

GESCHICHTLICHKEIT UND GEGENWART

Festschrift für Hans Dietrich Irmscher
zum 65. Geburtstag

Herausgegeben
von

Hans Esselborn und Werner Keller

Sonderdruck



1994

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Inhalt

Vorwort	VII
Tabula gratulatoria	IX
Klaus-Detlef Müller (Tübingen): Einfallslosigkeit als Erzählprinzip. Zu Christian Reuters <i>Schelmuffsky</i>	1
Hans Reiss (Bristol): Georg Friedrich Meier (1718-77) und die Verbreitung der Ästhetik	13
Sven-Aage Jørgensen (Kopenhagen): Wieland im europäischen Kontext oder Was müßte nicht alles in einem Kommentar seinen Platz finden!	35
Wilhelm Voßkamp (Köln): "Un livre paradoxal". J.-J. Rousseaus <i>Emile</i> in der deutschen Diskus- sion um 1800	44
Yoshinori Shichiji (Tokyo): Johann David Michaelis und Johann Gottfried Herder	55
Gonthier-Louis Fink (Strasbourg): Herder, Bossuet und die Philosophen. Auch eine Theologie der Geschichte?	66
Hugh Barr Nisbet (Cambridge): Goethes und Herders Geschichtsdenken	93
Werner Keller (Köln): Goethes <i>Urfaust</i> - historisch betrachtet	116
Peter Michelsen (Heidelberg): Goethes 'Vorspiel auf dem Theater' als Vorspiel zum <i>Faust</i>	139
Yoshito Takahashi (Kyoto): Goethes <i>Wahlverwandtschaften</i> und die <i>Farbenlehre</i>	159
Hans-Jürgen Schings (Berlin): Freiheit in der Geschichte. Egmont und Marquis Posa im Vergleich	174

Einfallslosigkeit als Erzählprinzip

Zu Christian Reuters *Schelmuffsky*

von Klaus-Detlef Müller (Tübingen)

"Wer Romans list / der list Lügen." Das scharfe Verdikt, das der calvinistische Pfarrer Gotthard Heidegger in seiner Abhandlung *Mythoscopia Romantica oder Discours Von den so benannten Romans* von 1698 formuliert¹ und sowohl moraltheologisch als auch fiktionstheoretisch begründet, trifft auf kaum ein zeitgenössisches Werk so unmittelbar zu wie auf Christian Reuters zuerst 1696 und in einer erweiterten Fassung 1697 erschienenen Roman *Schelmuffskys Warhafftige Curiöse und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande*. Hier hätte es der gelehrten und bei aller Einseitigkeit äußerst sachkundigen Beweisführung² des Theologen, die letztlich auf Platos Lügenvorwurf gegen die Dichtung hinausläuft, gar nicht bedurft, denn der Befund ist auch für den unbefangenen Leser eindeutig: der Ich-Erzähler ist ein notorischer Lügner, und seine ebenso dreisten wie leicht durchschaubaren Aufschneidereien sind Grundlage der Fiktion, deren Scheitern, so weit es um den Anspruch des Glaubhaftmachens geht, vorgängig ist.

Der *Schelmuffsky* steht in der Tradition des lügenhaften Romans (Lukian, Rabelais), der volkstümlichen Lügendichtung (etwa Münchhausen) und der Bramarbasfiguren der europäischen Literatur, und er folgt ihrem satirischen Impetus. Aber die Pointe seiner Erzählweise liegt in der sofortigen Widerlegung des Lügengebäudes und im Durchscheitern seiner realen Bedingungen, so daß man Heideggers Diktum umkehren könnte: wer Schelmuffskys Lügen liest, liest Wahrheit - sofern er der in der Erzählstruktur mitgegebenen Leseanleitung folgt.

Der Roman entzieht sich den vertrauten Genres der zeitgenössischen Erzählliteratur³, auch wenn er deren Verfahrensweisen und Techniken nutzt.⁴ Das hängt mit seiner Herkunft aus der pasquillantischen (Schreib-)Inspiration Reuters zusammen, die jedoch im *Schelmuffsky* schon weitgehend aufgehoben

¹ Faksimileausgabe, hg. v. Walter Ernst Schäfer. Bad Homburg/Berlin/Zürich 1969. Hier: S. 71.

² Vgl. hierzu: Wilhelm Voßkamp, *Romantheorie in Deutschland. Von Martin Opitz bis Friedrich von Blanckenburg*. Stuttgart 1973, S. 122-129.

³ Gunter E. Grimm [Kapriolen eines Taugenichts. Zur Funktion des Pikarischen in Christian Reuters »Schelmuffsky«. In: G. Hoffmeister (Hg.), *Der deutsche Schelmenroman im europäischen Kontext. Rezeption, Interpretation, Bibliographie*. Amsterdam 1987, S. 127-149] diskutiert die möglichen Zuschreibungen, die auf den Lügenroman, den Reise- und Abenteuerroman, die Bramarbasdichtungen, den pikaresken und den politischen Roman verweisen. Er entscheidet sich für das Genre des spätpikaresken im Übergang zum politischen Roman, wie ihn Arnold Hirsch definiert hat. spricht aber von einem »ausgesprochenen Einzelfall, dem mit fixierten und bequemen Etiketten nicht beizukommen ist.«

⁴ Die Vermittlung erfolgt über die unzulänglichen Leseerfahrungen der Figur.

ist. Sie bestimmt den sozialgeschichtlichen Kontext der Vorgänge und eine Erzählintention, die auf eine Entlarvung der Figur gerichtet ist.

