötzet und zugleich nutzt« (Gellert 1994, S. 5). Und auch Lessing bindet 1759 die Wirkung der Moral an die Kürze der Fabel: »Wenn ich mir einer moralischen Wahrheit durch die Fabel bewußt werden soll, so muß ich die Fabel auf einmal übersehen können; und um sie auf einmal übersehen zu können, muß sie so kurz sein als möglich« (Lessing 2004, S. 135f.).
- 5 Dithmar handelt Stoppe auf einer Seite ab, führt ihn als Beispiel eines Abgleitens »in die Trivialität« (Dithmar 1988, S. 82) an und urteilt, es ginge Stoppe »weniger um die gezielt und knapp vorgetragene ›Lehre‹ als um originelle Ideen, um interessante und ungewöhnliche Ereignisse, die erzählt werden« (S. 83).

- 6 Laut Eichhorn ist Stoppes Fabelsammlung »das einzige frühe Fabelbuch im 18. Jahrhundert, das sich (im Untertitel explizit) an die Jugend wendet« (Eichhorn 2013, S. 75).
- 7 Laut Eichhorn knüpft Stoppe gerade nicht an die französische Tradition an, sondern nimmt »eher die schwanknahen Fabeldichtungen der Reformationszeit zum Vorbild«, was ihm die Kritik Bodmers in der Polemik ›Aufrichtiger Unterricht von den geheimsten Handgriffen in der Kunst Fabeln zu verfertigen‹ (1745) aufgrund der »Derbheit der Texte« einbringt (beide Zitate Eichhorn 2013, S. 81). Allerdings betont sie auch den Zusammenhang dieser Kritik mit der Wahrnehmung Stoppes als Gottsched-Schüler (vgl. S. 82), sodass die Polemik Bodmers im Kontext des Leipzig-Zürcher Literaturstreits gesehen werden muss. Dass in der zeitgenössischen Streitpraxis die persönliche Diffamierung des Gegners über der tatsächlichen Auseinandersetzung mit dessen Thesen oder Dichtungen steht, ist mehrfach betont worden (vgl. exemplarisch Deupmann 2011). So sind beispielsweise Bodmers »Vorwurf der schnellen Ausarbeitung« (Eichhorn 2013, S. 82) der Dichtung sowie der barocke Stil beliebte Topoi eben dieses Literaturstreites. Von Stoppes Auseinandersetzung mit La Motte im Entstehungszeitraum der Fabeln zeugt sein Briefwechsel mit Gottsched. So heißt es in einem Brief vom 17. Dezember 1735 zur Konzeption der Fabelsammlung: »Statt einer Vorrede wollt ich alsdenn des de la Motte Discours sur la fable übersetzen und beyfügen« (Gottsched 2009, S. 445).
- 8 Vgl. dazu beispielsweise die Haltung Lessings, der sich 1759 in seinen ›Abhandlungen über die Fabel‹ einerseits durchaus anerkennend über das »sonderbare Genie« äußert, jedoch »seine Nachahmer« und seine Fabeldichtung kritisiert: »Ihm gelang es die Fabel zu einem anmutigen poetischen Spielwerke zu machen, er bezauberte, er bekam eine Menge Nachahmer, die den Namen eines Dichters nicht wohlfeiler erhalten zu können glaubten als durch solche in lustigen Versen ausgedehnte und gewässerte Fabeln; [...] und jene fingen dafür an, sie als ein Kinderspiel zu betrachten, das sie, soviel als möglich auszuputzen, uns lehren müßten. – So stehen wir noch! « (alle Zitate Lessing 2004, S. 135).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Breitinger, Johann Jacob: Critische Dichtkunst Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Jm Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird. Mit einer Vorrede eingeführet

