

Die vorliegende Abhandlung ist gemäß dem Erlaß des Herrn Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 6.6.1941 - WA 1255, WE betr. Druck und Veröffentlichung von Dissertationen und Habilitationsschriften - nicht gedruckt, sondern nur in sechs Exemplaren in Maschinenschrift eingereicht worden. Hiervon wird je ein Stück bei dem zuständigen Seminar der Hansischen Universität und der Bibliothek der Hansestadt Hamburg, Hamburg 1, Speersort, aufbewahrt.

2. 4

0570-0-770

Christian Reuters "Schelmuffsky"

als Typ der barocken Bramarbas - Dichtung

D i s s e r t a t i o n

zur Erlangung des Doktorgrades  
der philosophischen Fakultät  
der Hansischen Universität  
in Hamburg

vorgelegt von

H a n s K ö n i g  
aus Hamburg

Hamburg  
Diss. phil. **2. Ex.**

Hamburg 1945

Mscr. /49

47.0-970

Christians Buchers "Bibelstudien"

als Typ der deutschen Bibeldichtung - Fischer

45  
1620

Staats- und  
Universitäts-Bibliothek  
Hamburg

Gutachter: Prof. Petsch

Nebengutachter: Prof. Lauffer.

Tag der mündlichen Prüfung: 26.II.45.

verleitet von

Eintrag

aus Hamburg

1945

Hamburg  
Bibl. Stud.  
1945

## Inhaltsverzeichnis

Seite

I.	Überblick über die bisherige Schelmaffsky-Forschung und ihre Problemstellungen. Eigene Fragestellung. Methodisches Vorgehen der eigenen Untersuchung . . . . .	1
II.	Ableitung des Bramarbas-Typus aus dem barocken Geist. . . . .	10
III.	Christian Reuters Leben und die Werke der Leipziger Periode. Die Entwicklungsgeschichte des "Schelmaffsky" und die Verwendung der Figur in den anderen Dichtungen Reuters. Wechselwirkungen der Leipziger Dichtungen untereinander . . . . .	17
IV.	Charakteristik des Schelmaffsky-Typus. Psychologische, weltanschauliche und kulturelle Zeiteinflüsse. . . . .	48
V.	Vergleich des Schelmaffsky mit anderen barocken Bramarbas-Typen. (Vincentius Ladislaus, Seusewind, Horribilicribrifax und Paradiridatustarides, Typen aus den "Drey Ärgsten Artznerren", Simplicissimus). . . . .	62
VI.	Die Einwirkung des Schelmaffskyromans auf den "Schelmaffsky" . . . . .	91
VII.	Die Stellung des "Schelmaffsky" in der deutschen Lügendichtung. (Cantharopolitanus, Finkenritter, Münchhausen) . . . . .	105
VIII.	Die Ergebnisse aus der vergleichenden Darstellung von Kapitel V - VII für die Erzählform des "Schelmaffsky" . . . . .	129
IX.	Analyse des "Schelmaffsky". (Stationenhafter Aufbau. Behandlung von Raum und Zeit. Die "Situation" als Keimzelle des Gestaltungsprinzips. Die Bindeglieder der einzelnen Stationen. Die Figurenzeichnung.) Die Quellenfrage . . . . .	137
X.	Die sprachliche Gestaltung des "Schelmaffsky". . . . .	168
XI.	Zusammenfassung. Ausblick. . . . .	186
	Literaturverzeichnis . . . . .	189

## Kapitel I

### Überblick über die bisherige Schelmaffsky-Forschung und ihre Problemstellungen. Eigene Fragestellung. Methodisches Vorgehen der eigenen Untersuchung

Dieser Arbeit mag ein Überblick über die bisherige Forschung an Christian Reuters Hauptwerk, den "Schelmaffsky", vorangestellt werden. Im Vorwege ist dabei zu bemerken, daß - so auffallend es erscheinen mag - keine der vorliegenden Spezialuntersuchungen dieses kleine Werk ausschließlich als Thema behandelt. Immer wieder ist der Kreis weitergezogen. Angesichts dieser Tatsache hat es fast den Anschein, als ob der "Schelmaffsky" nicht ergiebig genug für eine nur ihm gewidmete Untersuchung ist. Diese Arbeit mag zu ihrem Teil dazu beitragen, einmal wieder darauf hinzuweisen, wie mancher Schatz unseres volkstümlichen Erzählgutes in diesem unsterblichen Werk noch verborgen liegt.

Auch sonst steht es mißlich an die Schelmaffsky-Forschung, wenn man überhaupt von einer solchen sprechen will; denn sie ist oft ab und wurde nur stockend gefördert. Ihren grundlegenden Anstoß bekam sie vor nahezu 60 Jahren durch die Arbeiten Zarnokes<sup>1)</sup>, daran schlossen sich einige kleinere Arbeiten an, die noch ganz im Banne des Entdeckers des neuen Materials stehen.<sup>2)</sup> Den Mittelpunkt aller dieser Arbeiten bildet aber nicht die Dichtung, sondern der Dichter.

- 
- 1) Friedrich Zarnoke, Abh.d.Phil.-Hist.Classe d.Kgl.Sächs. Ges.d.Wiss.XI, Leipzig 1884.  
ders.: Ber.über d.Verh.d.Kgl.Sächs.Ges.d.Wiss. zu Leipzig (Phil.Hist.Classe), Bd.39,40 41 (1887/88/89)
- 2) Jakob Minor, Göttingische Gelehrte Anzeigen 1885.  
Georg Ellinger, Z.f.d.Phil.XI,XXI, 1888,1889.  
ders.: Allg.Dtsche Biographie LXVIII, S.314/18.  
E.Schalich, Christian Reuter, der Dichter des "Schelmaffsky". Ein Lebensbild aus dem 17.Jahrh. Leipzig 1891.

Dann wird es wieder 20 Jahre still um Christian Reuter, bis eine Dissertation über den "Schelmaffsky" erscheint, die einzige Arbeit überhaupt, die sich wenigstens in ihrem ersten Teil speziell mit ihm befaßt.<sup>1)</sup> Ihr Kernetück bildet aber eine Untersuchung über den Einfluß des "Schelmaffsky" auf die deutsche Dichtung. Weitergeführt werden diese Gedanken einige Jahre später in einer Populärrede "Schelmaffsky", die aber keinen Anspruch auf wissenschaftliche Bedeutung erheben kann.<sup>2)</sup> Inzwischen war auch eine Gesamtausgabe der Werke Reuters erschienen, deren Nachwort hier zu erwähnen ist.<sup>3)</sup> Und wieder vergehen zwei Jahrzehnte, bis überhaupt eine weitere Arbeit über Christian Reuter erscheint, eine sprachliche Untersuchung über seine sämtlichen Dichtungen<sup>4)</sup>. Die letzte Veröffentlichung über Christian Reuter ist der Abdruck einer Universitätsrede von 1936.<sup>5)</sup> Das Hauptwerk Reuters, an dem keine unserer Literaturgeschichten vorbeigeht, ohne es besonders hervorzuheben, führte, wie dieser Abriss zeigt, in der Forschung nur ein Schattendasein, das es eigentlich nicht verdient.