Schelmuffsky ist in den *Schlampampe*-Dramen Reuters eine Nebenfigur. Er erweitert das Spektrum der Nachahmung aristokratischer Lebensformen in der neureichen Leipziger Kleinbürgerwelt durch das Zitat der adeligen Kavaliereise. Seine Aufschneidereien - ihr Prinzip ist die Gigantomanie - scheitern schon hier am gesunden Menschenverstand des kleinen Bruders: "Es sind lauter Lügen, was er erzählt".⁵ Bei dieser lakonischen und situationsgerechten Feststellung bleibt es zunächst. Immerhin ist Eustachius Müller, das Muster für die Schelmuffsky-Figur im Kontext der pasquilliantischen *Schlampampe*-Dichtungen offenbar wirklich gereist, ebenso wie sein Freund Johann Christian Graff, auf den der 'Herr Bruder Graf' des Romans anspielt.

Schelmuffsky ist aber weit mehr als die satirische Vorführung eines real existierenden Großsprechers. Sein wirklicher Bezugspunkt ist nicht die Person, sondern die Mentalität der nicht zuletzt durch den Handel mit Galanteriewaren reich gewordenen und deshalb mit der veräußerlichten Adelskultur vertrauten Bürger der Handelsmetropole Leipzig. Leipzig ist zugleich ein Zentrum des Buchwesens, bevorzugter Spielort der zeitgenössischen Theatertruppen und mit seiner Universität ein Mittelpunkt vor- und frühauflärer gelehrsamkeit. Das ist der Nährboden für eine neue lebenspraktische Bedeutung der Literatur, wie Reuter sie in Pasquill erprobt hatte und im Roman fortsetzt. Schon die im Prozeß von der Familie Müller vorgebrachten Klagen wegen der beleidigenden Verspottung in den *Schlampampe*-Dramen hatte Reuter mit dem Argument pariert, daß "alles fingieret" und "aus dem Mollière meistens genommen" sei.⁶

Der *Schelmuffsky* kommt auf die Imitation und Ostentation der adeligen Kavaliertour zurück, kleidet sie aber in die weit verbreitete Modeform der abenteuerlichen Reisebeschreibung, die längst in die zeitgenössische Romanliteratur eingewandert und zu einem wichtigen Strukturprinzip des pikarischen und des politischen Romans geworden war.⁷ Die Lügenhaftigkeit vieler Reisebeschreibungen war schon ein Topos der zeitgenössischen Kritik. Johann Rist hat in seiner Würdigung der *Moskowitzischen und Persianischen Reisebeschreibung* von Adam Olearius ihr Prinzip pointiert ausgestellt: "Hinter dem warmen Ofen - und in der Mutter Stuben / da man allezeit ein gutes Stücke zu essen / und einen angenehmen Trunck haben kan / lässet sichs gar leicht Bücher auß andern schreiben" - ein anderes sei es "so viel und mancherley große Gefahr / bald zu Lande / bald zu Wasser außstehen / den Tod so

⁵ *L'Honnete Femme oder Die ehrliche Frau zu Plißine*. III, 10. *Christian Reuters Werke in einem Band*. Hg. v. Günter Jäckel. Berlin/Weimar 1965, S. 43.

⁶ Protokoll und Vernehmung Reuters vom 12. Oktober 1695. Zitiert nach: Friedrich Zarncke, *Christian Reuter, der Verfasser des Schelmuffsky. Sein Leben und seine Werke*. In: *Abhandlungen der Königlich-Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaft zu Leipzig*. Philologisch-historische Klasse 9/1884, S. 453-661, hier: S. 607.

⁷ Vgl. Peter J. Brenner, *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsbericht als Vorstudie einer Gattungsgeschichte*. Tübingen 1990, S. 105-110.

vielmals für Augen sehen / und alle die Noht / Jammer und Elend [...] erleiden", die mit einer wahren Reise verbunden sind.⁸ Im Titel nimmt Reuter die Argumentationsfiguren dieser Polemik auf. Wie bewußt das geschieht, zeigt die Variation des Titels von der ersten zur zweiten Fassung. Hieß es zunächst nur "Curiose und Sehr gefährliche Reißbeschreibung zu Wasser und Land", so wird schließlich das Attribut "Warhaffige" als ein ironisches Lügensignal hinzugefügt.⁹

Der Witz, die Pointe und die literaturgeschichtliche Bedeutung des *Schelmuffsky* liegt in der romanhaften Aufhebung der für die Reisebeschreibung bestimmenden Gegenständlichkeit zur Schilderung eines Typs und der in ihm sich darstellenden Mentalität eines Kleinbürgers, der seinem vermeintlich aristokratischen Habitus in keiner Beziehung gewachsen ist. Walter Benjamin hat zum Verständnis des Werkes einen wichtigen Hinweis gegeben, ohne ihn allerdings auszuführen:

Vielleicht ist *Schelmuffsky* überhaupt die einzige eigentliche Unsinnsdichtung der ältern Zeit, die in die höhere Literatur einging. In der Tat, von allen berühmten Werken der Weltliteratur ist der *Schelmuffsky* ohne Zweifel das fadeste, zumindest beim ersten Lesen, zumindest ehe einer erkannt hat, es müsse mit so viel scheinbarer Ideenarmut bei einem Autor, der so glänzend zu erzählen versteht, eine besondere Bewandnis haben. [¹⁰]

Der von Benjamin konstatierte Eindruck der Fadheit und Ideenarmut ist begründet in der Figurenperspektive des Ich-Erzählers und in der für sie konstitutiven lebensweltlichen Erfahrung, wie sie von Reuter fingiert wird, wobei die Fiktion auf der vorgängigen Wahrnehmung und Erfahrung eines Milieus beruht. Erzählmuster ist die bereits lügenhaft entstellte und damit zum Roman aufgehobene Reisebeschreibung. Während das Reiseschema im pikaresken und im politischen Roman dazu verwendet wird, unterschiedliche Wirklichkeitsbereiche zwanglos in das romanhafte Bild der Welt zu integrieren und zu verklammern, verfährt Reuter in satirischer Absicht ganz anders. Es geht ihm nicht darum, Welt vorzuführen und sie aus der Beobachterperspektive oder aus dem Rückblick des in sie Verstrickten moraldidaktisch oder satirisch zu

⁸ Johann Rist, *Die alleredelste Zeit-Verkürzung Der Gantzen Welt*. Frankfurt 1668, S. 195-197. Zitiert nach: Adam Olearius, *Vermehrte Neue Beschreibung Der Moskowitzischen und Persischen Reyse*. Schleswig 1656. Faksimileausgabe. Hg. v. Dieter Lohmeier. Tübingen. 1971, S. 59* f.

