



STEFAN SCHWEIZER

Selbstreflexivität der Poesie bei Goethes *Reineke Fuchs*

Die Interaktion von Form, Inhalt, Inter- und Intratextualität

The essay discusses various forms and functions of narration in Johann Wolfgang von Goethes *Reineke Fuchs*. A main characteristic of Goethe's text is inter- and intratextuality. Points of reference are Homer's *Ilias* and Gottsched's *Reineke Fuchs*. The narrations of the protagonist Reineke have at least four different functions concerning the protagonist's well-being as well as the interaction of narrator and audience.

A basic question of Goethe's epic is also the correlation of life and poetics. The epic discusses the question of social order and stability of society in the light of successful individuation.

1. Einleitung

Der folgende Aufsatz fokussiert beim Goethe'schen Reimversepos *Reineke Fuchs* zwei miteinander verwandte Themen. Einer der Dichtung wesentlichen Aspekte besteht in der Thematisierung verschiedener Formen und Funktionen von Erzählen. Erzählen, so wird zu zeigen sein, taucht, vorzugsweise durch den Protagonisten Reineke transportiert, mindestens in vier Bedeutungsvarianten in Goethes Wortkunstwerk auf. Grundtenor ist die Frage nach dem Verhältnis von Dichtkunst und Leben. Welche Möglichkeiten gibt es (aktiv) durch Erdichtetes sein Leben zu steuern und wie kann das Leben durch Dichtung beeinflusst werden? Zu diesem Themenblock der Selbstreflexivität der Poesie gehören Aspekte der Inter- und Intratextualität. Im Zuge des Booms kulturwissenschaftlicher Ansätze käme eine andere Terminologie zur Anwendung, man müsste von Text und inner- und außerliterarischen Kontexten sprechen.

Der vorliegende Aufsatz bedient sich des herkömmlichen, philologischen Vokabulars und zeigt, dass die Intratextualität in Form von Homers *Ilias* und die Intertextualität in Form von Gottscheds prosaischer Vorlage *Reineke Fuchs* einer Höherpotenzierung der Dichtungsproblematik dienen. Ein direkter Abgleich von Goethes und Gottscheds Werken ist unter den hier gesetzten Parametern noch nicht vorgenommen worden.

Ein Schwerpunkt des Aufsatzes liegt folglich auf dem philologischen Vergleich von Gottscheds Prosavorlage und Goethes Versepos. Damit gewinnen formale Aspekte Relevanz. Besitzt Goethes Gattungswahl gemäß dem Diktum, dass die Form den Inhalt bestimmt, Auswirkungen auf den Inhalt und damit in unserem Fall, die Dichtungsthe-

matik? Wie konstituiert die Erzählinstanz das Erzählgeschehen, welche Perspektive wird z.B. dabei verwendet?

Zu guter letzt werden weitere inhaltliche Aspekte fokussiert. Dabei geht es um Herrschafts- und Ordnungsprobleme, um Aspekte des privaten und öffentlichen Lebens und wie beides, idealtypischer Weise in Einklang gebracht werden kann. Der König setzt Reineke den Fuchs nicht zuletzt auf Grund dessen poetischer Potenz in Ehren wieder in Ämter und Positionen ein. Damit gelingt Reineke das, was nur wenigen vergönnt ist: eine gelungene Symbiose von öffentlichem und privaten Leben, Prosa und Poesie. Dichtung und Leben stehen somit nicht als feindliche, sondern einander bedingende und bedürftige Prinzipien gegenüber. Deren kunstvolle und Gewinn bringende Vereinigung allerdings kann nur der Dichter selber vollziehen.

2. Goethes *Reineke Fuchs* als Fabel und Versepos

Eine der wichtigsten Fragen bei der Analyse eines literarischen Kunstwerks bleibt die nach der Gattung. Die unumschränkte Geltung der hermeneutisch-formalistischen Grundeinsicht, dass die Form den Inhalt bestimmt ist nach wie vor gegeben.

Die Vorlagen von Goethes *Reineke Fuchs* gelten als Tierdichtung. (Vgl. Goossens 1983) Bei Goethes Werk *Reineke Fuchs* handelt es sich gattungstechnisch gesehen um eine Fabel. Das deutsche Wort Fabel kommt vom Lateinischen „fabula“, was soviel wie Rede und bzw. oder Erzählung bedeutet. Fabel stellt das einem erzählerischen oder dramatischen Werk zugrundeliegende Stoff- und Handlungsgerüst dar. (Schweikle 1990: 147) Zugleich kann Fabel ein Zweig der Tierdichtung sein. (Wilpert 1969: 249) Bei Goethes *Reineke Fuchs* handelt es sich um eine Tierdichtung, welcher natürlich zugleich ein Stoff- und Handlungsgerüst zu Grunde liegt. Die agierenden Figuren sind überwiegend Tiere, aber auch Menschen spielen eine untergeordnete Rolle. Menschen kommen des öfteren in einer Fabel in „Nebenrollen“ vor. Die Tiere in Goethes Werk entsprechen den in der Fabel gängigen Typen: Der Löwe ist der König der Tiere, der Fuchs ist klug und listig, der Wolf gierig und der Bär verhält sich tollpatschig. Goethes Dichtung besitzt zudem als Erzählung eine lehrhafte Tendenz, (Literatur-Brockhaus 1988: 640) welche ein weiteres Merkmal der Fabel ist. Man könnte weiterhin feststellen, dass viele der Verhaltensweisen und der Konfliktstrukturen, die in Goethes Werk *Reineke Fuchs* zwischen den Tieren auftauchen, ohne weiteres auf menschliches Verhalten übertragbar sind. Diese Übertragbarkeit der in der Fabel von den Tieren verrichteten Dinge auf den Menschen ist ein weiteres, konstituierendes gattungsstrukturelles Grundprinzip der Fabel. (Literatur-Lexikon 1992: 285) Es ist fraglich, ob Goethes Fabel das Kriterium der Knappheit einhält. Goethes Fabel entspricht ungefähr dem Umfang der beiden Vorlagen aus dem Mittelalter.

Goethes Dichtung wird auch unter dem Etikett Epos subsumiert, so. z.B. in der Literaturgeschichte. (Wittowski 1998: 182) Knappheit ist nicht unbedingt ein unabdingbarer Indikator eines Epos. Im *Reineke Fuchs* kann man an einigen Stellen epische (Erzähl-) Längen und nicht dichterische Knappheit feststellen.

Fasst man alle diese Kriterien einmal zusammen, so gelangt man zum Schluss, dass es sich bei Goethes *Reineke Fuchs* um eine Fabel handelt, wenngleich nicht alle gattungstechnischen Kriterien in allen Aspekten erfüllt werden. Zugleich kommt man - nicht zuletzt aufgrund der literarischen Vorlagen - nicht umhin, den *Reineke Fuchs* als Epos zu bezeichnen.

3. Verwendung des Hexameters im *Reineke Fuchs*

Goethe verwendet in seinem Versepos den Hexameter, welcher bekanntlich ein aus sechs Versfüßen bestehender epischer Vers ist, dessen letzter Versfuß um eine Silbe gekürzt ist. Der Hexameter gilt als eine klassische Versform, was den klassizistischen Anspruch von Goethes Dichtung verstärkt.

Der Hexameter wirkt gleichmäßig und breit ansteigend. (Frank 1993: 43) Gegen Ende eines Hexameters kann man z.T. behaupten, dass er ziehend oder schleppend wirkt. Bereits Homer verwendet in seinen Dichtungen den Hexameter. In der deutschen Dichtung setzt Klopstock sich entsprechend „für die epische Dichtung den Ordnungsrahmen des Homerischen Hexameters“ (Breuer 1994: 194) ein. Es fällt auf, dass Goethe im Unterschied zu Gottsched ein klassisches Versmaß zum Niederschreiben der Fabel verwendet. Überraschen könnte dabei der doch teilweise sehr derbe und mitnichten gehobene Inhalt der Fabel, welcher vermeintlich nicht mit der gehobenen und klassischen Versform korrespondiert. Die derbe inhaltliche Komponente scheint bei Gottsched eine Entsprechung in der verhältnismäßig schlicht wirkenden neuhochdeutschen Prosasprache gefunden zu haben. War es Goethes Anliegen durch das klassische Versmaß Form und Inhalt kontrastieren zu lassen um ein vielschichtiges Kunstwerk zu erschaffen? Diese Frage muss zunächst offen bleiben. Goethes Hexameter wirken nicht immer erhaben, auch selten klassisch. Im Gegenteil: Der Leser erhält nach dem ersten Einlesen sogar den Eindruck, dass die Fabel als Handlungsgerüst schnell dargelegt wird. Es entsteht kein schleppender oder ziehender Eindruck, wie dies bei den Hexametern von Voß' *Illias*-Übersetzung der Fall sein kann. Goethe hat die Hexameter in seiner Dichtung in unterschiedlichen Formen relativ frei verwendet und ist nicht immer streng nur einem Formaufbaumuster der Hexameter gefolgt. Bereits an den ersten fünf Zeilen von Goethes *Reineke* wird dies ersichtlich:

„Pfingsten, das liebliche Fest war gekommen; es grünten und blühten
Feld und Wald; auf Hügeln und Höhn, in Büschen und Hecken
übten ein fröhliches Lied die neu ermunterten Vögel;
jede Weide sproßte von Blumen in duftenden Gründen,
festlich heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde.“ (Goethe 1996: 4)

Bis zur ersten Kadenz besteht der erste Vers aus fröhlich, ja beschwingt wirkenden Daktylen. Im zweiten Vers hingegen kommt der gemäßigte, beinahe schwer klingende Trochäus gleich drei Mal vor. Bereits hier wird ersichtlich, dass Goethe mit Hexametern frei umgeht, so dass ein bewegtes, unterschiedliches Erzählen ermöglicht wird. Auffällig sind auch die Enjambements zwischen erster und zweiter und zweiter und dritter Zeile. Sie verstärken das Moment eines im normalen Erzählduktus erzählten Textes, welches teilweise sogar so stark werden kann, dass der Text wie fein plaudernde Prosa dahinläuft. (Jäger 1996: 190) Den rhythmisch beschwingten Ton der ersten fünf Zeilen der Fabel unterstreichen häufig verwendete Lautmalereien. So kommt z.B. die Assonanz „ü“ und „e“ gleich fünf Mal am Anfang des epischen Gedichtes vor. Diese hell und wach klingenden Töne könnten die erwachte Natur und das dazugehörige frisch wirkende Frühlingslicht symbolisieren.