Nach diesem kurzen Überblick mögen nun aus der bisherigen Forschung die wichtigsten Problemstellungen herausgegriffen werden, die an den "Schelmaffsky" herangetragen wurden, um dadurch die eigene Fragestellung umso deutlicher hervortreten zu lassen.

Zarnoke kommt das große Verdienst zu, eine nach dem vorliegenden Aktenmaterial (bes. der Universität Leipzig) sauber und exakt gearbeitete Biographie Reuters vorgelegt zu haben, auf der alle weitere Forschung schlechtweg fußen muß. Damit war plötzlich das Verhältnis des Dichters zu

- 1) Josef Risse, Christian Reuters "Schelmaffsky" und sein Einfluß auf d. Deutsche Dichtung. Diss. Münster 1911.
- 2) Otto Denecke, "Schelmaffsky". Göttingische Nebenstunden 3. Göttingen, 1927 (Rede vom 15.1.1924).
- 3) Geprg Witkowski, Christian Reuters gesammelte Werke, 2 Bände, Leipzig 1916.
- 4) Eberhard Dehmel, Sprache und Stil bei Christian Reuter. Diss. Jena 1929.
- 5) Ferdinand Joseph Schneider, Christian Reuter, Hallesche Universitätsreden 69, Halle 1936 (Rede vom 12.5.1936).

seinen Dichtungen hergestellt. Zarncke nennt seine Abhandlung "Christian Reuter, der Verfasser des 'Schelmaffsky'", womit schon zum Ausdruck gebracht ist, daß er dem "Schelmaffsky" unter dem Gesamtschaffen Reuters eine Zentralstellung anweist.

Aber leider sind gerade die ProseSakten der Familie Müller gegen Reuter als den Verfasser der "Reisebeschreibung" nicht erhalten, sondern nur die vorausgehenden um die "Ehrliche Frau" und die späteren um den "Ehrenfried". Zarnckes ganze Betrachtungsweise geht immer wieder von dem autobiographischen Zusammenhang aus. Wir sind heute nicht mehr der Meinung der damaligen Philologie - ohne damit Zarnckes Verdienst schmälern zu wollen - daß man allein von hier aus zum inneren Wesen einer Dichtung vorstoßen kann. So bleibt Zarncke in seiner Problemstellung auch immer in den persönlichen Verhältnissen Reuters, die letzten Endes doch nur das auslösende Moment bleiben können, befangen. Er betont daher auch besonders die persönliche und literarische "Tendenz" des "Schelmaffsky" als gegen das aufstrebende Bürgertum und die damaligen Reisebeschreibungen gerichtet, wobei er auf die erste das Hauptgewicht legt.<sup>1)</sup> Er hatte sich somit durch seine Betrachtungsweise, die von außen an die Dichtung herangeht, den Blick für das aus dem Haß herausgeborene und schließlich weit über den Anlaß hinaus gehende eigentliche Kunstwerk getrübt. Zusammenfassend könnte man sagen, daß Zarnckes Problemstellung sich mehr oder weniger um die Frage dreht, ob Reuter ein Fasquillant war oder nicht. Zarncke verneint zwar diese Frage,<sup>2)</sup> aber er hatte damit - freilich ohne sein Verschulden - die Forschung in eine Blickrichtung gebracht, von der sie lange Zeit nicht wieder abkam. Was Zarncke über eine bloße Inhaltsangabe hinaus zum Gehalt des "Schelmaffsky" sagt, bezieht sich besonders auf den komischen Kontrast zwischen den äußeren Gebärden als galant homme und dem darunter steckenden Büpel.<sup>3)</sup>

1) Zarncke a.a.O. S.512.

2) ebenda S.506/7; 531.

3) ebenda S.513.

Von den unmittelbar durch Zarnckes Arbeit ausgelösten Abhandlungen mag nur die Besprechung Minors herausgehoben werden, die ganz in der Problemstellung Zarnckes befangen bleibt, wenn er auch die Frage nach Reuters Pasquillantentum bejaht.<sup>1)</sup> Er betont ganz besonders den Zusammenhang zwischen der "Ehrlichen Frau" und der "Reisebeschreibung"<sup>2)</sup>, und zwar stellt er die Aufschneiderereien Schelmaffskys in den Komödien als "andramatisch" heraus,<sup>3)</sup> ohne diesen Gedanken jedoch weiterzuführen.

Josef Risse geht in seiner Dissertation von den literarischen Strömungen des 17. Jahrhunderts aus, wobei er eine idealistische und eine realistische einander gegenüberstellt und den "Schelmaffsky" in die Reihe der letzteren einordnet. Mit dieser literarhistorischen Betrachtungsweise setzt sich Risse ganz deutlich von der bisherigen Problemstellung ab und kommt so auch zu ganz neuen Ergebnissen.<sup>4)</sup> Er bezieht als erster die Befruchtung des realistischen Literaturzweiges durch den spanischen Schelmenroman auf den "Schelmaffsky" und weist so den "picarischen Blick" für Dinge und Menschen als ganz neue Seite am "Schelmaffsky" auf.<sup>5)</sup> Risses Schlußfolgerung ist, daß der "Schelmaffsky" eine Übergangserscheinung vom altmodischen Picaro zum modernen kariösen Reisenden darstellt.<sup>6)</sup> Diese Problemstellung ist darum viel fruchtbarer als diejenige Zarnckes, weil sie zeigt, daß man dem "Schelmaffsky" als Kunstwerk durch Heranziehen einer verwandten dichterischen Lebensschon - eben der picarischen - viel näher kommen kann als nur der persönlichen Lebensverhältnisse des Dichters.

Aus der Arbeit Eberhard Dehmels kommt hier nur das vierte Kapitel in Betracht. Er geht vom Sprachlich-stilistischen aus und unterscheidet Sprech-, Kompositions- und Charakterisierungsstil.<sup>7)</sup> und zwar legt er seine Arbeit so an, daß

1) Minor, a.a.O. S.269.

2) ebenda S.273/75.

3) ebenda S.271.

4) Risse a.a.O. S.9.

5) ebenda S.30 ff.

6) ebenda S.38.