⁹ Christian Reuter, *Schelmuffsky*. Zweite, verbesserte Auflage. Abdruck der Erstausgaben (1696-1697) im Paralleldruck. Hg. v. Wolfgang Hecht. Halle 1956. Das einzige erhaltene Exemplar der ersten Fassung in der Landesbibliothek Gotha war mit zwei Reisebeschreibungen zusammengebunden. Vgl. Peter v. Polenz, Einleitung zu: *Schelmuffsky von Christian Reuter*. Abdruck der Erstausgaben 1696 (A/B). 1697. Hg. v. Peter v. Polenz. Tübingen ²1956. Hier: S. XII.

¹⁰ Walter Benjamin, *Reuters »Schelmuffsky« und Kortums »Jobsiade«*. In: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* II. 2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main 1977, S. 651.

deuten. Sein Erzählgegenstand ist vielmehr die *Vorstellung von Welt* in der Perspektive eines großmäuligen Kleinbürgers, dessen Erfahrungshorizont sich auf die Wirtshäuser in der Umgebung seiner Vaterstadt beschränkt. Die Romanwelt ist also auf die Wahrnehmungsmöglichkeiten und den Bewußtseinshorizont des Protagonisten und Ich-Erzählers begrenzt, zugleich aber als Lügengeschichte und damit subjektive Fiktion auf dessen Phantasie angewiesen. Das ist eine kühne und zu seiner Zeit wegweisend moderne Konzeption, deren von Benjamin beschriebene Gestehungskosten ihre Konsequenz und Einzigartigkeit bezeichnen.

Schelmuffsky teilt die Wirklichkeitsvorstellungen seiner sozialen Schicht, wenn er versucht, sich das Attribut einer Kavaliertour anzueignen. Aber er tut das nicht wirklich, weil ihm dafür die Neugier und die Mittel (Fremdsprachenbeherrschung, Empfehlungen, Reisebegleiter und Geld) fehlen, sondern er gibt nur vor, eine Kavaliereise hinter sich zu haben und prahlt mit Erlebnissen, durch die er sich ständig dekuviert, weil er sie sich nur vorstellt und nicht auf Erfahrungen, und seien sie noch so vordergründig und unverstanden, zurückgreifen kann. Grundlage ist außerdem eine oberflächliche Kenntnis der einschlägigen Literatur, die in ihrer inadäquaten Aneignung zur Parodie entstellt wird. Der Reiseroman aus der Kleinbürgerperspektive ist, wie Schelmuffskys gesamte Existenz, eine Anmaßung. Er benutzt die Phantasie und damit die Fiktion, um sich aufzublasen, verfährt also lebenspraktisch in ganz dem Sinne, wie es dem Roman als Gattung vorgeworfen wird: als Lüge. Aber diese immanente Lügenhaftigkeit ist objektiv ein Prinzip der Wirklichkeitsvermittlung, denn die angemessene Pose ist dem Bildungs- und Kenntnis-horizont Schelmuffskys gegenläufig. Mangelnde Formbeherrschung und fehlende Kenntnisse werden so zu einer immanenten Korrektur der Großsprecherei: sie entlarven den Lügner, ganz abgesehen von den erzählerischen Techniken der Selbstentlarvung.

Diese Spannung von Schein und Sein ist schon in der Vorrede und Widmung deutlich. Schelmuffsky widmet seine "Reisebeschreibung" in einer Imitation der üblichen Vorredenpraxis dem indischen Großmogul. Er maßt sich an, die Freundlichkeiten des Gönners 'gleichmachen' zu wollen, was in einer Haltung der Ignoranz den für die Widmungspraxis konstitutiven Abstand von Autor und fürstlichem Mäzen einebnet. Die Widmung ist also objektiv eine Beleidigung.

Dieser Mißgriff setzt sich in der Vorrede an den Leser fort. Schelmuffsky unterläuft das Fiktionsproblem, indem er von seinen Lesern erwartet, daß sie das Mitgeteilte als reine und uneingeschränkte Wahrheit zur Kenntnis nehmen. Aus diesem Grunde wendet er sich polemisch gegen die Lügner und Aufschneider, die "niemahls vor die Stuben-Thüre gekommen [sind]/ geschweige/ daß [sie] fremden und garstigen Wind sich solte[n] haben lassen unter die Nase gehen" [5]¹¹ und dennoch die abenteuerlichsten Erlebnisse gehabt haben wollen. Er beschreibt damit in der Negation sein eigenes Verfahren, um es

¹¹ Zitatnachweise nach der Ausgabe von Peter von Polenz [Anm. 9].

sogleich zu verurteilen. Das ist ein Vorgang der Fiktionsironie, der auf ein Fiktionsbewußtsein immanent verweist, zugleich aber davon absieht, daß es eine Frage der Erzählkunst ist, die erfundene Wirklichkeit im Erzählen glaubhaft und wahrscheinlich zu machen. Das Interesse muß sich deshalb vom vorgeblich Erlebten auf die Figur verlagern, deren Vorstellungshorizont der eigentliche Erzählgegenstand ist. Die leicht durchschaubare Dreistigkeit von Widmung und Vorrede sind insofern eine deutliche Leseanweisung.