Bei den festgestellten Merkmalen kann man nun fragen, warum denn Goethe gerade den Hexameter gewählt hat, um eine Fabel zu erzählen. Dafür sind sicherlich verschiedene Punkte anzuführen, von denen ich einige kurz anschnitten möchte. Es könnte durchaus sein, dass er die klassische Großform erobern (ebd.: 189) oder aber wahr-

scheinlicher, sich in ihr üben wollte. Für solch ein Anliegen könnte es passend sein, einen vorhandenen Stoff aufzugreifen und umzudichten. Mit gleichem Recht könnte man vermuten, dass Goethe den tradierten Stoff der Fabel, der ihn nachweislich stark beeindruckt und vom politischen Geschehen seiner Zeit, d.h. den revolutionären Ereignissen in Frankreich abgelenkt hat, in neuer Form exponieren und darstellen wollte. Dabei würde die innovative, künstlerische Leistung sich auf die neue Form konzentrieren. Es könnte aber auch sein, dass Goethe die in dem Werk vorkommende Thematik des Erzählens in einer dem Erzählen urtypischen Formen behandeln und darstellen wollte, dem Hexameter.

4. Weitere Formanalyse

In der neuen Form, welche Goethe seiner Adaption des *Reineke-Stoffs* gegeben hat, wird der Versuch gesehen, dem Ganzen eine klassische bzw. klassizistische Basis zu verleihen, (Meid 2006: 287) was wiederum mit der Wahl des Hexameters korrelieren würde.

Reflektiert man die Gattung, ihre Bestimmung und Funktion, so muss man sich auch der Frage, wie etwas erzählt wird, zuwenden. Bei einem epischen Werk in klassischer Form könnte man mutmaßen, dass das Moment der Belehrung eine wichtige Rolle spielt. Diese Aussage könnte zumindest für die Vorlage Gottscheds und für die Vorlage(n) aus dem Mittelalter zutreffen. Es ist erwiesen, dass Goethe die Vorlage Gottscheds kannte. Die Fabel ist eine Gattung, die in der Epoche der Aufklärung als typische Gattung galt. In der Aufklärung wurde u.a. versucht, durch literarische Belehrungen das Publikum aufzuklären, was bei der Fabel gewährleistet ist. Im Folgenden werden zu ausgewählten Punkten des *Reineke Fuchs* Untersuchungen zur Erzählweise und zur Erzählperspektive nach den von Franz K. Stanzel entworfenen Kriterien (Stanzel 1995: 70-89) vorgenommen.

Es ist dabei fraglich, wie sinnvoll die alleinige Analyse nach Erzählperspektiven bei einer in Hexametern verfassten Fabel ist. Verbindet man dies mit dem Aspekt, wie etwas erzählt wird, so kann sich daraus allerdings eine gehaltvolle Analyse ergeben. Die Analyse betrifft v.a. den Anfang des ersten Gesangs. Ferner wird das Ende des zwölften Gesangs genauer betrachtet, da sich hier in dem letzten Gesang eine vermeintlich überraschende Wende der Erzählperspektive wiederfindet, die letztlich, bei genauerer Betrachtung der Dinge doch keine ist.

4.1 Untersuchung des ersten Gesanges

Betrachtet man die Zeilen 1-21 des ersten Gesangs im *Reineke Fuchs* so wird ersichtlich, dass eine Art der berichtenden Erzählung vorliegt, da weder eine dramatisierte Szene, noch eine Bewusstseinsreflexion einer der Charaktere dargestellt wird. Alle Konstituenten des Erzählten werden durch einen Erzähler aufgeführt. Erzählerkommentare, wie „Hof zu halten in Feier und Pracht“ (Goethe 1996: 4) und „viele stolze Gesellen“ (ebd.: 4), sind anzutreffen. Zunächst kann man nach der Untersuchung dieser ersten Zeilen konstatieren, dass der Seinsbereich des Erzählers und die Seinsbereiche der Charaktere nicht-identisch sind. Es gibt keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass der Erzähler an oder in der Handlung partizipiert oder sich in irgendeiner anderen Form in einem der Seinsbereiche der Charaktere befindet. Diese Feststellung lässt darauf schließen, dass es sich beim Erzähler um einen Er- und nicht um einen Ich-Erzähler handelt. Ferner deutet die Perspektive darauf hin, dass Deskriptionen der Außenwelt stattfinden und keine für den Leser wahrnehmbaren Informationsdefizite existent sind. So weiß der Erzähler, dass

alle Tiere am Hofe des Königs erscheinen sollen und doch Reineke der Fuchs nicht erschienen ist. (ebd.: 4) Die Benennung des Fehlenden verrät den großen Wissensfundus des Erzählers. Der Erzähler ist also eher allwissend denn unwissend, was ein eindeutiges Merkmal einer außenperspektivischen Darstellungsweise ist. Folglich liegt eine auktoriale Erzählsituation vor, da die Außenperspektive vorherrscht und die Seinsbereiche des Erzählers und der Charaktere nicht-identisch sind und ein (all-)wissender Erzähler vorhanden ist. Es werden gemäß der poetischen Dichtungsform keine inneren Vorgänge beschrieben und Bewegungsattribute sind nicht aufzufinden. Personale oder Ich-Erzählsituation sind nicht vorhanden.

Der Rest des ersten Gesangs ist fast ausschließlich von nicht-narrativen Momenten geprägt. Der Dialog wird zu den dramatischen Elementen einer Erzählung gezählt. Zwar wird der Dialogstrang immer wieder von narrativen Elementen unterbrochen, (ebd.: 4 und 9) doch dienen diese weiterhin im auktorialen Erzählstil gehaltenen Unterbrechungen sowohl der Forcierung und der Ermöglichung der Dialoge als auch der Fortführung der Geschichte. Da es sich bei der Fabel um kein Drama handelt, sind die häufigeren Wechsel der Sprecherpositionen durch nicht-dialogische Unterbrechungen gekennzeichnet. Im Gegensatz zum Drama handelt es sich dabei nicht um Anleitungen zum Bühnenbild oder um Handlungsanweisungen für die Charaktere, sondern um die eigentliche Handlung. Einerseits werden die Unterbrechungen dazu benutzt, immer weitere Gesichtspunkte der Diskussion zu ermöglichen. Zudem macht der Wechsel der narrativen und dialogischen Momente den vorherrschenden Erzählrhythmus aus und bestimmt damit auch das Erzähltempo mit. Durch die Unterbrechungen wird eine thematische Varianz und ein dynamischer Erzählrhythmus ermöglicht. Vergleicht man diese Stelle des ersten Gesangs von Goethe mit der Vorlage der Fabel von Gottsched, (Gottsched 1968: 77 f.) so kann man feststellen, dass die Erzählperspektive Goethes die logische Folge eines intertextuellen Zusammenhangs sein könnte. Goethe hat die Fabel von Gottsched weder gekürzt noch erweitert. Thematisch sind, auf den ersten Blick, keine relevanten Änderungen zu erkennen. Bei Gottsched ist bereits durch die voraussagenden Kapitelzusammenfassungen evident, dass eine der Aufklärung und der Form gemäße auktoriale Erzählperspektive vorliegt. Bei der auktorialen Erzählsituation ist das Erzählte als durchgängig in der Vergangenheit liegend aufgefasst; was sowohl auf den ersten Gesang bei Goethe als auch bei Gottsched zutrifft.

4.2 Zwischenbemerkung

Eine sorgfältige Analyse des Texts zeigt die durchgängige Verwendung der auktorialen Erzählsituation bis zum zwölften Gesang. An manchen Stellen der Fabel drängt sich allerdings der Eindruck einer personalen Erzählsituation auf. Dies ist bei zwei verschiedenen, immer wieder auftauchenden Situationen der Fall:

- bei Fällen länger andauernder und größerer aktiver Handlung und
- bei Zustandsbeschreibungen der Charaktere.

Im zweiten Gesang finden sich z.B. die aufgezählten Konstellationen kurz hintereinander. Der Bär Braun wird unter falschen Versprechungen von Reineke dem Fuchs in einem Baum des Bauern Rüsteviel eingeklemmt und dem Leser wird folgende Szene dargestellt und beschrieben:

„Braun befand sich indes in großen Ängsten; die Spalte klemmt ihn gewaltig, er zog und brüllte vor Schmerzen.“ (Goethe 1996: 110 f.) Kurz darauf findet sich eine Beschreibung, in der viel Bewegung auszumachen ist. Die Dorfbewohner hoffen, den tieri-

schen Dieb mit brachialer Gewalt zur Strecke zu bringen: „Es führte der Pater einen langen Stab in der Hand und schlug ihn von ferne. Kümmerlich wandt' er sich hin und her, es drängt' ihn der Haufen, einige hier mit Spießen, dort andere mit Beilen“. (ebd.: 146 ff.) In der ersten Beschreibung stecken Momente der personalen Erzählsituation, da beschrieben wird, was der Bär empfindet. Verstärkt werden die Gefühlsbeschreibungen des Bären Braun durch Lautmalerei. Betrachtet man die Assonanz von „Haufen“ (ebd.: 148) und „Schaufeln“, (ebd.: 150) so drängt sich der Eindruck des vor Schmerzen schreienden Bären auf. Die Vokalzusammensetzung „au“ und der Vokal „e“ rufen die Assoziation hervor, dass eine Person bzw. das Tier ausruft: „Auweh, auweh!“. Die Gefühlsbeschreibungen rekapitulieren die inneren Vorgänge in dem Bären Braun, bleiben aber trotzdem als Außenwelt verfügbar. In der zweiten Szene könnten die Lokaladverbien „hier“ und „dort“ mit den Verben der Bewegung auf eine personale Erzählperspektive hinweisen. Dennoch bleibt auch in diesem Fall zu erwähnen, dass die Schilderungen außenperspektivisch dargestellt werden, da keine inneren Vorgänge von Braun oder Bewegungsabläufe aus der Sicht einer der Charaktere geschildert werden. Manche Stellen im *Reineke Fuchs* deuten auf eine personale Erzählsituation hin, diese wird letztlich von der eindeutig vorhandenen auktorialen Erzählsituation aufgehoben. Die auktoriale Erzählsituation ist sicherlich auch die einer Fabel bzw. einem Versepos angemessene.

4.3 Untersuchung des Endes des zwölften Gesangs

Betrachtet man das Ende des zwölften Gesangs, (ebd.: 170 f.) so wird der (vermeintliche) Wechsel zur Ich-Erzählperspektive sofort deutlich, obwohl man intuitiv ein wichtiges Indiz dafür zu vermissen glaubt. Zunächst scheint es recht verblüffend, dass in diesem letzten Abschnitt der Fabel das Personalpronomen „ich“ kein einziges Mal vorkommt. Das Vorkommen dieses Personalpronomen ist in der Regel geradezu konstituierend für eine Ich-Erzählsituation. Das Personalpronomen ich wird hier losgelöst von dialogischen Teilen betrachtet, da dort, in der verbalen Kommunikation der diversen Charaktere, „ich“ naturgemäß häufig vorkommt, dies aber nichts über die Erzählsituation aussagt. Gegen eine Ich-Erzählsituation spricht, dass der fiktive Erzähler und die Charaktere nicht in der Handlung interagieren. Ein kleiner Hinweis aber für eine Identität der Seinsbereiche des Erzählers und der Charaktere ist das Temporaladverb „nun“. (ebd.: 171) Durch die beschriebene Läuterung Reinekes, die jetzt stattgefunden hat und die dem Leser Ansporn für ein tugendhaftes Leben sein soll, wird die Zeitgleichheit der Existenz der Charaktere und des fiktiven Erzählers suggeriert. Reine Zeitgleichheit zwischen dem fiktiven Erzähler und den Charakteren ist aber noch kein Indiz für eine Ich-Erzählsituation. Ein weiterer Beleg für eine Ich-Erzählperspektive könnte sein, dass bis zu diesem Zeitpunkt das Geschehen durch einen nicht eingreifenden, sondern höchstens kommentierenden Erzähler exponiert wird. Nun aber wird der Leser direkt vom Erzähler angesprochen. Der Erzähler behandelt seine Botschaft im Erzähltext selber. Trotzdem ist festzuhalten, dass es sich hier weiterhin um eine auktoriale Erzählsituation handelt. Das erzählende Ich wird nicht zum erlebenden Ich. Eine definitive Identität der Seinsbereiche zwischen dem fiktiven Erzähler und den Charakteren ist nicht belegbar. Auffällig ist, dass am Ende des zwölften Gesangs die Vorstellung hervorgerufen werden soll, dass eine Ich-Erzählsituation vorherrscht. Thematisch geht es in diesen letzten Zeilen um eine mögliche Botschaft an den Leser, und das Dichten als solches wird reflektiert. Zum Abschluss des Themas der Erzählsituationen soll etwas über mögliche Zwänge und Intentionen der Verwendung der Erzählperspektiven gesagt werden.