7) Dehmel a.a.O. S.8.

jedes Werk Reuters nach den letzten beiden Kategorien für sich untersucht wird, während der Sprechstil - von Dehmel nur philologisch - grammatisch verstanden! - sich auf alle Werke Reuters bezieht. Leider mußte diese Untersuchung daher an dem eigentümlichen Schelmaffskyton vorbeigehen. Was Risse vom literarhistorischen aus gesehen hatte, das untersucht Dehmel nun näher, indem er es in seine Kategorien einfließen läßt. Zwar gewährt die Arbeit Dehmels einen scharfen Blick auf die Mittel, mit denen Reuter arbeitet ( Ioberzählung, Kontrastwirkung, Motivwiederholung usw.), aber Dehmel konnte durch die Einseitigkeit seiner vorgefaßten Kategorien manches Wichtige nicht einfangen. In einem Resultat kommt er allein auf die "durchgehende, spielmännische Farselhaftigkeit".<sup>1</sup>

Ferdinand Joseph Schneider fußt im wesentlichen auf seinen Vorgängern und greift in gewissem Sinne die schon von Risse aufgeworfene Problemstellung wieder auf. Auch er geht von zwei sich bekämpfenden Strömungen des 17. Jahrhunderts aus, aber er sieht sie nicht wie Risse literar-historisch, sondern mehr soziologisch als Volksliteratur und höfisch - galante Dichtung. Unter diesem Blickpunkt ist Reuter mit seinen "bäuerlich derben Wesen"<sup>2</sup> der "unbewußte Gegenspieler" des spätbarocken "Tanzmeisterideals"<sup>3</sup>, wie es etwa durch Leute von Schlage eines Thomasius vertreten wurde.<sup>4</sup> So sieht Schneider in diesen beiden Prototypen die Zeit des ausgehenden Barock kulminieren. Es ist sein Verdienst, besonders die volkstümlichen Züge im "Schelmaffsky" hervorgehoben zu haben.

Fassen wir die Musterung der um den "Schelmaffsky" aufgeworfenen Problemstellung zusammen, so können wir im wesentlichen auf vier verschiedene methodische Wege:

1) Dehmel a.a.O. S.46. Genau die gleiche Wendung schon bei Scherer, Gesch.d.dt.Literatur, 14.Aufl. 2.Abdruck, Berlin 1921, S.385.

2) Schneider a.a.O. S.5.

3) ebenda S.4.

4) ebenda S.20.

- 1) den philologischen,
- 2) den literarhistorischen,
- 3) den formalistischen,
- 4) den soziologischen.

Gegenüber diesen Problemstellungen soll hier versucht werden, das Hauptwerk Reuters von innen heraus zu verstehen. Wir gehen dabei vom Kunstwerk als solchem aus, was hier aber nicht nur rein vom Ästhetischen her, sondern zugleich auch als Ausdruck einer ganz bestimmten Lebenshaltung aufgefaßt sein will. Wie in jedem Kunstwerk immer die allgemeine Zeiterfassung und die besondere Einstellung des Dichters zu seiner Zeit zusammenfließen, so werden wir im Gange unserer Untersuchung immer wieder auf diese mannigfaltigen Verflechtungen stoßen. Gerade bei Reuter ist es unumgänglich, das Formale und das Zeitgeschichtliche in ständigem Kontakt mit dem Dichterisch-Persönlichen zu betrachten.

Ihre äußere und innere Form erhält die "Reisebeschreibung" durch die Figur des Schelmuffsky. Sie soll daher im Mittelpunkt unserer Untersuchung stehen. Sie ist auch deswegen besonders dazu geeignet, da Schelmuffsky ja von Reuter zu einem ganz bestimmten Typus ausgeprägt wurde. Reuter hat zwar diesen Typus nicht neu geschaffen, ihm aber eine dichterische Gestaltung gegeben, wie sie zu seiner Zeit und auch weit darüber hinaus einmalig blieb.

Der Aufschneidertypus tritt gerade im Barockzeitalter in den mannigfachsten Variationen auf. Das ist kein Zufall, sondern hat seinen tieferen Grund in der eigentümlichen Seelenstruktur des Barockmenschen selbst. Der Schelmuffsky-Typus ist also ein Ausdruck barocken Menschentums. Dieser Zusammenhang soll den Ausgangspunkt unserer Unterhaltung bilden.

Wir sprachen bisher nur ganz allgemein vom Typus des Aufschneiders. Zwar begegnet dieser Ausdruck für einen prahlerischen, großsprecherischen Menschen in der Barock-

literatur selbst, besonders in der Verbelform "aufschneiden"<sup>1)</sup> immer wieder, aber er läßt für unsere Ohren heute vielleicht doch nicht jenen besonderen Unterton mitschwingen, den wir bei dem Worte "Bramarbas"<sup>2)</sup> sofort heraushören. Es liegt etwas Rasselndes, Bombastisch-Großmannesüchtiges darin, und gerade das soll hier mit eingefangen werden, während der Ausdruck "Aufschneider" mehr neutral ist und eher etwas Verschnittenes, Pfiffiges (das sog. "Flunkern") anklingen läßt. Von dieser Art ist aber der barocke Großsprecher nicht, und darum sprechen wir hier lieber vom Bramarbastyp.<sup>3)</sup>

Unsere Untersuchung geht typologisch vor. An einzelnen typischen Beispielen suchen wir das Wesen des Gesamt-kunstwerkes zu klären. Mit dieser Methode glauben wir, dem "Schelmaffsky" als Kunstwerk, das in seiner Art in der deutschen Literatur einzig dasteht, am ehesten gerecht werden zu können. Unsere erste Aufgabe ist, aufzuzeigen, wie Reuter allmählich den Schelmaffsky zu einem fest umrissenen Typus entwickelte. Sodann werden wir besonders mit Typen-vergleichungen arbeiten, um dadurch das Einmalige des "Typus Reuter" nach möglichst vielen und verschiedenen Gesichtspunkten zu beleuchten. Gewisse Überschneidungen sind dabei unvermeidlich.

- 
- 1) Es ist äußerst bezeichnend, daß das Verb (und das dazugehörige Substantiv) in dieser Bedeutung eine sprechliche Neubildung des Barock ist. Belege siehe bei Grimm, Deutsches Wörterbuch Bd.1, S.728; Weigand, Deutsches Wörterbuch, 5.Aufl. (1909) Bd.1, S.108.
  - 2) Zur Etymologie dieses Wortes vgl. Grimm, a.a.O. Bd.2.S.292; Weigand a.a.O. Bd.1, S.276. - Dieser Ausdruck entstammt zwar erst dem frühen 18.Jahrh., aber das Stichjahr 1700 ist nicht als scharfer geistesgeschichtlicher Epochen-einschnitt aufzufassen. - Ureprünglich war es der Name eines prahlenden Riesen in einem anonymen satirischen Gedicht, das Philander von der Linde (Barkhard Henke) am Anfang seiner "Vermischten Gedichte" 1710 mitteilte.
  - 3) K.Urstadt bezeichnet den Bramarbas als "Kraftmeier". Uns scheint dieser Ausdruck insofern unpassend zu sein, da ihm die völlig andere Geisteshaltung des 19.Jahrhunderts zu Grunde liegt. - Der Kraftmeier im deutschen Drama von Gryphius bis zum Sturm und Drang. Diss. Gießen 1927.