Die Reisebeschreibung ist in ebenso signifikanter wie erhellender Verken- nung des Genrecharakters als Lebensbeschreibung konzipiert, so daß sich der Autorname der Gegenstandsbezeichnung substituiert, zumal da er zugleich einen Rollentypus bezeichnet.¹² Der verkürzte Lebenslauf ist die zugespitzte Geschichte einer gründlich mißlungenen bürgerlichen Sozialisation, insofern die Hoffnungen der Mutter, "einen Kerl aus mir zu machen/der mit der Zeit alle Leute an Gelehrsamkeit übertreffen würde" [10] ebenso scheitert wie die Erwartung, aus ihm könne "ein berühmter Handelsmann werden" [11]. Seine einzige Begabung ist das Blasrohrschießen auf Spatzen und auf die Fensterscheiben der Bürger sowie das Lügen.

Das Herausgehobene und für die Folge wichtige Moment dieses Lebens- laufs ist aber bereits die Geburtsgeschichte, die Geschichte von der "grossen Ratte / welche meiner Frau Mutter ein gantz neu seiden Kleid zerfressen / mit dem Besen nicht hatte können todt geschlagen werden / indem sie meiner Schwester zwischen die Beine durchläufft und unversehens in ein Loch kömmt" [7], die Erzählung von der grotesken Frühgeburt eines mit wachen Sinnen und voll ausgebildetem Sprachvermögen ausgestatteten Säuglings, der für sich selbst sorgen kann und sich gegen die Austreibung des bösen Geistes zur Wehr setzt.

Walter Benjamin hat das "Elendsstilleben aus Ratte, Nacktheit und Stroh" als literaturgeschichtliches Ereignis gewürdigt: "Diese Geburtsgeschichte auf zwei Seiten kann sich wohl mit der dreibändigen Geburtsgeschichte des *Tristram Shandy* von Sterne messen."¹³ Das mag ungerecht gegenüber Sterne

¹² Jörg-Ulrich Fechner [*Schelmuffskys Masken und Metamorphosen. Neue Forschungs- aspekte zu Christian Reuter*. In: *Euphorion* 76/1982, S. 1-26] weist darauf hin, daß die deutsche Entsprechung zum spanischen »pícaro« im Barock »Landstörtzer« oder »Landstreicher« ist. Schelm ist hingegen ein durch eine Strafe entehrter Mensch. In ihrer Klageschrift vom 15. August 1696 hat Anna Rosina Müller sich gegen den ihrem Sohn »schimpflich angedichteten Nahmen Schellmuffsky« verwahrt. Fechner erinnert daran, daß der Name »Schellmowsky« in Daniel Speers anonym erschienenem Roman *Simplicianischer/Lustig-Politischer Haspel Hannß* (1694) nachweisbar ist. Dieser Roman, den Reuter offenbar kannte, erschien mit der Autorbezeichnung »Von Einem Seines Gleichen«. Fechner liest deshalb die Autorangabe des *Schelmuffsky* (»an den Tag gegeben von E. S.«, die gewöhnlich als »Eustachius Schelmuffsky« aufgelöst wird (in Anspielung auf Eustachius Müller), als »von Einem Seinesgleichen« oder »von Einem Schelm« [a.a.O., S. 9 f.]. Man muß diesen Deutungsvorschlägen nicht folgen, um von der Vielschichtigkeit des Textes überzeugt zu sein.

¹³ Benjamin (Anm. 10), S. 652.

sein, auf jeden Fall ist es aber bezeichnend, daß Schelmuffsky mit einem solchen 'Elendsstilleben' seinen Anspruch geltend macht, von seiner Herkunft her sich den hohen Standespersonen, in deren Gesellschaft er sich auf seinen Reisen wiederfindet, gleichzustellen oder ihnen sogar überlegen zu sein.¹⁴ Die 'Geschichte von der Ratte' ist ein Äquivalent für das Adelsdiplom, das ja durch seine Käuflichkeit schon entwertet ist.¹⁵ Daß eine solche Gleichstellung im Bereich des Obszönen geschieht, beruht auf einem wichtigen Emanzipationsprinzip der volkstümlichen Phantasie, die sich mit der Tabuverletzung dem Druck kirchlicher und weltlicher Bevormundung widersetzt. Schelmuffsky bemerkt allerdings nicht, daß gerade dieser Vorstellungsbereich der angemäßen Vornehmheit und Galanterie gegenläufig ist.

Mit dem Scheitern seiner bürgerlichen Sozialisation aus einem unwiderstehlichen Hang zum Müßiggang gewinnt der Roman in der Figurenperspektive selbst Bodenhaftung, um sie jedoch sofort wieder zu verlassen. Denn hier beginnt der dritte Versuch, Ruhm und Ansehen zu erwerben, indem Schelmuffsky mit Billigung und Alimentierung durch seine törichte Mutter zur Kavaliertour aufbricht. Interessant ist die von Anfang an hergestellte Verknüpfung des Reisemotivs mit dem Müßiggang, d.h. das Reisen wird vom Kleinbürger als eine andere Form des Nichtstuns verstanden. Es ist also insgeheim und in einer moralistischen Dialektik, die die Figurenperspektive aufhebt, negativ konnotiert, wobei das eine Einschätzung der adeligen Lebensweise aus der Sicht des Volkes beinhaltet. Für den Faulenzer ist die vermeintliche oder tatsächliche Freiheit des Adels von den Zwängen des kaufmännischen Erwerbslebens und des Ringens um gelehrte Reputation eine attraktive Perspektive. Schelmuffsky bricht deshalb mit dem Vorsatz auf, "ein berühmter Kerl" zu werden [12] und "nicht eher wieder zu ihr [der Mutter] zu kommen / bis daß ich ein brav Kerl geworden wäre" [13]. Das Abenteuer ("meine sehr gefährliche Reise", 12) ist also eine phantastische Form der Bewährung, die der Nichtsnutz zur Rehabilitierung benötigt. Die Pointe ist freilich, daß in der autobiographischen Konstellation Problemstellung und Lösung zusammenfallen: wenn Schelmuffsky sich rückblickend über eine Bewährungssituation definiert, für deren Gelingen er über keine äußeren Beweise verfügt, muß die Selbstachtung über das Erzählen begründet werden. Damit wird die Reisebeschreibung ein weiteres Mal in die Figurendarstellung aufgehoben.