Die durchgängige Verwendung der auktorialen Erzählperspektive könnte aus gattungsbedingten Gründen resultieren. In einer Fabel, einem Lehrstück also, kommen Tiere vor. Zudem soll der Leser belehrt werden. Naturgemäß wird bei einer solchen Konstellation die auktoriale Erzählsituation verwendet. Es wäre in vielerlei Hinsicht problematisch, eine Fabel in der Ich-Erzählperspektive (eines Tieres) zu erzählen. Auch eine personale Erzählsituation ist für eine Fabel ungeeignet, da das Moment der Belehrung am glaubwürdigsten durch eine auktoriale Erzählsituation dargelegt werden kann. An manchen Stellen im *Reineke Fuchs* ist die Möglichkeit einer personalen Erzählsituation erahnbar, welche aber letztlich, falls sie denn überhaupt existent sein sollte - und dies ist zweifelhaft - durch die auktoriale Erzählsituation aufgehoben wird. Der bei der auktorialen Erzählsituation meistens implizit auftretende fiktive Erzähler ist eine von Goethe erfundene Vermittlerinstanz, die das Handlungsgeschehen darlegt. Die Erzählperspektive des auktorialen Erzählers braucht sich nicht zu legitimieren. Die komplexen und teilweise abstrus anmutenden Vorgänge der Fabel sind für den Leser schwer nachzuvollziehen und gattungsbedingt unglaublich. Gerade durch die Verwendung eines auktorialen Erzählers könnte versucht werden, dem Handlungsstrang ein Mehr an Glaubwürdigkeit und Authentizität zu verleihen. Der auktoriale Erzähler hat die Möglichkeit sich vom Geschehen zu distanzieren, aber auch sich dem Geschehen zu nähern, er kann es kommentieren und relativieren. Der auktoriale Erzähler besitzt hier einen allwissenden Standpunkt, welcher erneut die Glaubwürdigkeit der Geschichte stabilisiert. Am Ende des zwölften Gesangs wurde festgestellt, dass einige Indizien auf einen Wechsel zur Ich-Erzählsituation hinweisen. Durch die direkte Leseransprache wird der persönliche Bezug des (fiktiven) Erzählers zum (fiktiven) Leser lediglich verstärkt. Dem Leser wird der vom Erzähler suggerierte Wahrheitsgehalt der Geschichte (ebd.: 171) durch die direkte Ansprache schmackhaft gemacht. Kurz zuvor verweist der fiktive Erzähler darauf, dass Fabel und Wahrheit gemischt sind. (ebd.: 170) Nun bleibe es dahingestellt, wie es sich mit dem realen Wahrheitsgehalt der Geschichte verhält. Der fiktive Erzähler reflektiert das Erzählen selber ausdrücklich. Goethes *Reineke Fuchs* bekommt also explizit durch die letzten Zeilen des zwölften Gesangs eine neue Thematik und Dimension: **die Selbstreflexivität der erzählenden Kunst wird thematisiert.** Kunst wird u.a. immer dann besonders interessant, wenn sie sich selber zum Gegenstand besitzt. Dass das Thema der sich selber reflektierenden Kunst nicht erst am Ende des zwölften Gesangs aufgeworfen wird, sondern ein, wenn nicht sogar das zentrale Motiv von Goethes *Reineke Fuchs* ist, wird noch darzulegen sein. Das Erzählen an sich und der Stellenwert des Erzählens im Leben wird thematisiert.

5. Intertextuelle Bezüge

Goethes Werk *Reineke Fuchs* besitzt literarische Vorlagen. So ist es bereits seit längerem bekannt, dass „die berühmte niederdeutsche Tiergeschichte Reynke de Vos eine Übersetzung und Überarbeitung eines niederländischen Gedichts ist“. (Goosens 1983: VII)

Möglicherweise hat Goethe die in niederdeutschen Knittelversen gehaltene Übersetzung von Alkmar gekannt und als Vorlage benutzt. Verbürgt ist, dass Goethes Arbeit hauptsächlich auf der Vorlage Gottscheds beruht. (Jäger 1996: 181) Gottsched gab dann 1752 den niederdeutschen „Reynke de Vos“ heraus. Gleichzeitig übertrug er eine hochdeutsche Fassung des 16. Jahrhunderts in Prosa. Letztere war Goethe auf jeden Fall bekannt und diente ihm als Vorlage.

Goethes *Reineke Fuchs* gilt als Höhepunkt der künstlerischen Gestaltung des lange tradierten Stoffs. (Goosens 1983: IX) Es ist fraglich, ob Goethe tatsächlich die politischen Implikationen der Vorlage vor Augen standen, und er diese auf die Ereignisse der Französischen Revolution übertrug. Goethe hat die Vorlage Gottscheds thematisch und quantitativ kaum verändert, einige Änderungen an der Form sind gravierend und auffällig. Gottscheds Text ist in neuhochdeutscher Prosa gehalten. Goethe verfasste seinen Text durchgehend in altertümlichen Hexametern. Die Hexameter sind in neuhochdeutscher Sprache gehalten. Ein in seiner Wichtigkeit nicht zu unterschätzendes Moment ist, dass Goethe die Baumann'schen und Alkmari'schen Anmerkungen in seinem Text weggelassen hat. Diese belehrten noch bei Gottsched den Leser über den religiösen und moralischen Sinn der jeweiligen Hauptstücke. Goethes Text schließt eine Belehrung des Publikums in dieser Form aus und betont die Eigenständigkeit des Textes. Gerade diese neue Eigenständigkeit des Textes könnte auf eine neue Intention des Inhalts von Goethe hinweisen. Eines dieser Themen könnte sein, dass in Goethes *Reineke Fuchs* auf die Problematik des Erzählens bzw. des Dichters und seines Verhältnisses zur Umwelt hingewiesen werden soll. Der Text Goethes verliert durch die Auslassung der Alkmari'schen und Baumann'schen Anmerkungen in der religiös-moralischen Ebene, gewinnt aber eine säkulare Bedeutungsebene hinzu, was ganz dem Impetus des großen deutschen Dichter-Fürsten zu entsprechen scheint.

6. Sprachliche Differenzen zwischen den Texten von Gottsched und Goethe

Zwischen der Vorlage Gottscheds und Goethes Text herrschen einige Unterschiede bezüglich der Wortwahl. In der Vorlage Gottscheds werden manchmal in Szenen mit brutalen und sexuellen Handlungen die Dinge und Geschehnisse deutlicher beim Namen genannt. So z.B. in der Szene, in der Isegrimm der Wolf und Reineke der Fuchs einander im finalen Kampf messen. In Gottscheds Text heißt es:

„Indessen, daß der Wolf gegen Reineke so sprach, steckte Reineke seine andre Hand ihm zwischen die Beine, und ergriff ihn mit guten Bedachte, bey seinen Brüdern [...] Vor großer Angst brach ihm dann der Schweiß aus: ja er ließ auch von hinten etwas fahren.“ (Gottsched 1968: 444)

Bei Goethe wird die gleiche Szene folgendermaßen beschrieben:

„Indessen hatte der Lose zwischen die Schenkel des Gegners die andre Tatze geschoben, bei den empfindlichsten Teilen ergriff er denselben [...] er löste sich vor Angst.“ (Goethe 1996: 163)

Während also bei Gottsched Geschlechtsteile des Mannes jovial Brüder genannt werden, bezeichnet Goethe diese als empfindlichste Teile. Isegrimm der Wolf lässt bei Gottsched ungeniert etwas fahren, während der Wolf Isegrimm bei Goethe sich löst. Die gehobenere Form und der gehobene Sprachstil bei Goethe verfeinern die derb anmutenden Szenen zumindest sprachlich. Gegen diese Schlussfolgerung könnte aber sprechen, dass Goethe aufgrund des Rhythmus und der Betonung der Hexameter genötigt war, viersilbige Wörter wie „empfindlichsten“ einzubauen. Die erste Schlussfolgerung würde nicht plausibel erklären können, warum beispielsweise die Szene, in der es zwischen Reineke dem Fuchs und Gieremund der Wölfin zu sexuellen Handlungen kommt, bei beiden Autoren beinahe gleich geschildert ist. Bei Gottsched heißt es:

„Die Spalte war so enge, daß er nicht ohne Gedränge hindurch kam [...] Da sie nun ihren Kopf in die Spalte steckte, da stieß, schob und drängte sie... und vermochte weder vorwärts noch rückwärts zu kommen [...] Als Reineke das sah, nahm er einen Umweg,

und lief zur Seiten herum: und weil er merkte, daß sie festsaß, fiel er sie schleunigst an.“
(Gottsched 1968: 135)

Die vergleichbare Stelle bei Goethe lautet folgendermaßen:

„denn die Spalte war eng; und eilig steckte die Wölfin, groß und stark wie sie war, den Kopf in die Spalte; sie drängte schob und brach und zog [...] und konnte nicht vorwärts noch rückwärts. Da das Reineke sah, lief er zur anderen Seite krummen Weges herein, und kam und macht' ihr zu schaffen.“ (Goethe 1996: 116-121)