Es kommt uns nicht in erster Linie auf eine literarhistorische Ableitung, sondern vielmehr auf tieferes Eindringen in den Geist dieser Dichtung an. Es versteht sich von selbst, daß die von uns zum Vergleich herangezogenen Typen eine bestimmte Auswahl darstellen, die im Hinblick auf den "Schelmuffsky" getroffen werden mußte. Sie sollen auch nur als Orientierungspunkte auf dem Wege zur Erfassung seiner besonderen dichterischen Ausprägung dienen. Dabei sollen nicht nur Gemeinsamkeiten nachgewiesen werden; gerade durch das Hervorheben der Unterschiede sollen die Eigenarten des "Schelmuffsky" schärfer heraustreten. Zuerst soll versucht werden, den Typus auf dem Felde des Barock selbst durch vergleichende Heransiehung von ähnlichen Dramatistypen aus der barocken Komödie näher zu umreißen.<sup>1)</sup> Vor allem aber wird dabei die Originalität Reuters als Dichterpersönlichkeit gegen andere Dichter derselben Epoche abzuheben sein. Sodann wird für die barocke Epik - es kommt hier nur der Unterstrom der Volksliteratur in Frage - zu untersuchen sein, wie weit hier ähnliche Typen ausgebildet sind, oder zumindest, wie weit bei gewissen Figuren ähnliche Züge vorhanden sind. In erster Linie ist natürlich der eingedeutschte Schelmenroman unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Während wir uns durch den Seitenblick auf die Komödie mehr an den Dramatistyp selbst, an der Figur des Helden, zu orientieren haben, ist der Schelmenroman wichtig für die kompositionelle Anlage und die formale Gestaltung des "Schelmuffsky"<sup>2)</sup>.

Durch diese Vergleiche soll einmal erreicht werden, den Dramatistyp, wie ihn das Barock aus einer Zeit heraus dichterisch gestaltete, näher zu fixieren, sodann soll aber

1) Es ist auffallend, daß man in der bisherigen Forschung diesen Gesichtspunkt kaum fruchtbar gemacht hat. Einen ganz kurzen Hinweis auf diesen Vergleichspunkt gibt schon Scherer s.a.O. S.384, der dann fast wörtlich von H.H.Borchardt in seine "Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland" Bd.1 (Leipzig 1924) S.246 übernommen wurde. Letzteren zitiert dann wieder Dehmel s.a.O. S.41.

2) Die Beziehungen des Ficarotyps an sich zur Figur des Schelmuffsky scheinen uns die Arbeiten von Bisse und Dehmel überschätzt zu haben. Näheres s.S.99.

vor allem mit diesem Umblick gezeigt werden, wie sich Reuters "Schelmuffsky" durch seine ganz besondere, spezifische Ausprägung von den herangezogenen Beispielen unterscheidet. Wir wollen damit nicht behaupten, daß Reuter durch diese Vorbilder direkt beeinflusst oder von ihnen abhängig wäre. Die Bezugnahme auf einige besonders markant ausgeprägte Spielarten des barocken Bramarbastyps und der Blick auf die picarische Form sollen deutlich machen, wie Reuter mit seiner Hauptfigur und seiner Komposition barockes Wesen auf seine Art gestaltete.

Bisher bewegten wir uns im Kraftfeld des 17. Jahrhunderts, aber zur besonderen Charakterisierung müssen wir noch ein anderes Element in unsere Untersuchung einbeziehen; den Typus des Lügenhaften. Damit der "Schelmuffsky" recht im Mittelpunkt unseres aufgerichteten Koordinatensystems erscheint, greifen wir auch einige bezeichnende vor- und nachbarocke Typen aus der deutschen Lügendichtung heraus, um so auch zugleich den barocken Bramarbastyp geistesgeschichtlich einzuordnen. In Barockes Gewand gehüllt, erscheint eben der mittelalterliche und reformationszeitliche Lügner als Bramarbas.<sup>1)</sup> Gemäß der von uns angewandten typologischen Methode spielt auch hier neben der rein literarhistorischen Fragestellung das Verhältnis der inneren Struktur der Lügendichtung zum "Schelmuffsky" eine Hauptrolle. Vor allem geht es hier um die Art der Koak. - Mit diesen vergleichenden Voruntersuchungen, deren Ergebnisse wir dann noch einmal in Bezug auf die Erzählform des "Schelmuffsky" zusammenfassen, sollen die Voraussetzungen für die eigentliche Analyse geschaffen werden, die wir am zweckmäßigsten nach Komposition und Sprache gliedern.

1) Das übersah C. Müller-Frauenreuth. Darum hatte er sich kein Verständnis für diesen Typ, und ist gerade in seiner Charakteristik für das Barockzeitalter unzulänglich. - (Die deutschen Lügendichtungen bis auf Münchhausen. Halle 1881).

## Kapitel II.

### Ableitung des Bramarbastypus aus dem barocken Geist.

Der Anreiz, den Bramarbas, dieses echten Kind des Barock, immer wieder in Komödie und Satire darzustellen - denken wir nur an die köstlichen Typen, die Gryphias, Bettentbacher, Weise u.s. und vorher schon Plautus und Shakespeare geschaffen haben - lag in der Zeit selbst. Man begegnete ihm immer wieder im Leben; denn sonst wäre seine Beliebtheit und Zugkräftigkeit beim barocken Publikum wohl unerklärlich. Ja, man hatte wohl eine heimliche, uneingestandene Neigung zu ihm. Im Grunde steckt nämlich hinter der finster und grissig dreinblickenden Bramarbasmaske zugleich das Menschenantlitz einer Zeit. In jedem Barockmenschen liegt ein Stück Bramarbas, ja diese Haltung macht darüber hinaus das Gepräge der ganzen Epoche aus.

Damit soll freilich nicht ohne weiteres eine Wertung ausgesprochen sein. Es würde ein falsches Bild von Barock abgeben, wenn man den Bramarbas als den alleinigen menschlichen Prototyp dieses Zeitalters herausstellen würde. Gewiß ist er nur das Äußerste, ins Negative verzeichnete Extrem, aber dennoch strömen gerade in ihm die seelischen Grundkräfte der Epoche zusammen. Wenn es hier auch in erster Linie darauf ankommen muß, von dieser Schattenseite her das Barock in seiner eigentlichen Substanz zu fassen, so müssen wir im Hintergrund doch immer die positive Erscheinungsform der gleichen Grundkräfte sehen, die im wirklichen Dasein natürlich im Vordergrund stand. Die literarische Häufigkeit und die äußerst scharfe Ausprägung des Bramarbas-Typs ist überhaupt nur als Folie zum idealen Menschenbild verständlich. Der beste Beweis dafür ist, daß in der barocken Literatur selbst der Bramarbas nie allein hingestellt wird. In der Komödie treten ihm stets Idealfiguren (meist Vertreter des höchsten gesellschaftlichen Standes), die die

echten Werte in aller Reinheit verkörpern, entgegen. In der Satire ist es der Dichter selbst, der durch seine Erläuterungen den Schwarz-weiß-Kontrast herausstellt. (So führt Weise z.B. seine Narrensuchergesellschaft durch den Mund des tadellosen Hofmanns Gelanor ein.) Im "Simplicissimus" vertreten die Selbstreflexionen diese Funktion. Allein Reuter wagt es, den Bramarbas allein auftreten zu lassen. Aber auch er treibt ja die Spannung zwischen dem Scheinwesen und den echten Worten bis zum Zerreißen, wenn er sie auch nie direkt anspricht.