¹⁴ Hans Geulen [Noten zu Christian Reuters »Schelmuffskyn«. In: Wolfdieter Rasch/Hans Geulen/Klaus Haberkamm (Hg.), *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günter Weydt*. Bern/München 1972, S. 481-492] hat den Nachweis geführt, daß Schelmuffsky nach dieser Geburtsgeschichte »das nicht geheure Produkt eines teuflischen Inkubus in Gestalt jener großen Ratte ist" [484]. Die Begründung ist einleuchtend, allerdings wird dieser Sachverhalt im Roman nicht weiter ausgestaltet, wäre also ein blindes Motiv. Auch Fechner [Anm. 12, S. 8] versteht die Ratte als "Teufelssymbol". Die Geschichte ist in der *Ehrlichen Frau zu Plißine* [I, 5 - Anm. 5, S. 12] ohne die Pointe als Geburtsgeschichte vorgebildet.

¹⁵ In der *Ehrlichen Frau zu Plißine* [I, 5 - Anm. 5, S. 13] wollen sich die Töchter der Schlampanne für fünfhunder Taler adeln lassen.

Der Reiz des Erzählten liegt nun allerdings weniger in der Entgrenzung ins Phantastisch-Märchenhafte, wie es die volkstümliche Lügendichtung oder die sich zur Groteske emanzipierende Satire praktizieren, sondern in der permanenten Selbstentlarvung des Ich-Erzählers. Der Bericht ist voller Lügensignale. Deren Eigenart ist aber darin begründet, daß Schelmuffsky nicht in der Lage ist, eine in sich stimmige Scheinwelt zu fingieren, sondern Erdachtes und Erlebtes vermischt, so daß sich die komischsten Kontraste von authentisch Triviale und plump Erfundenem ergeben.

Die geographischen und topographischen Angaben sind abenteuerlich; die Chronologie ist abstrus: schon die elementarsten Voraussetzungen des Fingierens überfordern also den Bramarbas. In der gleichen Weise fehlt jede Vermittlung zwischen der anfänglichen Bewährungssituation und dem Aufstieg zum berühmten und geachteten Mann von Welt. Ruhm und Ansehen stellen sich gewissermaßen als Wertenthüllung sofort ein, sobald Schelmuffsky seine Wirklichkeit verläßt. Diese Wertenthüllung geschieht stereotyp durch die Erzählung der Rattengeschichte, die schon den auf einer Kavaliertour befindlichen Grafen, als dessen Reisebegleiter Schelmuffsky seine abenteuerliche Fahrt beginnt, so sehr beeindruckt, daß der ihn als ebenbürtig und sogar als überlegen anerkennt. Diese Rangordnung teilt sich der vornehmen Gesellschaft mit, so daß Schelmuffsky stets der Ehrenplatz an der Tafel zugewiesen wird, während der Graf nur an seiner Seite sitzen darf. Immer wieder schlägt die Verwunderung über die Rattengeschichte sofort in Bewunderung und Anerkennung seiner außerordentlichen Herkunft um. Wenn der Graf seine zweiunddreißig Ahnen aufzählt - Schelmuffskys Vorstellung davon, wie ein vornehmer Herr sich vorzustellen hat - und seine Jugendgeschichte (schlecht) erzählt, die zudem die Schelmuffskys kopiert (wiederum ein Mangel an Phantasie), dann ist das Interesse der Gesellschaft längst auf seiner Seite - er wird als die vornehmste Person gefeiert.

Die Erlebnisse auf den verschiedenen Reisetationen sind auf bezeichnende Weise stereotyp: Festbankette, die zu unmäßigen Gelagen mit ihren unappetitlichen Begleitumständen entarten, Tanzvergnügungen, bei denen Schelmuffsky sich dadurch auszeichnet, daß er sich mit Frauenzimmern belädt und zur Musik von Leipziger Gassenbauern oder Altenburgischen Bauerntänzen "Klaffern hoch in die Höhe" [29] springt, derbe Zärtlichkeiten mit den vornehmsten Damen, Kutschfahrten und Spaziergänge auf den Promenaden und blutige Duelle, die den Charakter von Wirtshausaufereien haben. Grundsätzlich ist Schelmuffsky weniger neugierig als daß er Neugierde erweckt: die größte Sehenswürdigkeit ist immer er selbst. Die feine Welt marschiiert auf, um ihn zu sehen und ihm zu huldigen. Dabei weckt er insbesondere das Interesse der vornehmen Damen, die ihn umwerben und heiraten wollen. Fortwährend ist er das Objekt der Begierde. Aber obwohl man ihn stets für noch vornehmer hält, als er es durch seine sensationelle Geburtsgeschichte geltend machen kann, widersetzen sich die Väter den nötigen Heiratswün-

schen ihrer Töchter, und so kommen zu den Duellen und Totschlägen auch noch die Liebesunglücksfälle.