- von Johann Jacob Bodemer, Zürich 1740, Reprint Stuttgart 1966 (Deutsche Neudrucke, Texte des 18. Jahrhunderts).
- Gellert, Christian Fürchtegott: Von denen Fabeln und deren Verfassern, in: Ders.: Gesammelte Schriften. Kritische, kommentierte Ausgabe, hrsg. von Bernd Witte. Bd. V: Poetologische und Moralische Abhandlungen. Autobiographisches, hrsg. von Werner Jung [u. a.], Berlin/New York 1994, S. 1–99.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert. Anstatt einer Einleitung ist Horazens Dichtkunst übersetzt, und mit Anmerkungen erläutert. 4., sehr vermehrte Aufl., Leipzig 1751.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Abhandlungen über die Fabel, in: Ders.: Fabeln. Abhandlungen über die Fabel, hrsg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 2004, S. 65–148.
- Gottsched, Johann Christoph: Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, im Auftrage der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig hrsg. von Detlef Döring und Manfred Rudersdorf. Bd. 3: 1734–1735, hrsg. und bearbeitet von Detlef Döring [u. a.], Berlin/New York 2009.
- Mühlpfort, Heinrich: Teutsche Gedichte. Poetischer Gedichte Ander Theil. Neudruck der Ausgabe Breslau und Frankfurt a. M. 1686/87, hrsg. und eingeleitet von Heinz Entner, Frankfurt a. M. 1991 (Texte der frühen Neuzeit 8).
- Stoppe, Daniel: Neue Fabeln oder Moralische Gedichte, der Jugend zu einem nützlichen Zeitvertreibe aufgesetzt von Daniel Stoppen, aus Hirschberg in Schlesien, Mitglieder der deutschen Gesellschaft in Leipzig. Erster Theil, Breslau 1740.

Sekundärliteratur

- Bardt, Ulrike: Literarische Wahlverwandtschaften und poetische Metamorphosen. Die Fabel- und Erzähldichtung Friedrich von Hagedorns, Stuttgart/Weimar 1999.
- Deupmann, Christoph: Der Leipzig-Zürcher Literaturstreit. G***d, die ›Schweizer‹ und die Dichterkrönung Christoph Otto von Schönaihs, in: Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (Hrsg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken. Typologie und Geschichte, Heidelberg 2011 (Beihefte zum Euphorien 62), S. 69–88.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854–1961.
- Dithmar, Reinhard: Die Fabel. Geschichte, Struktur, Didaktik. 7. völlig neu bearb. Aufl., Paderborn 1988.
- Eichhorn, Kristin: Die Kunst des moralischen Dichtens. Positionen der aufklärerischen Fabelpoetik im 18. Jahrhundert, Würzburg 2013 (Literatur, Kultur, Theorie 17).
- Forschner, Maximilian: Art. Stoa; Stoizismus, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 10 (1998), Sp. 176–184.

- Grimm, Gunter E.: Letternkultur. Wissenschaftskritik und antigelehrtes Dichten in Deutschland von der Renaissance bis zum Sturm und Drang, Tübingen 1998 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 60).
- Hügli, Anton: Art. Sterben lernen (lat. *ars moriendi*), in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 10 (1998), Sp. 129–134.
- Joost, Ulrich: Art. Stoppe, Daniel, in: Killys Literatur Lexikon, Bd. 11 (1991), S. 226.
- Koch, Klaus-Peter: Der Komponist Georg Philipp Telemann und sein schlesischer Textdichter Daniel Stoppe (1697–1747), in: Kunicki, Wojciech (Hrsg.): Aufklärung in Schlesien im europäischen Spannungsfeld. Traditionen – Diskurse – Wirkungen. Bd. 1, Wrocław 1996, S. 161–176.
- Košenina, Alexander: Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung, Göttingen 2003.
- Lindner, Hermann: Zur französischen Fabeltheorie im 18. Jahrhundert, in: Romanistisches Jahrbuch 29 (1978), S. 115–133.
- Kretschmer, Hildegard: Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst. Mit 32 Abbildungen, 3., durchgesehene und aktualisierte Aufl., Stuttgart/Weimar 2011.
- Markgraf, Herrmann: Stoppe, Daniel, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 36, Leipzig 1893, S. 435–436.
- Said, Laura: Art. Maus, in: Butzer, Günter/Jacob, Joachim (Hrsg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. 2., erweiterte Aufl., Stuttgart/Weimar 2012, S. 267f.
- Seidler, Andreas: Fabeltheorien des 18. Jahrhunderts. Im Spannungsfeld von Didaktik, Ästhetik und Unterhaltung, in: Rose, Dirk (Hrsg.): Europäische Fabeln des 18. Jahrhunderts zwischen Pragmatik und Autonomisierung. Traditionen, Formen, Perspektiven, Jena 2010 (Palmbaum-Texte 28), S. 83–94.

Anschrift der Autorin:

Dr. Stephanie Blum
Universität des Saarlandes
Fachrichtung Germanistik
Gebäude A 2.2, Raum 0.21
66123 Saarbrücken
E-Mail: stephanie.blum@uni-saarland.de