Das barocke Menschenideal ist durchaus nach der männlichen Seite ausgerichtet. (Große Frauengestalten treten daher so oft als Mannweiber an). In der Vollkraft der Mannesjahre wird es dargestellt. Es ist die Repräsentation des willensstarken und stolzen, von edlem kämpferischen Geist besetzten Mannes, der bereit ist, alle entgegertretenden Widerstände zu brechen. Das Ringen um dieses Ideal war kein leichtes, es erfordert die Zusammenfassung aller menschlichen Kräfte.

Wo liegen nun die psychologischen Voraussetzungen zu dieser Haltung?<sup>1)</sup> Das Große und Erhabene war für den barocken Menschen nur repräsentativ vorstellbar. Es hängt mit der ganz besonderen sinnlichen Veranlagung des damaligen Menschen zusammen, daß etwas ideal Gedachtes auch nach außen mit dem entsprechenden Pathos dargestellt werden mußte. So fällt immer wieder als der hervorstechendste Zug des barocken Menschen sein unbedingtes Auftreten-wollen, das betonte Sich-in-den-Vordergrund-schieben auf. Das Lebensgefühl des barocken Menschen ist ausgesprochen extravertiert.<sup>2)</sup> Das Ich als höchster Besitz beherrscht sein Bewußtsein, und nur aus

1) Vor allem verdanken wir den ausgezeichneten Arbeiten Willy Flemmings über diese Frage eine klare Schau.

a) Die Auffassung des Menschen im 17. Jahrhundert, Bische Vierteljahresschrift 6, 1928, S.403 ff.

b) Einleitung zur Deutschen Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe Barock: Barockdrama, Band 4, Leipzig 1931.

c) Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock, Handb.d.Kulturgeschichte, 1.Abt.Bd.3, Potsdam 1934.

2) Vgl. Jos.Nadler, Lit.Gesch.d.deutschen Volkes, 4.Aufl. Bd.I, Berlin 1939 S.347.

dieser festen Gegebenheit ist sein Handeln abzuleiten.<sup>1)</sup> Die Menschen machen den Eindruck, als ob ihnen ihr substantielles Ich nicht mehr genügt und sie darüber hinaus streben wollten. Das ist keine bloße Geste, sondern darin besteht der eigentliche Idealismus dieses Jahrhunderts, wie er die edelsten Geister der Epoche beflügelte. Es ist jenes Lebensgefühl, wie es Paul Fleming in seinem Sonett "Neuer Vorsatz" ausspricht:

Von jetzt an schwing ich mich  
 Frei, ledig, los, hoch über mich und dich (= die Welt)  
 Und alles das, was hoch heißet und dich heißet.  
 Das höchste Gut erfüllet mich mit sich,  
 Macht hoch, macht reich. Ich bin nun nicht mehr ich,  
 Trotz dem, daß mich zurücke reizet.<sup>2)</sup>

Aus dieser Haltung heraus scheinen die Menschen wie auf einem Kothorn zu leben, der sie über den platten Alltag hinweg heben soll. Sehr treffend spricht W. Fleming vom "barocken Geltungs-Ich". "Scharf und eigensinnig wird es geprägt sein, starr und schroff sich darin zu erhalten streben, bewußt wird es die Wirkung seines Verhaltens auf Mit- und Nachwelt bemessen und danach sein Tun einzurichten streben."<sup>3)</sup> Dieser Icherhöhung dient alles das, was uns heute an Barock so bombastisch erscheint: Die triumphalen Aufzüge, das zeremonielle Gebaren, das Titelwesen, die Heldentaten, die Weitgereiztheit, schließlich das Kariöse überhaupt.<sup>4)</sup> All das ist auf äußere Wirkung berechnet und wird gewissermaßen dem Geltungs-Ich als Sockel untergeschoben. Da diese Wirkung aber nicht von einem inneren Wesenskern des Menschen ausströmt, mußten die Mittel nur äußere Epitheta bleiben, die dem Geltungs-Ich schmückend angehängt werden. Um aber recht wirken

1) Vgl. Fleming a.a.O. c) S.2. F. arbeitet diese Haltung sehr treffend an einem Vergleich der Porträtmalerei des 16. und 17. Jahrh. heraus (S.3). Dort der menschliche Ausdruck eines in sich ruhenden "So bin ich, und hier stehe ich"- hier dagegen ein aufdringliches: "Sehr her, was bin ich".-

2) Paul Flemings deutsche Gedichte hrg. von J.M. Huppenberg, Stuttgart 1865, Bd.1. S.449.

3) Vgl. Fleming a.a.O. c) S.6.

4) "Wie gab es in der deutschen Weltanschauung einen rücksichtsloseren Dünkel des kleinen Gottes der Erde". H. Cysars, Deutsche Barockdichtung, Leipzig 1924, S.31

zu können, braucht der barocke Geltungsmensch immer ein Publikum. Man ist stets um die Anerkennung der anderen bemüht. Dieses hochgeschraubte barocke Ich lebt in einer dauernden Spannung mit sich selbst; denn unerträglich muß es bestrebt sein, die einmal eingenommene Haltung zu bewahren. Es bekommt dadurch etwas Starres, Mechanisches.

Das barocke Geltungs-Ich gibt sich darum so gravitätisch, weil es in Wirklichkeit dauernd von einem Minderwertigkeitsgefühl umgeben ist. Das soll aber um jeden Preis von vornherein vertuscht werden.<sup>1)</sup> Das ganze Leben wird somit schließlich zum Theaterspiel, zu einem ständigen Agieren.<sup>2)</sup> Das gibt ein allgemeines Sichhöher-schrauben vom Leipziger Ladenschwengel an, der wie ein Kavalier auftreten möchte, bis hin zum Duodezfürst, der wie der Sonnenkönig in Versailles Hof halten will.<sup>3)</sup>

Es ist somit nur allzuverständlich, daß es vom idealistisch hoch geschwellten Selbstbewußtsein nur eines kleinen Schrittes zur phrasenhaften Selbstüberheblichkeit bedarf, wie sich z.B. der Vincentius Ladislaus des Herzogs Heinrich Julius selbst 'jrtzet' (III,2). Dann freilich erstarrt der Mensch völlig zur Pose. Wohl in keiner Epoche ist der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen so klein wie im Barockzeitalter. Kein Wunder, denn kleinen Geistern und Schwächlingen lag ja die Rüstkammer der Epitheta genau so offen, wie den Edlen dieses Jahrhunderts, um sich wie diese damit auszustaffieren. Und daraus, weil es nur äußerlich Angehängtes war, dessen sich sowohl die Vornehmen wie die Gemeinen bedienten, ist auch das ständige Bestreben in diesem Jahrhundert, den wahren Kern hinter der Schale zu erkennen, zu erklären.

1) s. Fleming a.a.O. c) S.5 und 9.