Es ist offensichtlich, daß sich die Darstellung auf unspezifische, von lokalen Momenten unabhängige Standardsituationen beschränkt und daß die Schilderung der vornehmen Welt stets durch ein triviales, grobianisches oder unappetitliches Detail gebrochen ist. Solche Details betreffen auch die Lokalitäten, wenn etwa die luxuriös ausgestatteten Gesellschaftsräume (mit Gold, Silber und Edelsteinen ist nicht gespart) nur über auffällige Treppen nach Käschemmenart zu erreichen sind.

Diese zweite Ebene des Erzählten wird vollends bei der Schilderung der Reiseumstände erreicht: Hungerexzesse, Sauforgien und Erbrechen, barbarisch stinkende Füße, Flohplagen und ein eigenhändig seine Hose flickender Graf - solche Momente zeigen, daß Schelmuffsky nicht in der Lage ist, ein stimmiges Bild vornehmer Lebensart zu imaginieren, so wenig wie er Fremdes oder gar Exotisches anders darzustellen vermag als in der superlativischen Steigerung seiner Erlebniswelt.

Hinzu kommen angelesene oder aufgeschnappte Namen von Lokalitäten und der Fundus von trivialen oder märchenhaften Topoi bei der Beschreibung der Seereisen, die die Reistationen verbinden: Schiffbruch, Seekrankheit, die buchstäblich mörderische Hitze am Äquator, Sirengesänge und der Kampf mit Seeräubern.

Ausgeplündert und abgerissen, keineswegs geehrt und geläutert, kehrt Schelmuffsky an den Ausgangspunkt seiner Reise zurück, nachdem seine Mutter ihn durch ein weiteres Geldopfer ausgelöst hat. Als äußerlich Erniedrigter und von seiner Schande Gezeichneter muß er jetzt in London und Hamburg jedes Wiedererkennen vermeiden und seine Bettelhaftigkeit verbergen.

Die Erzählstruktur ist bestimmt durch den durchgängigen Kontrast von galanter Vornehmheit, die Schelmuffsky für sich beansprucht, und plumper Flegelhaftigkeit, die seine wahre Natur ist und die unbeabsichtigt immer wieder erkennbar wird. Reuters Kunst besteht darin, diese beiden Seiten seiner Figur zur Anschauung zu bringen, also den Typ vorzustellen, der breit erzählt, obwohl er nichts zu sagen hat und der immer nur sich selbst inszeniert.

Unter dieser Voraussetzung ist die Fortsetzung mit einem zweiten Teil eine besondere Pointe. War Schelmuffsky schon im ersten Teil der Stoff ausgegangen, so daß er sich in Stereotypen flüchten mußte, so ist das Weitererzählen von vornherein von der Substanzlosigkeit der Erfindungen des Lügners bestimmt. Das führt dazu, daß am Anfang eine breite Erzählung der Heimkehr von der ersten Reise steht, also ein im Sinne der Erzählkomposition dysfunktionaler Teil, der aber gerade in seiner Widersprüchlichkeit symptomatisch ist.¹⁶ Schelmuffsky stilisiert sich hier zu einem Fremden, der tagelang in

¹⁶ Peter von Polenz [Anm. 9, S. XI] nimmt an, daß Reuter »den Einschnitt zwischen beiden Teilen anders gestaltet« hätte, wenn nicht der Druck des zweiten Teils bei der Bearbeitung des ersten schon vorgelegen hätte. Das erscheint mir eine falsche Hypothese zu sein, die Erzählcharakter und Figurengestaltung verkennt.

seiner Vaterstadt umherirrt, bis er das Haus seiner Mutter findet, der im Haus stundenlang nach der Stubentür suchen muß und der seine "Frau Mutter Sprache" [83] gänzlich verlernt hat. Die Befremdung ist wechselseitig, denn in einer genau gegenläufigen Argumentation erklärt ihm die Mutter: "Das Ding könnte unmöglich wahr seyn / daß ich ihr Herr Sohn wäre / indem ihr Herr Sohn/ wie sie vernommen / einer mit von den vornehmsten Standes-Personen unter der Sonnen wäre / und würde / wenn er wieder nach Hause käme / so liederlich wie ich / nicht aufgezogen kommen" [86].¹⁷ Hier wird nun die Rattengeschichte als ein Wiedererkennenstopos eingesetzt, woraufhin die Mutter einen Tränenstrom produziert, der ihr Strümpfe und Schuhe durchnäßt. Es ist dies ein durchgängiges Prinzip des Maximalismus, das nach Schelmuffskys Vorstellung das Kriterium des Außerordentlichen und Erzählenswerten ausmacht und die Realität hinreichend verfremdet und aufhebt, um sie mitteilbar zu machen. Bemerkenswert ist dann allerdings der Kommentar des kleinen Veters, der die Realität wiederherstellt: er lacht ihn als Aufschneider aus, stellt fest, daß er kaum vierzehn Tage weg war und "nicht weiter als eine halbe Meile von seiner Geburts-Stadt kommen wäre / und alles mit einander mit liederlicher Compagnie im Toback und Branteweine versoffen" [87]. Die Erzählungen, die die übrige Umgebung angeblich beeindruckten, halten dem gesunden Menschenverstand des Kindes nicht stand. "Ich sollte nur stille schweigen / es wäre doch alles erstuncken und erlogen was ich da aufschnitt." [87] Die naive Selbstentlarvung ist kein Bruch des Erzählverfahrens und keine indirekte Autoreinmischung, sondern ein Bestandteil der Figurenzeichnung. Die Substanzlosigkeit des Gegenständlichen führt dazu, daß Schelmuffsky jede konkrete Erfahrung variierend einbeziehen muß, um überhaupt erzählen zu können. So sind die mißglückte Heimkehr und die familiären Spannungen, die einen erneuten Aufbruch motivieren ebenso wie zuvor die glanzlose Jugendgeschichte die unverzichtbare Folie der Lügengeschichte, die von Reuter auf eine für den Leser kontrollierbare Weise aus der sozialen Existenz des Aufschneiders entwickelt wird und diese zur Anschauung bringt. Schon die unabsichtlich eingeflossenen realistischen Momente der Reiseabenteuer weisen in diese Richtung, und der zweite Teil verstärkt diesen Akzent.