Bei beiden Schilderungen sind die gleichen sexuellen Symbole und Praktiken erkennbar. Die Sprache hebt sich nicht in einem klassifizierbaren Sinne derber oder gehobener ab. Beide Male wird explizit die enge Spalte erwähnt. Die Spalte könnte als Symbol für die weibliche Vagina stehen. In beiden Schilderungen wird der Versuch eines Schiebens und Drängens beschrieben, was womöglich ein Zeichen für den heterosexuellen Geschlechtsverkehr sein soll. Die eigentliche sexuelle Handlung wird in kleinen Differenzierungen verschiedenartig dargestellt. Bei Gottsched besitzt Reineke der Fuchs eine große Gier nach Sex mit der Wölfin Gieremund, denn er fällt sie schleunigst an. Er kommt nicht ohne Gedränge durch die enge Spalte. Die Gier nach der körperlichen Symbiose mit dem Andersgeschlechtlichen steht also bei Gottsched im Vordergrund. Goethe könnte vielleicht durch ein Wortspiel eine Pointe in die Schilderung der sexuellen Handlung einbauen. Reineke der Fuchs „kommt“ nämlich zuerst und macht sich dann an der Wölfin Gieremund zu schaffen. Durch die beinahe antithetisch anmutende, schlichte Umkehrung der verschiedenen Schritte beim Sexualakt wird das „schleunigst“ Gottscheds vermutlich aufgegriffen und der Sexualakt als solcher ins Lächerliche gezogen. Auch könnte sich durch dieses Wortspiel der Sinn der vor allem in der Tierwelt bedeutenden Art- oder Geschlechtererhaltung verkehren, denn der, der vor dem Eindringen in die „Spalte“ „kommt“, kann seine Art auf Grund mangelnder oder übersteigter Potenz nicht erhalten. Nicht zu übersehen ist dabei, dass eventuelle Kinder Reinekes mit der Wölfin Gieremund natürlich weder die eine noch die andere Art erhalten. Nicht alle Schilderungen brutaler oder sexueller Szenen sind bei Gottsched auf einem derberen Sprachniveau anzufinden als bei Goethe. Manchmal könnte man sogar versucht sein zu glauben, dass Goethe durch die „Hintertüre“ versucht hat, einige Derbheiten in seinen Text einzuflechten. Bei Gottsched heißt die Wölfin Gieremuth. Goethe gab ihr den Namen Gieremund. Dieser Name könnte oral-sexuelle Assoziationen bei der Leserschaft evozieren. Durch die Verbindung der beiden Wörter „Giere“- und „mund“ kann nämlich beim Leser der Eindruck entstehen, dass die Wölfin, als Tier mit menschlichen Eigenschaften, besonders einer Sexualität oraler Art frönt und dies bereits durch ihren Namen bestimmt ist. Gottscheds Name Gieremuth ruft solche Vorstellungen hingegen nicht hervor. Nachdem Goethes Text an einigen Stellen mit der Vorlage Gottscheds verglichen worden ist, kann man allgemein festhalten, dass ein starker intertextueller Zusammenhang festzustellen ist, der sich an vielen Stellen kundtut. Im modernen, kulturwissenschaftlichen Duktus müsste man von Text und literarischen Kontext-Grenzen sprechen. Goethe hat Gottscheds Werk beinahe inhaltlich unverändert gelassen, an der Form aber gravierende Änderungen vorgenommen.

7. Intratextueller Bezug auf die *Ilias*

Wird in einem Text ein Kontext explizit benannt, so nennt man dies mit herkömmlich philologischer Terminologie Intratextualität. Im zehnten Gesang schildert Reineke der Fuchs dem Königspaar einen imaginären Schatz, (ebd.: 124 f.) um sich vor einer prekären, ja sogar existentiellen Gefahr zu retten. Von Bedeutung ist dabei ein aus Pantherknochen angefertigter Kamm, auf dem verschiedene künstlerisch anspruchsvolle Abbildungen anzutreffen sind. Auf einer dieser Abbildungen ist die Szene wiedergegeben, in der Paris der Venus den Apfel übergibt, um dafür im Gegenzug von der Göttin der Liebe Helena, die schönste Frau der damaligen Welt, zu erhalten. Reineke der Fuchs tritt nun als Erzähler in der Erzählung auf und lässt vor den Zuhörern die Geschichte der imaginären Abbildung auf dem Kamm entstehen. Unklar scheint, ob das Wort das Bild oder ein eventuell wirklich existierendes Bild das Wort entstehen lässt. Auf jeden Fall ist der Erzähler Reineke mit der Geschichte Homers vertraut. In den Zeilen 81-106 wird die skizzierte Geschichte nach Homer von Reineke Fuchs erzählt. Die darauffolgenden Zeilen 107-108 fassen den Raub der Helena durch Paris und deren Zusammenkunft in Troja zusammen. Würde in den Zeilen 81-106 noch erzählt, so stellen die Zeilen 107-108 allerhöchstens eine Art der knappsten Zusammenfassung dar. In Zeile 111 wird die beschriebene und auf dem Kamm abgebildete Geschichte Homers als Fabel bezeichnet. In der Erzählung Reinekes selber findet demnach eine Art der Potenzierung statt. Zuerst wird erzählt, dann zusammengefasst und zu guter Letzt sogar das bisher Erzählte kategorisiert und interpretiert. Homers *Ilias* kann man ebenso wie Goethes *Reineke Fuchs* als epischen Gesang bezeichnen. Die äußere Form der beiden Dichtungen entspricht sich also. Ferner kann man konstatieren, dass viele der Themen in beiden Dichtungen gleich sind: beide Male geht es um Raub, Mord, Betrug, Vergewaltigung, aber auch List, Tücke und Heldenhaftigkeit und Feigheit im Kampf ums nackte Überleben. Gattungstechnisch betrachtet handelt es sich beim *Reineke Fuchs* um eine Fabel und ein Versepos. Reineke Fuchs bezeichnet die Geschichte, in der Paris zwischen den drei Göttinnen entscheiden muss, auch als Fabel. Eine Fabel in der Fabel mit eigenständiger Interpretation im Fabeltext für beide Fabeln? Es findet eine Art der Potenzierung statt: in der Fabel wird eine Fabel erzählt. Der vom Autor Goethe eingesetzte fiktive Erzähler lässt einen der kreierte Charaktere eine Fabel in der Fabel erzählen. Ebenso interessant wie diese Betrachtungen erscheint die Frage, welches die genaue Funktion der Referenz auf die *Ilias* in Goethes *Reineke Fuchs* sein könnte. Zunächst einmal ist festzuhalten, dass durch diese Stelle im „Reineke Fuchs“ ein expliziter intratextueller Bezug hergestellt wird. Dieser intratextuelle Bezug richtet sich nicht auf irgendein beliebiges Werk, sondern auf eine der ältesten überhaupt bekannten Dichtungen. Auch dürfte die Behauptung, dass es sich dabei um eine der bedeutendsten Dichtungen überhaupt handelt, nicht gänzlich von der Hand zu weisen sein.

Reineke der Fuchs erzählt vor seinem Königspaar einen kleinen Teilabschnitt der *Ilias* in eigenen Worten nach. Damit erreicht er verschiedene Dinge. Die Wertigkeit des beschriebenen Schatzes bzw. des Kammes aus Pantherknochen steigt. Deutlich wird dies u.a. aus der Wortwahl Reinekes, mit der er die Geschichte anpreist: „Ferner sah man die köstlichsten Bilder am Rücken des Kammes“. (ebd.: 124) Die Verwendung des Superlativs des Adjektivs köstlich bezieht sich wohl auf zweierlei Dinge: zum einen auf die Verfertigung der Bilder auf dem Kamm selber und einmal auf die Qualität der Erzählung der *Ilias* als solche. Wenn man die *Ilias* von Homer als eine archetypische

Dichtung bezeichnen möchte, als Mutter der Epen sozusagen, so kann man sagen, dass derjenige, der sich auf die *Ilias* bezieht an Glaubwürdigkeit durch die Referenz gewinnt. Gerade durch dieses monumentale, archaische und gewaltige Moment, diesen Verweis auf eine längst vergangene und zurückliegende Zeit, wird die Nichtigkeit und Unbedeutsamkeit des eigenen Moments suggeriert und deutlich gemacht. Reinekes Nacherzählung endet an der Stelle, an der bald darauf der furchtbare Krieg entflammt. Die Stelle, welche Reineke beschreibt, stellt die Initialzündung in der Dichtung zu dem schrecklichen Krieg dar. Wenn ein von den Göttern danach befragter Mensch Präferenzen zwischen den Göttern festlegt, dann kann dies nicht ohne Folgen für diesen Menschen bleiben. Der Zuhörer kann nicht umhin, als dass er durch diese geschickte elliptische Auslassung Reinekes an die furchtbaren Menschen- und Götteropfer des Krieges erinnert wird. Der Schatz und der Kamm sind frei erfunden. In seiner Erzählung beschreibt Reineke das Bild auf dem Kamm. Er hat diese Stelle sehr geschickt ausgewählt, da sie, wie beschrieben, die Assoziationen des Zuhörers auf die großen Schrecken des (trojanischen) Krieges lenkt. Was sind denn nun Reinekes eigene Spitzbübereien im Vergleich dazu? Relative Kleinigkeiten möchte man meinen.

Noch zwei andere Momente, welche diese Nacherzählung hervorbringt, seien erwähnt. Zum einen schwingt sich Reineke als Erzähler in der Erzählung auf, der eine Art der Legitimation vorzuweisen hat. Reinekes Erzählung an diesem Punkt ist also nicht mehr nur seine eigene, freie Fiktion, sondern Nacherzählung. Eine Nacherzählung kann, soweit sie stringent und plausibel ist, in ihrem eigenen Wahrheitsgehalt nicht angegriffen werden. Dabei sollte man bedenken, in welcher Beziehung Reineke die *Ilias* funktionalisiert. Reineke „verspricht“ sich nämlich in der doppeldeutigen Möglichkeit des Wortes. Das erste Versprechen besteht darin, dass er dem König und der Königin einen Schatz verspricht, der nur als Fiktion oder zumindest nicht in der Realität existent ist. Das zweite Versprechen besteht darin, dass er sich wirklich verspricht, denn das was er erzählt, ist nicht wahr, und er ist sich dessen voll bewusst. Dadurch aber, dass er dieses zweimalige Versprechen durch eine tradierte großartige Dichtung legitimiert und somit „reale“ Bezüge herstellt, relativiert sich seine Lüge. Denn es liegt nun am Zuhörer, den Wahrheitsgehalt von Reinekes Geschichte kritisch zu überdenken, wie man den Wahrheitsgehalt der *Ilias* kritisch überdenken kann. Fiktion entsteht in der Fiktion und soll reales, nicht-fiktionales Leben suggerieren. Wer diesen Trugschluss nicht bemerkt, ist am Ende, wie der König, der Gehörnte. Genau diesen Moment könnte Reineke im sechsten Gesang ziemlich deutlich ausdrücken, als er seiner Frau sagt, „doch kann es gelingen, daß ich ihn wieder betöre, die bunte Kappe mit Schellen über die Ohren ihm schiebe.“ (ebd.: 75) In dieser Szene spricht Reineke in Bezug auf den König, den er schon einmal durch sein Erzählen zum Narren gemacht hat. Reineke referiert damit wahrscheinlich hauptsächlich auf den fünften Gesang, in welchem er dem König einen imaginären Schatz versprochen hat und der König ihn aufgrund der Erzählung am Leben ließ. Reineke belegt einerseits seine Geschichte des zweiten erfundenen Schatzes durch den Bezug auf eine real-existierende Dichtung. Er unterstreicht aber andererseits durch genau diesen Hinweis auf die Dichtung die Fiktionalität seiner eigenen Geschichte. Durch das Textbeispiel wird ein weiterer wesentlicher Aspekt ersichtlich: **Erzählen konstituiert Leben und Lebensräume.**