2) Daraus erklärt sich auch die Vorliebe des Barock für Theater, Oper, Ballette usw. Vgl. dazu Cysarz a.a.O. S.25; Fleming a.a.O. b) S.7; c) S.26 und Paul Henkemer, Deutsche Gegenreformation und Deutsches Barock (Epochen deutscher Literatur II. 2) Stuttgart 1935, S.7.

3) Fleming a.a.O. c) S.15.

4) Ein oft gebrauchtes dichterisches Bild im 17. Jahrhundert, z.B. bei Grimmelshausen immer wiederkehrend.

Und damit kommen wir auf das entscheidende Erlebnis dieses Jahrhunderts, den Vanitas-Gedanken. "Der Wahn betregt", ist der Wahlspruch Grimmelshausens, das Thema seines "Simplicissimus". Die eigentliche Problematik des 17. Jahrhunderts besteht in diesem Sein-Schein-Verhältnis. Dieser schwere Druck lastete auf der Zeit, davon suchte man Entspannung. Man wollte einmal - wenigstens für einen Augenblick - nicht mehr Illusion, sondern Leben und Menschen sehen, wie sie wirklich sind.<sup>1)</sup> Aus diesem Bedürfnis heraus, und damit kehren wir zum Ausgangspunkt unserer Betrachtung zurück, können wir nun auch die große Beliebtheit der Bräuerbesfigur verstehen. Das, was in der hohen Dichtung als unantastbare Erhabenheit dasteht, dessen Karikatur erlebt in der literarischen Unterströmung den Zusammenbruch; denn im Grunde wußte man recht gut um seine eigenen Schwächen. Aber gerade weil man es wußte, ging man in der heroisch-galanten Dichtung konventionell darüber hinweg, während hier nun die Gebrechen der Kultur schonungslos offenbart werden. Also gerade aus dieser innersten Unsicherheit des künstlich aufgerichteten Geltungs-Ich mit der es dauernd umlaufernden Gefahr, zur bloßen Positur, zur aufgeblasenen Redomontade zu werden, ist auch die dauernde Verwendung der "typischen Satiren - und Komödienfigur des Poscurs, sei es der großsprecherische Eisenfresser oder der aufschneidende Weltreisende oder die Verachtenden Spießbürgerfrauen"<sup>2)</sup> zu verstehen.

Im Grunde entspringt also der Bräuerbestyp ganz aus der Seelenhaltung des Barockzeitalters. "Was bei solchen Maulhelden bloße Aufgeblasenheit und Renommisterei ist, begegnet bei den heroischen Gestalten als gesteigertes Ich-Bewußtsein und hochgemutes Herrentum."<sup>3)</sup> So liegt also auch im Bräuerbestyp ein Zug zum "hohen Leben", nur er entfaltet sich nach der negativen Seite. Gerade in diesem ganz besonderen Lebensgefühl ist der Bräuerbas verankert. Es werden

1) Vgl. Flemming a.a.O. b) S.7.

2) ebenda c) S.4.

3) ebenda a) S.407/8.

nicht bloß der antike Miles gloriosus wieder hervorgeholt oder die großen Schwankemalungen des 15. und 16. Jahrhunderts nach Idgenmotiven geplündert, sondern man gestaltete hier etwas durchaus Arteigenes. So ist der Bramarbas auch nicht nur der bloße Aufschneider, sondern zugleich immer der à la mode-Tor.

Aber eines müssen wir hier unbedingt beachten: Es ist nicht jene durch das Geltungs-Ich getragene Kultur, die hier durch den Bramarbas ad absurdum geführt werden soll, vielmehr ist er selbst stets der Entlarvte und Hineingefallene. Und damit wird dieser Typ - aus der eigenen Kultur herausgeboren - zur Defensivwaffe gegen fremde Elemente, die sich etwas anmaßen, das ihnen nicht zukommt.

Oder man könnte auch sagen: Wer aus der Rolle fällt und sich "vorbei beizieht", wer die Spielregeln dieses galanten Spieles (das da "Leben" heißt) aus Dummheit - sämtliche barocke Bramarbastypen haben etwas geistig Beschränktes an sich - nicht innehält, der wird energisch aus der exklusiven Gesellschaft entfernt.

Es ist also nicht so, als ob hier aus der Unterströmung der Volksliteratur eine gefährliche Opposition gegen die höfische Barockkultur überhaupt erwächst, sondern das schonungslose Bloßstellen der Hohlheit, des Bramarbas, weist durch das ihm gegenüber gestellte leuchtende Vorbild selbst, beweist sogar, daß man auch in diesem Lager die echten Werte dieser Kultur durchaus anerkennt und sie damit nur noch klarer herausstellt.<sup>1)</sup>

Aber noch auf einen anderen Gedanken könnte man kommen, daß hier nämlich eine überlegene Selbstatironie am Werk wäre, die sich selbst etwa einen Hohlspiegel verhielte und sagte: "Was sind wir doch im Grunde für aufgeblähte Wichte!" Das ist ganz und gar nicht der Fall. Ein in sich selbst fest ruhendes inneres Kraftzentrum, aus dem diese

1) So erscheint die Polemik F.J.Schneiders vielleicht etwas überspitzt.

Überlegene Haltung hervorgehen könnte, die gewissermaßen aus einer höheren Warte auf sich selbst herabschaut, fehlt dem Barockmenschen völlig. Es ist nicht so, daß man über sich selbst lacht, sondern über den Narren, der mehr scheinen will, als er ist.<sup>1)</sup>

Genau das gleiche, was wir oben für den barocken Menschen herausgestellt haben, läßt sich auch vom barocken Stilwillen sagen.<sup>2)</sup> Die Neigung zur Übertreibung, zum Superlativischen ("barocker Schwulst") ist bezeichnend für das Stilphänomen. Und sobald auch hier nur eine kleine Verschiebung der Nuancen eintritt, bricht die kunstvoll aufgerichtete Fassade zusammen. Da das Barock sich immer in Extremen bewegt, muß das Erhabenste dann zwangsläufig zur Groteske werden, auf der einen Seite vornehmste Courtoisie, auf der anderen figelhafte, ja säuische Grobschlächtigkeit. Maßigung kennt man weder in dem einen noch in dem anderen.

Das sind die Voraussetzungen<sup>3)</sup>, mit denen wir an den "Schelmuffsky" herangehen wollen, nur aus dieser allgemeinen Geisteshaltung heraus ist dieses Werk in seinem letzten Grunde zu verstehen. Es sei jedoch im Vorwege gesagt, daß wir oben nur die psychologischen Grundlagen aus der barocken Geisteshaltung für den Bräuerbastyp schlechthin gegeben haben; wie weit das auf den "Schelmuffsky" im einzelnen zutrifft, muß die weitere Untersuchung zeigen.

1) Vergl. dazu unsere Ausführungen über den barocken Humor, S. 80f und 134 ff.

2) Auf diesem Gebiet wurde bekanntlich das barocke Wesen zuerst aufgezeigt. Vgl. dazu Gysars a. a. O. S. 54.