Das Schema der umstandslosen Nobilitierung des Reisenden wird nur noch einmal in der Venedig-Episode wiederholt, jetzt allerdings im Zusammenhang mit dem kleinbürgerlichen Kontext eines Lotteriegewinns in einer 'Glücksbude'. In Verbindung mit einer grotesken topographischen Entstellung ist die venezianische Realität in Schelmuffskys Sicht durch den Märchentopos einer Welt aus Glas und Kristall bestimmt. In ähnlicher Weise wird für das Rom-Kapitel der Stoff aus dem protestantischen Vorurteil gewonnen, das nach den Studentenunruhen in Leipzig anlässlich der Konversion Augusts des Starken aktuell war. Der Papst ist in der radikalen Vereinfachung des prote-

¹⁷ Der Erzähler hat vergessen, daß er von seiner Mutter aus der Gefangenschaft des Seeräubers Barth vor St. Malo ausgelöst sein will.

stantischen Klischees ein alter Mann, der in der Peterskirche sitzt und darauf wartet, daß die Gläubigen ihm die Füße küssen. Zu diesem grotesken Schema fügt Schelmuffsky aus eigener Erfahrung noch das hygienische Detail hinzu: »Nun kan ichs der Tebel hohl mer nicht sagen/ wie dem alten Kerle die Knochen so sehre stuncken / ich will wetten / daß er sie wol in einem halben Jahr nicht hatte gewaschen gehabt.« [114] Im übrigen ist Rom in Schelmuffskys Darstellung eine Stadt voller 'Antiquitäten', die er zwar alle gesehen haben will, ohne sich jedoch wegen der Vielzahl an eine einzige erinnern zu können. Wichtiger ist ihm, daß die Einwohner im Geflecht der 'Tyberkanäle' vom Heringsfang leben, den der Papst verpachtet hat. Er macht sich bei den Römern beliebt, indem er dem Seeräuber Barth, der ihn im ersten Teil vor St. Malo gefangen genommen hatte, die geraubten Heringsfässer wieder abjagt - die Piraterie gilt Schelmuffskys profaner Lieblingsspeise, die zusammen mit dem immer wieder erwähnten 'Klebebie' die Enge seines Vorstellungshorizontes bezeugt.

Mit der Rache am Seeräuber Barth rehabilitiert sich Schelmuffsky für die Schlappe, die seine erste ruhmlose Heimkehr begründet hatte. Im Bereich der Fabelführung läuft das auf die variierte Wiederholung von erzählerisch unergiebigem Klischees des ersten Teils hinaus.

Es ergibt sich der einigermaßen paradoxe Sachverhalt, daß dem notorischen Lügner der Stoff ausgeht, daß also eben jene von Benjamin konstatierte 'Ideenarmut' Gestalt gewinnt.

Dieser Leerlauf der Phantasie wird in der mittleren der drei Episoden des zweiten Teils, Schelmuffskys Aufenthalt in Padua, vollends deutlich. Hier kehrt er bei einer Wirtin ein, deren Lebensumstände und Familienverhältnisse bis ins kleinste Detail den seinen entsprechen. Der Gasthof 'Zum roten Stier' ist ein genaues Spiegelbild der Schlampampe-Welt im Leipziger Haus 'Zum Roten Löwen'. Hier braucht Schelmuffsky nichts zu erfinden, sondern kann unverstellt unrühmliche Erfahrungen mitteilen, indem er sie einer fremden Familie zuschreibt. Als Beobachter und Kommentator übernimmt er die kritische Sicht seiner Lebensumstände zusammen mit deren verblendeter Eigenperspektive. Und auch auf der Handlungsebene werden Spiegelung und Reproduktion bestimmend: der angeblich von einer weiten Reise heimkehrende 'fremde Sohn' ist sein Ebenbild und sein Doppelgänger in der Konstellation des Erzählanfangs des zweiten Teils. In kürzestem Abstand wird also die Geschichte der Heimkehr des abgerissenen Aufschneiders, seiner großsprecherischen Lügnerzählungen und der Entlarvung durch den kleinen Bruder wiederholt, wenn auch aus der Perspektive dessen, der sowohl die Kleinbürgerwelt mit ihren falschen Ansprüchen als auch die plumpen Angeberien des Bramarbas durchschaut oder zumindest die Distanz der Kritiker übernimmt. Zugleich kehren die eigenen Aufschneiderien in den Erzählungen des Fremden in knapper Zusammenfassung wieder, nun aber ausdrücklich mit dem Hinweis auf ihren Lügencharakter: "Ey sapperment! was schnitte der Kerl Dinges auff / wo er überall gewesen wäre / und waren der Tebel hohl mer

lauter Lügen" [105]. Schließlich geraten die ebenbildlichen Figuren im Duell aneinander, nicht ohne daß Schelmuffsky sich zuvor von der grenzenlosen Feigheit des Fremden überzeugt hat: er straft den Doppelgänger, indem er ihm beide Ohren abschlägt.¹⁸

Bemerkenswert und symptomatisch ist es, daß es dem Ich-Erzähler nicht gelingt, das Selbstportrait durch zusätzliche Erfindungen auch nur ein wenig von sich selbst zu distanzieren und daß er die bis ins Detail gleichen Szenen im Abstand von wenigen Seiten lediglich mit einem Wechsel der Perspektive noch einmal erzählt. Damit bezeugt er einen Mangel an Phantasie, der weniger in der fehlenden Gabe des Erfindens begründet ist als in einem Mangel an Erfahrungen, die Erfindungen erst möglich machen. Die Erzählweise ist zugleich naiv und charakterisierend, weil die Gegenständlichkeit der unfreiwilligen Selbstentlarvung aus dem Mangel an Stoff hervorgeht: wenn Schelmuffsky schon zuvor in seinen Erzählungen nicht eine fremde Welt, sondern seinen eigenen Bewußtseinshorizont dargestellt hatte, so gilt das gesteigert von dieser Episode, die seine tatsächlichen Erfahrungen einholt.