8. Reineke der Lebenskünstler oder wie Erzählen Leben konstituiert

Die Thematik des Erzählens in Goethes *Reineke Fuchs* ist ein zentrales Motiv. Signifikant sind die Stellen, in denen der Protagonist Reineke Fuchs erzählt. Diese Bedeutung resultiert daher, dass das Erzählen bei Reineke mindestens drei verschiedene Funktionen besitzen kann. Einmal erzählt Reineke Fuchs, um seinen Zuhörern innerste, in der erzählten Form nicht realisierbare Wünsche vorzuspiegeln, um sie damit in missliche, ja sogar existentielle, Lebenssituationen zu bringen und sich selber vorerst aus einer unangenehmen Lage zu befreien. Als nächstes erzählt Reineke, um sich von einer inneren, psychischen Last zu befreien. Man könnte diese Art als beichtartiges Erzählen auffassen. Dieses Erzählen ist ein Erzählen, in welchem er seine wahre Sicht der Dinge und des Erlebten kundtut und in welchem er später auch seine eigenen Lebensansichten verkündet. Dann erzählt Reineke aus Rechtfertigungsgründen, um sein Leben zu retten. Dieses Erzählen ist eine Form des beichtartigen Erzählens, das auf Lügen aufgebaut ist und welches den Zuhörer ganz bewusst in falschen Illusionen wiegt. Es gibt also mindestens vier verschiedene Arten des Erzählens des Protagonisten. Diesen vier verschiedenen Arten des Erzählens kann man aber eine gemeinsame Grundfunktion zuordnen: **Erzählen ist eine Lebenshilfe und verhilft dem zu neuem Leben, der erzählen kann.** In diesem Kapitel werden verschiedene Stellen, in denen Reineke Fuchs erzählt, analysiert.

8.1 Erzählen als Lebenssicherung und Erzählen als Vorspiegelung der Rezipientenwünsche

Möchte man nicht monologisieren, so kann man nur in Gesellschaft erzählen. Dies gilt sowohl für das schriftstellerische als auch alltägliche Erzählen. Die für das Erzählen notwendige Sozietät ist es, die Reineke der Fuchs gerade nicht zu suchen scheint, wie uns der auktoriale Erzähler zu Anfang des ersten Gesangs mitteilt: „Denn der König gedenkt Hof zu halten in Feier und Pracht [...] Niemand sollte fehlen! Und dennoch fehlte der Eine, Reineke Fuchs, der Schelm!“ (ebd.: 3 und 13 f.) Erst dadurch, dass Reineke dem Fuchs Gesellschaft (von außen) aufoktroiyert wird, wird sein Erzählen gefördert. In den Szenen, in denen Reineke nicht erzählt, weil er kein Verlangen danach hat, in Gesellschaft zu sein, übernimmt der auktoriale, fiktive Erzähler den Part des Erzählens. Im zweiten Gesang erzählt Reineke zum ersten Mal. Braun der Bär wird zu ihm gesandt, um ihn an des Königs Hof zu bestellen. Reineke befindet sich in einer bedrohlichen, ja sogar existentiellen Situation, denn an des Königs Hof soll ihm der Prozess gemacht werden. Reineke hält in seiner kurzen Rede Braun dem Bären mit Bedacht alle dessen Begehrlichkeiten vor, um ihn von dem Vorhaben, ihn zum Königshof zu geleiten, abzubringen. (ebd.: 15) Gezielt erzählt Reineke vom Honig, also der Leibspeise eines jeden Bären, der leicht in rauen Mengen zu beschaffen sei. Braun der Bär nimmt das Erzählte für bare Münze und bemerkt nicht den spöttischen Ton und die Übertreibungen der Erzählung: „Honig hat er! Gewiß mit allem Eurem Geschlechte saht ihr niemals so viel beisammen.“ (ebd.: 16) Obwohl der König Braun den Bären im ersten Gesang vor Lug und Trug des Fuchses gewarnt hat, lässt Braun alle Vorsichtsmaßnahmen außer acht und wittert die Gefahr, die ihm droht, nicht. Nur der von Goethe eingesetzte fiktive, auktoriale Erzähler weiß um die Lügen im Erzählen von Reineke Fuchs, und teilt dem fiktiven Leser vorausgreifend und allwissend das bittere Ende und die Konsequenz der Leichtgläubigkeit für den Bären Braun mit: „Es meinte der Schalk

(Reineke, S.S.) die Schläge der zornigen Bauern.“ (ebd.: 16) Alleine dadurch, dass Reineke verbal materielle Dinge in der Vorstellung des Bären evoziert, wird das Ziel der Reise des Bären vergessen. Durch sein Erzählen macht Reineke dem Bären seine tiefsten, inneren Wünsche klar. Bitter ist die Kluft zwischen der Erzählung von Reineke und der nackten Realität für den Bären, denn er entkommt dem realen Bauer Rüsteviel und der aufgebrauchten Menge nur knapp. Was in Reinekes Fiktion real und in Brauns Phantasie, also in diesem Fall der geistigen Umsetzung des Erzählten, das Schlaraffenland ist, entpuppt sich in der Wirklichkeit als tödliche Falle. Mit der Funktion des Erzählens verhält es sich im dritten Gesang ähnlich, als Hinze der Kater zu Reineke geschickt wird, um erneut zu versuchen, ihn vor des Königs Hof zu bringen. Wiederum erzählt Reineke der Fuchs von der Leibspeise seines Dialogpartners, dieses Mal handelt es sich naturgemäß um Mäuse, um diesen in eine Falle zu locken. In diesem Fall braucht es etwas mehr an Zureden, um Hinz von der Richtigkeit der Erzählung zu überzeugen, da dieser zunächst zaudert und die Gefährlichkeit der realen Situation höher als die Gefährlichkeit der fiktiven Situation einschätzt, worauf aber Reineke der Fuchs einen anderen Trick des Erzählens aus seinem reichhaltigen Repertoire verwendet: „Seid ihr so blöde? Wir gehen zurück; es soll Euch mein Weibchen gut und mit Ehren empfangen, ein schmackhaft Essen bereiten“. (ebd.: 27) Wurden im ersten Erzählteil materielle Wünsche dem Zuhörer Braun vorgespiegelt, so geht es hier um die Ehre. Die an sich vernünftige Entscheidung des Katers wird ins Lächerliche gezogen und durch eine geschickte Wortwahl Reinekes wie „blöde“ und „Weibchen“ wird der Kater in seiner Ehre dermaßen stark angegriffen, dass er sich massiv als Feigling dargestellt fühlt. In diesem Fall wird ihm also kein materieller, sondern ein ideeller Wunsch bzw. Ehrenkodex vorgespiegelt, welcher ihn sogleich zu einer unbesonnenen Tat verleitet: „Aber Hinze, der Kater, sprang in die Öffnung, er schämte sich vor Reinekens spottenden Worten, und fiel in die Schlinge.“ (ebd. 27) Der Kater Hinz entkommt der durch das Erzählen herbeigeführten lebensbedrohlichen Situation wie Braun nur knapp mit dem Leben. Wie bei Braun lässt sich Reineke auch dieses Mal die Gelegenheit nicht entgehen, den mit dem Tode Bedrohten in seiner misslichen Lage zu spotten. Nun kann man nach Betrachtung dieser beiden Stellen festhalten, dass es Reineke gelingt, Erzählen und Erzählungen im praktischen Alltagsleben zu seinem Vorteil zu nützen.

Das Prinzip dabei ist einfach und zugleich eine der Grundfunktionen der erzählenden Kunst: **dem Rezipienten werden unterdrückte Begehrlichkeiten wie mit einem Spiegel vorgehalten.** Die Rezipienten hören nur das, was sie hören wollen und bedenken nicht das Verhältnis von Erzählung und Wirklichkeit, was ihnen existentielle Probleme in der Wirklichkeit einträgt. Wer zwischen Fiktion und Wirklichkeit nicht unterscheiden kann, besitzt Probleme bei der Realitätsbewältigung. Reineke weist die Rezipienten durch seine Erzählungen und deren Verhältnis zur Realität auf seine eigene Problematik hin: Er ist wegen Tötungen zur Nahrungsmittelaufnahme und anderer Taten angeklagt. In dem Moment aber, in dem die Rezipienten die eigenen Begehrlichkeiten vorgespiegelt bekommen, vergessen sie sich selber und übernehmen das Prinzip Reinekes, denn sie vergessen Grenzen und denken an die Annehmlichkeit des begehrten Objekts. Dadurch, dass die Rezipienten stehenden Fußes eine Bestrafung erleiden, wird das Strafprinzip ins Gegenteil verkehrt, nicht Reineke wird vor dem Königshof verurteilt, sondern die Boten des Königs werden von Reineke verurteilt, weil die Boten das gleiche verwerfliche Prinzip wie Reineke selber übernommen haben. Erzählen rettet Reineke mehrmals. **Erzählen schafft also eine fiktive Lebenswelt, aber es erhält am Leben.**

8.2 Beichtartiges Erzählen

Eine andere Form des Erzählens von Reineke findet sich im dritten und siebten Gesang. Beide Male wird er vom treuen und ihm wohlgesonnenen Verwandten Grimmbart dem Dachs besucht. Reineke verfällt auf dem Weg zum Königshof in eine Art beichtartigen Erzählens. Ein Unterschied zur konventionellen Beichte ist, dass sich bei dieser die beiden Kommunikationspartner (der Priester und der Beichtende) zwar durch Worte verständigen, sich aber nicht sehen können. Reineke aber schaut Grimmbart an und eröffnet ihm, in was für einer Verfassung er sich befindet. Dies ist nicht selbstverständlich, denn meistens äußert sich Reineke nicht zu seiner Verfassung; er versucht sogar oftmals durch das Erzählen, seine wahre Verfassung zu kaschieren. Hier geschieht das Gegenteil, denn Reineke äußert sich direkt verbal zu seiner inneren Situation:

„ich muß Euch gestehen, ich bebe vor Sorgen. Ich entschlage mich nicht des bangen Gedankens, daß ich wirklich dem Tod entgegensehe. Da seh' ich meine Sünden vor mir, so viel ich deren begangen.“ (ebd.: 34)

Zunächst ist es erstaunlich, dass Reineke Fuchs seine innere Gemütsverfassung offen und ehrlich preisgibt. Weiterhin gesteht Reineke Grimmbart verschiedene Straftaten, die er gegen Tiere, ja sogar den König und die Königin begangen hat. Explizit erwähnt er eine Tat, welche er bedauert, weil sie dem betreffenden Tier großen dauerhaften Schaden zugefügt hat. Es findet sich sogar eine das Geschehene ausdrücklich bedauernde Exklamation in seinem Bekunden, welche für den sonst nüchtern kalkulierenden und gefühlskalt wirkenden Fuchs beinahe unglaubwürdig wirkt:

„Weiter bekenn' ich vor euch: daß ich Frau Gieremund heimlich öfters besucht und öffentlich auch. Das hätte nun freilich unterbleiben sollen, o wär es niemals geschehen! Denn so lange sie lebt, verwindet sie schwerlich die Schande.“ (ebd.: 39)

Kurz darauf bittet Reineke Grimmbart um Absolution, welche ihm dieser auch gewährt, unter der strengen Auflage, sich zu bessern. Ein wahres Zeichen der Reue kann man bei Reinekes beichtartigem Erzählen, bis auf die zitierte Stelle, kaum erkennen. Deshalb darf man das Adjektiv „beichtartig“ nur verwenden, um anzudeuten, dass jemand erzählt, um sich von einer Last zu befreien. Diese Befreiung manifestiert sich durch das Erzählen und besteht nicht im wahren Bereuen der begangenen Sünden. Im Verlauf des großen Textteils des monologisierenden Erzählens, (ebd. 282 f.) werden hauptsächlich böartige Streiche gegen Reinekes Erzfeind Isegrim dem Wolf dargelegt. Hier finden sich keine Ausdrücke des Bedauerns, welche das Geschehene rückgängig machen sollen. Es wird erzählt, wie Isegrim, von Reineke an einer Glocke angebunden, hilflos hin und her baumelt und von den Menschen beinahe erschlagen wird, wie er im Pfarrhause im Jülicher Lande nach dem unmäßigen Verzehr von Schinken gefangen sitzt und wiederum beinahe erschlagen wird und wie ihn die Menschen ihm beim Versuch des Hühnerraubs verfolgen. Dreimal wiederholt Reineke der Fuchs Geschichten, die strukturell gleich angelegt sind. Diese Wiederholung könnte drei verschiedene Funktionen besitzen. Zum einen soll deutlich werden, wie schwer die Schuld von Reineke ist. Andererseits soll auch aufgezeigt werden, wie plump und dumm die Charaktere sind, die immer wieder auf Reineke und seine Versprechen hereinfliegen. Dabei ist zu beachten, dass die Funktion der Wiederholung daher resultiert, dass Reineke immer wieder aufs Neue ein brillanter Erzähler ist. Zum dritten könnte man mutmaßen, dass durch das retardierende Moment der Geschichten die Thematik des Erzählens an sich dargestellt

wird. Durch das ständige Wiederaufgreifen strukturell gleicher Geschichten wird aufgezeigt, aus was Erzählen auch bestehen kann: **Erzählen besteht auch aus Wiederholungen von strukturell Gleichartigem, welches in neue Worte gekleidet wird und dadurch ein anderes Gesicht erhält.** Damit ist die Spezifik von Text- und literarischen Kontextrelationen in nuce angesprochen. Für diese dritte potentielle Lesart könnte sprechen, dass Reineke in seiner Erzählung über sein eigenes, zeitlich davor liegendes Erzählen berichtet (dem Wolf Isegrimm gegenüber). Durch dieses Erzählen, welches durch Wendungen wie „ich trieb ihn dazu“ (ebd.: 36) und „beschrieb ich ihm ernstlich“ (ebd.: 38) geprägt ist, treibt er Isegrimm dazu, in missliche Lebenssituationen zu geraten. Dieses Schema des Erzählens ist bereits im vorhergehenden Kapitel angesprochen worden. Erstaunlich ist, dass während des beichtartigen Erzählens das Erzählen zur Vorspiegelung der (Rezipienten-) Wünsche vorkommt. Zwei verschiedene Arten des Erzählens werden miteinander verquickt, da es zur Beichte Reinekes gehört, von seinem Erzählen, welches andere in bedrohliche Situationen bringt, zu sprechen. Es findet eine Art des Erzählens über das Erzählen in Reinekes Schilderungen statt. Diese Potenzierung der Erzählthematik verdeutlicht die Problematik. Das Erzählen reflektiert also das Erzählen. Nicht zu vergessen ist der Aspekt, dass uns diese Erzählung Reinekes durch den fiktiven Erzähler dargelegt wird, was das Ganze noch einmal in sich selber spiegelt. Die Selbstreflexivität des Erzählens kann somit als einer der wesentlichen Punkte betrachtet werden, der in diesem Abschnitt des dritten Gesangs vorkommt. Würde man dieser Auffassung und dieser Interpretationsmöglichkeit zustimmen, so könnte man noch einen Schritt weiter gehen und auf Goethes Dichtung *Reineke Fuchs* selber verweisen, denn in dieser Fabel wird strukturell gleichartiges von anderen Autoren in einer neuen Form wiedergegeben.

8.3 Beichtartiges Erzählen als Möglichkeit der eigenen Standortbestimmung

Im achten Gesang wiederholt sich das Motiv des beichtartigen Erzählens. Reineke und Grimmbart befinden sich erneut auf dem Weg zum Königshof, damit Reineke sich dort vor dem König und seinen Untertanen für seine Schandtaten rechtfertigen kann. Anders als bei der ersten Rechtfertigung vor dem Königshof, zu der er verschiedentlich aufgefordert werden musste, versucht er hier einer Erstürmung seiner „Festung Malepartus“ zuvorzukommen. Im Unterschied zu der Beichte im dritten Gesang, wird dem beichtartigen Erzählen im achten Gesang eine neue Komponente bzw. Dimension hinzugefügt. Reineke teilt Grimmbart und damit dem Leser sein Verhältnis zu den von ihm begangenen Taten und zu seinen Opfern mit:

„Sie haben den Schaden; ich habe die Sünde. Aber sie sind zum Teil auch so plump, in jeglichen Dingen grob und stumpf [...] Zwar sollte jeder den Nächsten lieben, das muß ich gestehen; indessen achtet' ich diese wenig, und tot ist tot, so sagt ihr selber.“ (ebd.: 96)

In der Textpassage (Z. 91-105) kommt zum Ausdruck, dass Reineke nicht anders konnte, als seine guten Vorsätze, den Nächsten zu lieben, zu vergessen und dadurch tödlichen Schaden anzurichten. Dies scheint eine Konstante des Fuchs-Charakters (und auch Menschen) zu sein. Das Opfer-Täter Verhältnis wird lapidar aber zutreffend durch eine Zuweisung des Schadens und eine Zuweisung der Sünde beschrieben. Als weitere Begründung für seine Taten wird mit der Plumpheit, Grobheit und Stumpfheit seiner Opfer argumentiert, welche durch ihr Auftreten die Taten indirekt herausgefordert, zumindest aber nicht gehemmt haben. Als nächsten Erzählschritt greift Reineke der Fuchs einen

(rhetorischen) Trick auf, mit dem indirekt seine eigenen Taten legitimiert werden sollen. In dem langen Abschnitt (ebd.: 96-101) wird auf das ungleiche Verhältnis zwischen dem Herrschenden (König) und den Untergebenen (Reineke und andere Untertanen) verwiesen. Allerdings ist dieser lange Abschnitt dann mehr als ein rhetorischer Trick, denn Reineke teilt seine Lebensansichten Grimmbart mit. Reineke argumentiert, dass alle Taten des Königs nach Außen und Innen alleine durch die Tatsache seiner Herrschaft legitimiert sind. Die gleichen Taten würden bei anderen (z.B. ihm selber) bestraft werden. Kritik wird dabei an anderen Untertanen des Königs laut, die mit der Bestrafungsprozedur einverstanden sind und diese durch ihr Einverständnis fördern. Aus dem Nicht-Nachvollziehen-Können dieses Unterschiedes in den erlaubten und getätigten Verhaltensweisen zwischen Herrscher und Untertanen bezieht Reineke die Energie und Rechtfertigung für seine eigenen Taten. Auch das Wissen, dass Andere, die dem König völlig Untertan sind, wie z.B. Braun der Bär, nicht bestraft werden, verbittert Reineke. Zu diesem Zeitpunkt weiß er ja noch nicht, dass auch er bald wieder an des Königs Hof mit Ehren eingesetzt wird. Man könnte weiter behaupten, dass sich das erotische Lustmoment, welches häufig Reinekes Taten begleitet, hauptsächlich aus der Opposition zum Königshaus und dem daran anhängigen Über- bzw. Unterordnungsverhältnis erklärt. Bevor ich die wichtigste Stelle des Textabschnitts bespreche, möchte ich die zwei anderen wesentlichen Gesichtspunkte des gesamten Textabschnitts herausstellen. Reineke der Fuchs kritisiert stark die Kirche und die Vertreter der Kirche. Er wirft den Kirchenvertretern vor, Tugend zu predigen und selber schlimme Sünden zu begehen. Auch die hohe soziale Stellung dieser Vertreter wird von Reineke kritisiert, weil er eine zu starke Diskrepanz zwischen Status und Verhalten sieht. Auf diesen Punkt zielen die weiteren Argumente seiner Rede ab: Er wirft den Kirchenvertretern vor, zu hohe Zölle und Zinsen zu erheben und ein Leben im Luxus zu führen. Ein weiterer Kritikpunkt Reinekes an der Gesellschaft ist auch, dass die unehelichen Kinder mehr oder weniger aus der Gemeinschaft vertrieben und ausgestoßen werden, obwohl sie nichts für ihre soziale Herkunft können und obwohl eine uneheliche Geburt ja nichts über den jeweiligen Charakter der Person aussagt: „Es macht die Geburt uns weder edel noch gut, noch kann sie zur Schande gereichen. Aber Tugend und Laster, sie unterscheiden die Menschen.“ (ebd.: 100) Diese Themen, über die Reineke der Fuchs erzählend reflektiert, könnte man pauschal unter dem Stichwort der Kritik an den herrschenden Verhältnissen zusammenfassen. Zwar wird bei weitem nicht über alle Gesellschaftsbereiche nachgedacht, jedoch kann man behaupten, dass die wesentlichsten Gesichtspunkte herausgegriffen werden. Zum Über- und Unterordnungsverhältnis zwischen Herrschenden und Beherrschten wird implizit Rechtskritik geübt, nämlich in der Form, dass Moralität und Gesetz zwar für die Untertanen, nicht jedoch zwingender Weise für den Herrschenden gilt. Durch diesen (Rechts-) Missstand wird der Willkürherrschaft Tür und Tor geöffnet und Gerechtigkeit bleibt eine Frage der Definition. Strukturell ähnlich sieht das Kritikmuster am geistlichen Stand aus. Reineke übt massive Kritik an den herrschenden Verhältnissen. Durch diese Kritik wird z.T. sein eigenes nicht-gesellschaftskonformes und gesellschaftsdestabilisierendes Verhalten erklärt. Manche anderen Tiere mussten für dieses Verhalten mit dem Leben bezahlen. Die beschriebene Situation scheint für den Einzelnen und für Reineke aussichtslos und verfahren. Dem ist aber nicht so, da Reineke in seiner Rede die Möglichkeit eines Lösungsansatzes aufzeigt. Dieser Lösungsansatz ist weder in der Gottsched'schen noch in der mittelalterlichen Vorlage zu finden. M.E. besteht der wichtigste Teil dieses Lösungsansatzes aus folgenden Zeilen:

„Doch das Schlimmste find' ich den Dünkel des irrigen Wahnes, der die Menschen ergreift: es könne jeder im Taumel seines heftigen Wollens die Welt beherrschen und richten. Hielte doch jeder sein Weib und seine Kinder in Ordnung, wüßte sein trotzig Gesinde zu bändigen, könnte sich stille, wenn die Toren verschwenden, in mäßigem Leben erfreuen.“ (ebd.: 98)

In diesen Zeilen wird suggeriert, dass man versuchen soll, sich auf das Kleine und Private zu konzentrieren und in diesem Bereich alles in Ordnung zu halten. Man könnte also konstatieren, dass vorgeschlagen wird, sich aus dem „Makrokosmos“ in den „Mikrokosmos“ zurückzuziehen. Dieser „privatisierende“ Rückzug aus dem öffentlichen, „politischen“ Leben ist, wenn man Reinekes Argumentation folgt, eine relevante Voraussetzung für ein friedliches und geordnetes Miteinander. In dieser Botschaft steckt aber mehr: wenn man sich auf sein eigenes Familienleben konzentriert, so fallen Probleme zwischen Herrschendem und Beherrschten und die Auseinandersetzung mit der Religion und ihren Vertretern hinweg. Versucht man nicht der „Welt im Großen“ seinen Stempel aufzudrücken, so werden viele Probleme der Welt wie kriegerische Auseinandersetzungen um Machteinflüsse hinfällig. Der „Bösewicht“ Reineke, der gegen die Herrschenden wettet und Ungerechtigkeiten anprangert, sieht eine Heilmöglichkeit verschiedenster Probleme mit dem Rückzug ins Private als gelöst und nichtig an. Er, der die Gesellschaft der anderen Tiere meidet, der nicht zu erscheint, wenn alle Tiere dort versammelt sind, propagiert den Frieden durch Zurücknahme aus dem öffentlichen, politischen Leben. Diese wechselseitige Folge erscheint zunächst plausibel, vor allem, wenn man bedenkt, dass die in dem Stück zuerst für den Leser manifest gewordene Gewalt gegen den Bären Braun im zweiten und Kater Hinz im dritten Gesang daher resultiert, dass man die Einsamkeit des Fuchses Reineke durch Beschluss des Herrschenden und der Gemeinschaft aufzuheben versucht. Reineke befindet sich bei der Tötung der Aussage in einer Art Beichte und seine soziale Stellung ist mehr denn je gefährdet. Aus einer solchen Position heraus vertritt man leicht extreme Meinungen. Einerseits befindet sich Reineke in einer recht defensiven Position, da ihm am Königshof Böses von verschiedensten Seiten droht und eine erneute gelungene Verteidigung seinerseits zunächst recht unwahrscheinlich ist. Andererseits entwickelt er durch das Erzählen und das diesmal damit verbundene Reflektieren über eigene Standortbestimmungen eine neue Position der Stärke, da er eine mögliche eigene Position findet und damit Selbstlegitimation für bisher Geschehenes erarbeitet.

Im Unterschied zum dritten Gesang beichtet Reineke im achten Gesang nicht nur, sondern er entwickelt eigene Positionen. Es handelt sich nicht mehr nur um ein Erzählen, welches andere zu etwas verleiten soll, sondern Erzählen besitzt hier die Funktion eines zu sich selber Findens. Nur durch die Möglichkeit seine Positionen jemand anderem mitteilen zu können, kann er eine Position der Stärke entwickeln. Reineke kann durch das Vorhandensein des Gesprächspartners Grimmbart Positionen finden, die ihm neues Leben garantieren können. **Erzählen ist in diesem Fall also nicht nur auf den Kommunikationspartner, sondern auf sich selber ausgerichtet.** In diesem Sinn kann man von der Synreferentialität von Kommunikation sprechen. Reineke schlägt während dieser Art des Erzählens vor, dass Frieden garantiert werden könne, wenn ein jeder sich auf das Private beschränkt, weil dann Konfrontationen mit den herrschenden Verhältnissen und der Welt vermieden werden. Gesellschafts- und staatsfördernd ist der völlige Rückzug ins Private nicht nur, auch birgt sie Gemeinschaftsunfähigkeit und die Gefahr der Vereinzelung in sich. Reineke hat bis zu diesem Punkt bereits einen Reifeprozess durchlaufen, da er seine anfänglich brachial wirkenden Taten

theoretisch legitimieren kann. Der Weg zu einem staatstragenden Organ, eine Funktion, wie er sie am Ende der Fabel erreicht, ist zu diesem Zeitpunkt nicht zu sehen. Das Erzählen im achten Gesang besitzt also im Vergleich zu den bisher diskutierten Erzählarten eine erweiterte Position. Die Funktion, dass Erzählen Leben konstituiert, bleibt gleich, denn Reineke benötigt diese seine Standortbestimmung zum Überleben, weil er aus ihr Stärke für sich und gegen andere entwickeln kann. Besaßen aber die anderen Erzählarten einen unmittelbaren Zweck, so verhält es sich mit dem Erzählen im achten Gesang anders: Positionen werden kundgetan, die über alltägliche Bedeutungen hinausgehen. Der Leser erfährt generelle Einsichten über das Verhältnis des Fuchses zu seiner Umwelt.

8.4 Lügenhaftes, beichtartiges Erzählen

Lügenhaftes, beichtartiges Erzählen vor dem Königshof, kommt in Goethes Werk zwei Mal vor: einmal im vierten und fünften Gesang und zum anderen im neunten und zehnten Gesang. Hier soll das lügenhafte, beichtartige Erzählen im vierten und fünften Gesang besprochen werden, da das Erzählen vor dem Königshof im neunten und zehnten Gesang schon im Kapitel *Intratextuelle Bezüge* besprochen worden ist. Beichtete Reineke im dritten Gesang Grimmbart, so muss er im vierten und fünften Gesang vor Volk und König eine Beichte ablegen, um sein Überleben zu sichern. Im Folgenden wird der Erzählteil aus dem fünften Gesang betrachtet, da er aussagekräftig über die Funktion und das Thematisieren des Erzählens ist. Der auktoriale Erzähler klärt gleich zu Anfang des fünften Gesangs den Leser im voraus darüber auf, wie es mit dem Wahrheitsgehalt von Reinekes Erzählung beschaffen ist: „Bodenlose Lügen ersann er, beschimpfte den Vater, jenseits der Grube, beschwerte den Dachs mit großer Verleumdung, seinen redlichsten Freund“. (ebd.: 54) Aus diesen Schilderungen des auktorialen Erzählers wird ersichtlich, dass Reineke in seiner Erzählung vor dem Königshofe lügt und dichtet. Er dichtet in dem Sinne, dass er Wahrheit und Nicht-Wahrheit dermaßen „verdichten“ tut, dass eine Unterscheidung zwischen den beiden Kategorien nicht möglich scheint. Zentral ist bei diesem Lügen und Dichten, dass es zuungunsten von seinem toten Vater und seinem Freund Grimmbart geht. Entlastend könnte zugunsten Reinekes der Sachverhalt gewertet werden, dass es sich eben um Dichtung und nicht um real existente Sachverhalte handelt. Reineke tut dies, um überleben zu können. Er dichtet im Sinne von Fabulieren und lügen. Mit diesem Hinweis auf das Dichten Reinekes könnte gleich am Anfang des fünften Gesangs ein Verweis auf das Abhängigkeitsverhältnis des Dichters zum Hof gegeben sein. Der Dichter befindet sich in materieller und existentieller Abhängigkeit vom Königs- oder Fürstenhof, vor dem er sich durch seine wie auch immer beschaffenen Dichtwerke produzieren muss. Der Souverän und sein Volk haben die Möglichkeit, sofort über die Güte und Wertigkeit einer Dichtung in ihrem Sinne zu entscheiden. Dementsprechend misslich ist die Lage Reinekes: Reineke fängt seine Erzählung an, während er auf der Henkersleiter beinahe dem Tod in die Augen blickt. (ebd.: 48) Erstaunlich ist, dass er sich schreiend an die Rezipienten wendet und seine momentane Situation exakt in Worten wiedergibt, obwohl er genau in dem Moment, in dem er zu erzählen anfängt, das Gegenteil seiner realen Situation zu erreichen sucht: „Ich sehe den Tod vor Augen und werd' ihm nicht entgehen.“ (ebd.: 48) Reineke fängt mit dem Erzählen aus dem Grund an, um dem Tod entgehen zu können. Genau das Gegenteil von dem, was er postuliert, ist sein Ziel. Erst dadurch, dass er anfängt, sich erzählend zu artikulieren, nimmt er überhaupt die Möglichkeit einer Rettung durch das Erzählen wahr.

Zunächst scheint das Produzenten-Rezipienten-Verhältnis asymmetrisch zuungunsten des Produzenten zu verlaufen. Die Rezipienten halten die Trümpfe in der Hand und können diese bis zum Vernichten einer (Dichter-) Existenz gegen den Produzenten verwenden. Bereits im vierten Gesang wird erwähnt, dass Reineke der Fuchs sein Erzählen auf ein Geheimnis gründet, welches aus einem Schatz besteht. (ebd.: 51) Dieses Schema hat er bereits bei Braun dem Bären und Hinz dem Kater verwendet: wieder werden den Rezipienten ihre Begehrlichkeiten durch Erzählen vor Augen gehalten. So verändert sich auch schlagartig mit dem Einsetzen des Erzählens Reinekes das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Produzent und Rezipient: da der Rezipient bestimmte Sachen des vom Produzenten Erzählten begehrt, gerät er in die Abhängigkeit des Erzählenden. Ausführlich erzählt Reineke dem König von einem Schatze, der dazu benutzt werden soll, ihn zu stürzen. (ebd.: 54-59) In dieser Erzählung lenkt Reineke die Missgunst des Königs gegen seine Feinde Braun den Bären und Isegrimm den Wolf, indem er die Gunst des Königs auf den in der Erzählung vorkommenden Schatz lenkt. Es wird von einem scheinbaren Verschwörungskomplot gegen den König erzählt, welches aufgrund des Schatzes zustande kommen soll. Die Protagonisten dieses fiktiven Umsturzes sind Isegrimm der Wolf, Braun der Bär und deren Sippschaften. Aber auch der Vater des Erzählenden soll an den Umsturzplänen gegen den König maßgeblich beteiligt gewesen sein. Genauso verhält es sich mit einem seiner besten Freunde, Grimmbart dem Dachs. Durch diesen Winkelzug versucht Reineke seiner Erzählung Glaubwürdigkeit zu verschaffen. Wer seine eigenen Verwandten, also sein eigen Fleisch und Blut, solcher Taten beschuldigt, der muss demjenigen, gegen den sich der Anschlag eigentlich richtet, loyal ergeben sein. Reineke stellt sich als Retter des Königs und entschiedener Gegner des Komplots dar, dem es schließlich unter großen Opfern gelungen ist, nämlich durch das Entfernen des Schatzes, die Rebellion gegen den König zu verhindern. Dieses Entfernen des Schatzes führt in der Erzählung zum Selbstmord von Reinekes Vater: „Doch je länger er scharfte, je weniger fand er [...] Und vor Ärger und Scham - wie schrecklich quält die Erinnerung mich bei Tag und Nacht! - erhängte mein Vater sich selber.“ (ebd.: 59) Reineke kann sich aus der Logik seiner Erzählung als selbstloser Held darstellen, dem das Wohl des Königs mehr bedeutet als das Wohl seines Vaters. Bedrückend wirken die letzten Worte über den Vater und das Hinauszögern der Botschaft, dass dieser sich aufgrund der Taten seines Sohnes selber erhängt hat.