3) Von rein medizinischen Voraussetzungen geht K. Urstadt aus, um zu einer Wesensbestimmung ihres Kraftmeier-Typus zu gelangen, der für sie eine "Kulturpsycho-pathologische Erscheinung" ist. (S. 6)

### Kapitel III.

#### Christian Reuters Leben und die Werke der Leipziger Periode. Die Entwicklungsgeschichte des "Schelmaffsky" und die Ver- wendung der Figur in den anderen Dichtungen Reuters. Wechs- selwirkungen der Leipziger Dichtungen untereinander.

Eine solche Familie, in der sich die Geltungssucht zum schlimmsten Scheinwesen ausgewachsen hatte, lernte Reuter bekanntlich persönlich in Leipzig kennen.<sup>1)</sup> Im Wintersemester 1688 hatte der 25jährige Kuttener Bauernsohn hier die Universität bezogen, um Theologie zu studieren. Er muß es aber mit dem Studium nicht allzu ernst genommen haben und war wohl mehr auf dem Fechtboden und in den Studentenkneipen anzutreffen als im Hörsaal.<sup>2)</sup> Mit einem Wort: Reuter war der Typ des verbummelten Studenten, der das Leben nahm wie es kam. Mit seinem Freunde Grell bezog er wahrscheinlich 1694 eine Bude im "Roten Löwen". Seine Wirtin, die Witwe Anna Rosine Müller, und ihre Kinder protzten mit ihrem Reichtum herum und führten nach außen ein dementsprechend hochsütiges und aufwandreiches Leben. Der älteste Sohn, Eustachius, wollte damals gerade auf Kavalleriestour, vielleicht in Gesellschaft mit Johann Christoph Graff.<sup>3)</sup> Sie brachten unterwegs ein ziemliches Kapital durch.<sup>4)</sup> Die beiden Töchter des Hauses hatten sich als à la mode-Puppen herausgeputzt und führten wohl einen ziemlich leichtfertigen

- 1) Zum folgenden Vergleiche besonders die schon zitierten Arbeiten von Zarncke, Ellinger und Gehlich.
- 2) Mit den damaligen Studentensitten machen Weises "Politischer Academicus" u. Kappels "Academischer Roman" vertraut.
- 3) Nach Zarnckes Vermutung. Ber. über d. Verh. Bd. 39 S. 259.
- 4) Für Eustachius ist das aus dem späteren Prozeß mit seinen Schwestern um die Erbschaft zu entnehmen, für Graff aus dem Testament seines Vaters, wo ausdrücklich auf seine kostspieligen Reisen Bezug genommen wird. Beide müssen sehr leichtsinnig gewesen sein, denn sie wirtschafteten später in kurzer Zeit jeder ein großes Veröden herunter.

Lebenswandel. Der jüngste Sohn, ein verzogenes Infant terrible, war schon mit 7 Jahren an der Universität immatrikuliert worden, und als Reuter im Hause wohnte, hielt man ihn einen Präceptor, den etwas pedantischen Juris Practicus Johann George Leib. Da die Kinder der an sich gütigen Mutter über den Kopf gewachsen waren und unverschämte Forderungen stellten, kam es wohl fast täglich zu wüsten häuslichen Szenen, über die sich die beiden Studiosi weidlich lustig machten. Als sie nun kurzer Hand hinaus geworfen wurden, weil sie die Miete schuldig geblieben waren, da raffte Reuter, erbat darüber, die Figuren, wie er sie hier kennen gelernt hatte, zusammen und machte aus ihrem Familieninterieur unter Verwendung einiger Molièrescher Motive eine Komödie, die sie vor der Öffentlichkeit bloßstellen sollte.<sup>1)</sup>

Reuters Einstellung zur Familie Müller wird treffend durch die spätere Charakteristik der Kinder der Müllerin gekennzeichnet: "die grobe Welt-Aufschneideri des allgemeinen Land-Lügners, des Schelmuffsky ... die Bosheit des verzerrten Wechselbaldes des Däffle .... die offenkündige Händelei und vom Satan bestahlgängelte Hoffarth der keuschen und tugendhaften Jungfer Töchter<sup>2)</sup>". Kurz darauf verklagte die Müllerin die beiden Studiosi Reuter und Grell beim Universitätsgericht, was eine lange Kette von Verhörungen und weiteren Klagen nach sich zog. Inzwischen hatte Reuter den Faden des in der Komödie eingeführten ältesten Sohnes zu einer selbständigen Reisebeschreibung weitergesponnen.<sup>3)</sup> Das Verfahren gegen Reuter endete vorläufig damit, daß er zu 15 Wochen Untersuchungshaft verurteilt wurde. (1696) Hier arbeitete er seine Komödie zu einer Oper um.<sup>4)</sup>

1) L'Honette Fesse Oder die Ehrliche Frau zu Plisine, aus dem Französischen Übersetzt von Hilario. Plisine, gedruckt in 1695 sten Jahre.

2) Letztes Denck und Ehren-Mahl S.16.

3) Schelmuffsky Curiose und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Land. Gedruckt zu St. Malo, Anno 1696.

4) Le Jouvanceau Charmant Seigneur Schelmuffsky, Et l'Honette Fesse Schlampe représentée par une Opera sur la Theatre à Hambourg. Oder der anmuthige Jüngling Schelmuffsky/ und die ehrliche Frau Schlampe / In einer Opera auf dem Hamburgischen Theatre vorgestellt. Hamburg/Gedruckt in gültigen ABC.

Nach der Abfassung der Oper und einer weiteren Komödie an die "Ehrliche Frau"<sup>1)</sup> machte Reuter sich an die Vervollkommnung der "Reisebeschreibung"<sup>2)</sup> und fügte einen zweiten Teil hinzu.<sup>3)</sup> Ebenfalls lag noch ein fingierter Leichenserson<sup>4)</sup> im Druck vor, bevor Reuters Relegation nach einer mehrmonatigen Inhaftierung im Bauernkerker ausgesprochen wurde (3. Okt. 1697). Er mußte Urfehde schwören und durfte Leipzig für 6 Jahre nicht betreten. Als er aber doch wieder auftauchte, wurde er denunziert und daraufhin endgültig exkluiert. (6. April 1699). Er fand schließlich Anschluß an höfische Kreise, und der Kurfürst selbst verwendete sich für ihn bei der Universität. Aber Reuter verscherste sich diese Gnade durch eine weitere Komödie<sup>5)</sup>. Einige Jahre später taucht er dann am Berliner Hof auf, wo er ganz in die Schar der Bettelpoeten und gewerbmäßigen Datsendräiner absinkt. Dann verlieren sich alle Spuren.

So vielversprechend sein Anfang war, so zerrann ihm sein Dichten und Leben unter den Händen; denn letzten Endes fehlte ihm doch ein fester menschlicher und sittlicher Halt.