Die Lügengeschichte ist in der Entlarvung des Lügners an die tatsächliche Existenz des Protagonisten zurückgebunden, an die Wirtshauswelt in der Umgebung der Universitätsstadt und an das Alamode-Wesen ihrer neureichen Kleinbürger. Sie ist das Gegenteil eines Reiseromans und widerlegt die Epitheta ihres Titels: Schelmuffskys Erzählung ist weder wahrhaftig noch curios und beruht nicht auf gefährlichen Erlebnissen, so daß die Phantasie in der Banalität der tatsächlichen Existenz befangen bleibt und selbst die bescheidenen Lesefrüchte oder aufgeschnappten Fiktionen nur dem eigenen Horizont anverwandeln kann. Reuter hat hier den kühnen Versuch unternommen, die Einfallslosigkeit seines Helden zum Erzählprinzip des Romans zu machen und hat eben dadurch ein realistisches Bild von dessen substanzloser Wirklichkeit entworfen. Die von Benjamin bemerkte 'scheinbare Ideenlosigkeit' ist nicht die des Autors, sondern bezeichnet die Wahrheit der Figur. Lange bevor bei Bodmer, Neugebauer und Wieland die Rezeption des *Don Quixote* einsetzt, hat Reuter die subjektive Entstellung der Wirklichkeit zum Gegenstand seines Romans gemacht und sie auf ihren wahren Grund zurückgeführt. Schelmuffskys Welt ist durchgängig Projektion seines Ichs und bringt dieses zur Darstellung. Das Weltbild des Romans entsteht aus dem subjektiven Weltbild der Figur. Nun ist Schelmuffsky aber im Rahmen der satirischen Technik kein Individuum, sondern ein Typ, ein kleinbürgerlicher Flegel, der gern ein vornehmer Geck wäre und der in seinen Phantasieprojektionen seine wirkliche Existenz in ein Geckentum nach seinem Maßstab aufhebt. Das beinhaltet zugleich eine entlarvende Kritik an der veräußerlichten Lebenskultur der Galanterie. Die Phantasievorstellungen sind also keineswegs realitätslos, denn sie verwenden Schelmuffskys tatsächliche Lebensumstände, um das Bild einer

¹⁸ Conrad Wiedemann [*Christian Reuter*. In: *Deutsche Dichter*, Bd. 2 (Reformation, Renaissance und Barock). Stuttgart 1989, S. 436-448] weist darauf hin, daß es sich hier um »eine alte Gaunerstrafe« handelt [S. 446].

anderen Lebensweise auf der Grundlage seiner realen Erfahrungen zu projizieren. Die Wirklichkeit schlägt immer wieder durch, wenn etwa vornehme Ungebundenheit als Maßlosigkeit im Essen und Trinken, wenn Genußleben statt Erwerbsleben, Ehrung durch Komplimente, sublimierte Sauf- und Rauflust usw. vorgestellt werden und wenn die große Welt keineswegs anders aussieht als der Lebensbereich des Philisters, sondern lediglich das Gleiche in willkürlich vergrößertem Maßstab bietet. Die Zeitkritik geht so in die Figurengestaltung ein. Auf Grund seiner Distanzlosigkeit ist Schelmuffsky stets veranlaßt, auch in seinen Aufschneidereien unbewußt Wahrheiten zu sagen, bis hin zur Selbstentlarvung. Dabei arbeitet Reuter auf sehr subtile Weise mit dem Verfahren der Fiktionsironie. Das Lügenkriterium, der zeitgenössische Vorwurf gegen die Gattung, ist in die Immanenz des Romans verlegt, so daß er als Werk jenseits des Lügenverdachtens steht, zumal da objektiv durch die Lügen des Ich-Erzählers die Wahrheit seines Standes durchscheint.

Wolfgang Düsing (Mainz): "Das kühne Traumbild eines neuen Staates". Die Utopie in Schillers <i>Don Karlos</i>	194
Hans Esselborn (Köln): "Denn der Unendliche hat in den Himmel seinen Namen in glühenden Sternen gesäet". Die astronomische Metaphorik des Unendlichen bei Jean Paul.....	209
Rudolf Drux (Darmstadt): Des Dichters Winterreise. Bemerkungen zu ihrer Gestaltung bei Martin Opitz und in Gedichten von Goethe, W. Müller und Heine / Biermann.....	229
Walter Pape (Köln): „Gothelf, suchet euch ein Wirtshaus aus“. Jeremias Gotthelfs <i>Bauern-Spiegel</i> — Bildungsroman, Schweizer Art.....	242
Bettina Plett (Köln): Zwischen "gemeinem Talent" und "Anempfindungskunst". Zwiespalt und Übergang in Karl Gutzkows Erzählungen.....	267
Karl Konrad Polheim (Bonn): Konfiguration und Symbolik in A. Stifters Erzählung <i>Das alte Siegel</i>	297
Walter Hinck (Köln): 'Hoffnung' im Gedicht der jüdischen Lyrikerinnen Hilde Domin und Rose Ausländer.....	314
Helga Esselborn-Krumbiegel (Köln): Die Subversion der Autobiographie. Ich-Varianten in zeitgenössi- schen weiblichen Autobiographien.....	322
Verzeichnis der Schriften von Hans Dietrich Irscher.....	342