Das Resultat der Erzählung Reinekes ist, dass dieser begnadigt wird und dies aus verschiedenen Gesichtspunkten heraus. Zunächst ist zu beachten, dass der König einem vermeintlichen Untertanen, der alles, bis zur Aufgabe der eigenen Familie, zur Errettung seines Herrschers gibt, erneut Vertrauen entgegen bringt, solange er den Wahrheitsgehalt der Erzählung nicht anzweifelt. Dieser Wahrheitsgehalt der Geschichte wäre aber sehr wohl anzuzweifeln, da Reineke kein Erzähler ist, der Leben im Sinne von realem Geschehen *umschreibt*, indem er es *beschreibt*. In diesem Falle ist seine fiktionale Realität dem realen Leben ähnlich. Eine andere Position ist noch plausibler: Reineke ist ein Erzähler, der Leben *umschreibt*, indem er es in der fiktionalen Realität völlig anders darstellt, also *umdichtet*. Diese Überlegungen könnten für eine kreative Potenz des Erzählers Reineke sprechen, durch die sich der Protagonist immer wieder den gefährlichsten Situationen entziehen kann. Die Komponente des Verzeihens entsteht durch das Begehren des Königs nach dem Schatz. Das Paradoxon, welches in diesem Begehren impliziert ist, ist ersichtlich, wenn man bedenkt, dass erzählende Kunst nur überlebt, wenn sie im Rezipienten Hoffnungen weckt, die in der Realität in der Regel nicht erfüllt werden. Erzählende Kunst ist illusorisch. Diesen illusorischen Moment übersieht der

König, wenn er den in der Erzählung vorkommenden Schatz begehrt, denn er vergisst, dass dieser Schatz zumindest in der Fiktion zu seinem Untergang und Sturz bestimmt war. Wieder hat Reineke eine der Grundfunktionen des Erzählens betätigt. Durch Erzählen werden dem Rezipienten innerste Wünsche wie mit einem Spiegel vorgehalten. Die Funktion von Reinekes Erzählen ist wie in allen drei anderen Fällen darauf ausgerichtet, sein Leben zu retten, indem man fiktive Lebensräume entstehen lässt. Bemerkenswert ist an dieser Erzählkonstellation im vierten und fünften Gesang, dass dem Leser in fabelhafter Verhüllung noch eine andere Rolle der erzählenden Kunst dargestellt wird: erzählende Kunst kann den Staat gefährden und muss deshalb in den Staat und das Staatsgefüge integriert werden.

9. Ausblick: Vom dichtenden Schelm zum staatstragenden Diener?

Die Ausgangshypothese des Aufsatzes postuliert, dass ein zentraler Aspekt in Goethes *Reineke Fuchs* das Thematisieren des Erzählens auf unterschiedlichen Ebenen ist. Durch die einschränkende Zielrichtung der These bleiben viele andere Aspekte des Kunstwerks unerörtert. Im ersten Kapitel wurde die Gattung des Werks untersucht und festgestellt, dass es sich um eine Fabel handelt. Das deutsche Wort Fabel kann aus dem lateinischen mit der deutschen Übersetzung „Erzählung“ hergeleitet werden. Bereits an dem Gattungsmerkmal konnte man erste Indikatoren für die in dem Werk vorkommende Erzählthematik festmachen. Als zweites Kriterium wurde untersucht, in was für einer Sprachform das Wortkunstwerk vorhanden ist. Goethes Werk ist durchgehend in altertümlichen Hexametern verfasst. Die Hinwendung Goethes zu solch einer klassischen Sprachform könnte damit zusammenhängen, dass er sich des Archaischen dieser Ausdrucksform bewusst war. Dieser Archaismus könnte damit korrelieren, dass das Erzählen eines der frühesten menschlichen Grundbedürfnisse überhaupt war: denn das Abgrenzungskriterium des Menschen vom Tier ist die Fähigkeit zur Sprache. In einem dritten Schritt wurde das Werk an verschiedenen Stellen auf Erzählperspektiven hin analysiert und befunden, dass die auktoriale Erzählperspektive durchgängig verwendet wird. Nun eignet sich die auktoriale Erzählperspektive dazu, um den fiktiven Erzähler - wie im zwölften Gesang explizit vorkommend - über das Erzählen erzählen zu lassen. Für die Gattung der Fabel und für die Entstehungszeit des Werks ist die auktoriale Erzählsituation sicherlich die angemessenste und gebräuchlichste. Dass das Erzählen in einem Werk thematisiert wird, konnte an inter- bzw. intratextuellen Zusammenhängen aufgezeigt werden. Intertextuelle Zusammenhänge verweisen auf Dichtungen, welche der eigenen Dichtung zugrunde liegen. Dies ist bei Goethes Werk „Reineke Fuchs“ vor allem mit der Vorlage von Johann Christoph Gottsched der Fall. Ein auffälliger intratextueller Zusammenhang ist das Vorkommen von Homers *Illias* in Goethes *Reineke Fuchs*. Nicht nur durch die Verwendung des Hexameters und der Form des epischen Gesangs sind Referenzen an Homer getätigt worden. Intratextuelle Zusammenhänge thematisieren das Erzählen in der Erzählung: In einer Erzählung wird über das Erzählen oder zumindest das Vorhandensein von anderen Erzählungen reflektiert. Dieses Erscheinungsmerkmal könnte man unter dem Stichwort „Selbstreflexivität der Kunst“ zusammenfassen. Ausführlich analysiert der Aufsatz die Behandlung von Erzählpartien des Protagonisten Reineke Fuchs. Der Protagonist Reineke erzählt einen großen Teil des Werkes über. Dieses Erzählen habe ich in vier Arten klassifiziert:

- Erzählen als Lebenssicherung und Erzählen als Vorspiegelung von Rezipientenwünschen
- Beichtartiges Erzählen

- Beichtartiges Erzählen als Möglichkeit der eigenen Standortbestimmung
- Lügenhaftes, beichtartiges Erzählen.

Bereits aus dieser Einteilung geht hervor, dass es eine potentielle Lesart des Werkes geben könnte, welche den Protagonisten Reineke als Erzähler im künstlerischen Sinne ansehen könnte. Selbst wenn man dieser Auffassung kritisch gegenüber steht, so muss man doch zugeben, dass Reinekes Erzählen Leben und Lebensräume konstituiert. Der fiktive Erzähler lässt seinen Protagonisten erzählend über das Erzählen reflektieren, womit man wieder bei dem Thema der Selbstreflexion des Erzählens (der erzählenden Kunst) wäre. Würde man der oben genannten potentiellen Lesart folgen, so könnte man vermuten, dass so etwas wie ein Entwicklungsweg des Erzählers Reineke im *Reineke Fuchs* aufgezeigt werden soll: Ist das Erzählen zunächst funktional und zum Schaden von anderen und zur eigenen Lebenssicherung ausgerichtet, so gewinnt es nach einer gewissen Zeit die Funktion der Möglichkeit einer eigenen Standortbestimmung. Zur Notwendigkeit des Erzählens zur Lebenssicherung kommt eine weitere Komponente hinzu: die der Tat. Selbst während des aktiven Handelns aber wird erzählt und dem Gegner werden ureigene Wünsche dadurch vorgespiegelt. (ebd.: 160) Reineke erlernt nicht nur durch das Erzählen die Fähigkeit sich der Gesellschaft anzuschließen, sondern er erlernt auch, sich vor der Gemeinschaft durch die Tat zu rechtfertigen. Am Ende des Werks ist Reineke am Königshof wieder in Ehren und Ämtern eingesetzt. Dieses sowohl für ihn als auch für den Königshof glückliche Ende wurde nur durch die Konstanz des Erzählens und die Öffnung von neuen Lebensräumen und das Gestalten von neuem Leben erreicht. Reineke und seine Zuhörer, also Produzent und Rezipienten haben durch das Erzählen einen Entwicklungsweg durchlaufen. Wer diesen Entwicklungsweg nicht wahrnimmt oder ihn nicht begehen kann, der bleibt auf der Strecke, wie man z.B. am Verlierer Isegrim dem Wolf sehen kann.

Literatur

Primärliteratur

v. Goethe, Johann Wolfgang (1996): *Reineke Fuchs*. Stuttgart: Philipp Reclam Junior
Gottsched, Johann Christoph (1968): *Ausgewählte Werke. Vierter Band. Reineke der Fuchs*. Berlin: de Gruyter

Sekundärliteratur

Breuer, Dieter (1994): *Deutsche Metrik und Versgeschichte*. 3. Auflage. München: Fink
Goosens, Jan (1983): „Einleitung“, in: *Die Reynaert Ikonographie*. Mit einer Einleitung hg. von Jan Goosens. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
Habicht, Werner/Wolf-Dieter Lange, Wolf-Dieter (Hg.) (1988): *Der Literatur Brockhaus. Erster Band A-Ft*. Mannheim: F.A. Brockhaus GmbH
Frank, Horst (1993): *Handbuch der deutschen Strophformen*. 2. Auflage. Tübingen, Basel: Francke
Homer (1979): *Ilias / Odyssee*. Vollständige Ausgabe. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß. München: Deutscher Taschenbuch Verlag

- Meid, Volker (1992) (Hrsg.): *Literatur Lexikon. Begriffe, Realien, Methoden*. Gütersloh, München: Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH
- Meid, Volker (2006): *Metzler Literatur Chronik. Werke deutschsprachiger Autoren*. 3. Auflage. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler
- Reynaerts historie. Reynke de Vos* (1983) Gegenüberstellung einer Auswahl aus den niederländischen Fassungen und des niederdeutschen Textes von 1498. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1983
- Schweikle, Irmgard (1990): „Fabel“, in: Schweikle, Günther, Schweikle, Irmgard (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. 2. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler
- Stanzel, Franz (1995): *Theorie des Erzählens*. 6. Auflage. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht
- v. Wilpert, Gero (1969): *Sachwörterbuch der Literatur*. 5. erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner
- Wittowski, Wolfgang (1998), „Weimarer Klassik“, in: Bahr, Eberhard (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur 2. Von der Aufklärung bis zum Vormärz*. 2. Auflage. Tübingen und Basel: Francke

Dr. Stefan Schweizer

Landhausstraße 153

70188 Stuttgart

stef.schweizer@gmx.de

Studienrat und Lehrbeauftragter für Geschichte/Gemeinschaftskunde am Staatlichen Seminar für Didaktik und Lehrerbildung (BS) Stuttgart