Wie bei kaum einem Dichter ist Reuters Schaffen auf das engste mit seinem Leben verknüpft. In ständiger Wechsel-

- 1) La Maladie & La Mort de l'Honnete Femme, das ist Der ehrlichen Frau Schlampe Krankheit und Tod. Aus dem Französichen in das Teutsche Ubergesetzt, von Schelmaffsky Reise-Gefährten. (1696)
- 2) Schelmaffskys wahrhaftige, curiöse, und sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser und Lande I. Teil und zwar die allervollkommenste und akurateste Edition, in Hochteutscher Frau Mutter Sprache eigenhändig und sehr artig an den Tag gegeben von E.S. gedruckt zu Schelmenrode im Jahre 1696.
- 3) Schelmaffsky curiöser und sehr gefährlicher Reisebeschreibung zu Wasser und Lande ander Teil-Gedruckt zu Padua eine halbe Stunde von Rom bei Peter Marten 1697.-Allerdings wird dieser zweite Teil schon im November 1696 im Bericht der Bücherkommission an d. Kurfürsten erwähnt, später ist diese Bemerkung aber wieder gestrichen. Siehe Zarncke a. a. O. 524.
- 4) Letstes Denck- und Ehren-Mahl Der Weyland gewesenen Ehrlichen Frau Schlampe in Siner Gedächtniß-Sermone aufgerichtet von Herrn Gergen. Uf Special-Befehl der Seelig-Verstorbenen gedruckt im Jahr 1697.
- 5) Graf Ehrenfried / in einem Lust-Spiele vorgestellet / und Mit Ihr: Königl. Majestät in Pohlen etc. und Churfürstl. Durchl. zu Sachsen etc. allergnädigsten Special-Bewilligung und Peyheit aus Druck befördert. Anno 1700

wirkung wird das eine durch das andere beeinflusst. So haben wir beim "Schelmaffsky" den einseitig günstigen Fall, genau verfolgen zu können, was Reuter zu diesem Werk veranlaßte, wie seine persönlichen Schicksale zu Leipzig ihn vielleicht erst zum Dichter werden ließen. Aber Reuter wächst von sich aus schon sehr bald über das Pasquill hinaus,<sup>1)</sup> so daß schließlich die Absicht ganz vergessen wird und ein echtes Kunstwerk entsteht. So geht es schließlich allen wirklichen Dichtern, denken wir nur an das junge Goethe "Götter, Helden und Wieland". Übrigens ist der "Schelmaffsky" dasjenige Werk Reuters, worin sich die wenigsten persönlichen Spuren erhalten haben. Schon als epische Dichtung konnte seine Wirkung nie so knallig und drastisch sein wie bei den Komödien, die schon durch die Aufführung viel größere Möglichkeiten zur karikaturhaften Verzerrung der in ihnen durchgehechelten und runtergerissenen Angehörigen der Familie Müller boten. Es liegt kein Grund vor - wenigstens haben wir kein Zeugnis dafür - warum Reuter gerade Eustachius Müller als Ältesten Sohn der Frau Rosina einen besonderen Denksattel verabreichen wollte. Man kann kaum annehmen, daß dieser Eustachius den Prozeß gegen Reuter mit besonderer Geschäftigkeit und Verbissenheit betrieb. Er erscheint auch in den Dramen vielmehr, wenn es zu handeln gilt, als schwächlicher Feigling. Als es z.B. in der "Ehrlichen Frau" darum geht, die Studenten nach der gelungenen Nasführung der Frau Schlampe und ihrer Töchter durch den Hüpeljungenstreich aus dem Hause zu werfen, da hat die resolute Alte durchaus das Heft in der Hand, während Schelmaffsky ängstlich im Hintergrund bleibt. Wir dürfen wohl daraus schließen, daß sein Vorbild sich im wirklichen Leben ebenso verhielt und allein Frau Rosina das Kommando im "Roten Löwen" führte. Nicht er selbst reichte die Klageschrift wegen des ihm "schimpflich angedichteten Namens Schelmaffsky" ein, sondern

1) siehe Risse a.a.O. S.16.

seine Mutter.<sup>1)</sup> Auch er beklagt sich nicht, daß man ihn nachts jenen Schliepfnasen ins Fenster rief, sondern die Alte gibt es zu Protokoll.<sup>2)</sup> Er selbst tritt überhaupt nicht in den Prozeßakten hervor.

Zwar giebt Reuter in seinen Komödien die scharfe Lauge seines Spottes über die ganze Familie Müller aus, aber wenn er sich den Kastechius aus persönlichen Gründen besonders aufs Korn nehmen wollte, dann hätte er es doch viel zugkräftiger auf die bereits bewährte Art der Komödie tun können. Stoffliche Anregung, worin ein "Ertzbärenhäuter" gründlich entlarvt und nachher mit einer tüchtigen Tracht Prügel davon gejagt wird, bot sich genug an, ja sie lag im Barockzeitalter geradezu in der Luft. Aber nicht das wollte Reuter zeigen, sondern die Last am Fabulieren riß ihn ganz einfach mit sich fort. Reuter karikiert schließlich nicht mehr eine bekannte Leipziger Persönlichkeit, sondern er gestaltete einen vollendeten dichterischen Typus. Sein Konflikt mit der Familie Müller gab ihm nur das Aperçu zu seinem "Schelmaffsky". Und deshalb ist es wohl auch sein gelungenstes Werk geworden, weil es von allen persönlichen Spitzen am unbeschwertesten ist. Hinzu kommt noch, daß Reuter hier ein Feld gefunden hatte, das seiner Art so ganz gemäß war, wo er sein Talent am besten entfalten konnte.

Im folgenden soll nun das Schelmaffsky-Motiv in den Dichtungen der Leipziger Zeit verfolgt werden. Der Rohstoff zur "Reisebeschreibung" liegt bereits in der "Ehrlichen Frau" vor.<sup>3)</sup> Von Reuters Absicht, die er am Schluß als deutliche Mahnung ausgespricht, ist diese Komödie und mit ihr die Schelmaffsky-Figur zu verstehen:

1) Zerneke a.a.O. S.612 (Klageschrift der Müllerin vom 20. August 1696)

2) ebenda S.603. (Vernehmung der Müllerin vom 5. Okt. 1695).

3) Vgl. Ganz Zerneke a.a.O. S.490 ff; Minor a.a.O. S.271; Bisse a.a.O. S.11 ff. - Diese Arbeiten behandeln vor allem die rein stofflichen Beziehungen, während wir die Wandlungen der Auffassung des Helden aufzuzeigen haben.

"Lebt ihr fein ehrbar nur, und bleibt in euren Stände  
 Legt allen Hochmut ab, und nehmt die Demut an,  
 So lebt euch jederman hier an Flissinens Strände  
 Und bleibt euch alle Welt mit Freundschaft zugethan."<sup>1)</sup>

An dem inneren Vorgang der Komödie hat Schelmaffsky gar keinen Anteil, sondern er soll als Episodenfigur nur das Milieu des "Göldenen Maulaffen" (alias "Roter Löwe") illustrieren helfen. Ein aufgeblasener Nichtigkeitsgelehrter gehört eben genau so gut zu dem trefflichen Kleeblatt der Kinder der Schlaampampe wie die beiden hochmütigen Töchter und das naseweise Nesthäkchen. Er ist also nur eine Spielart übergeschnappten Pfahlbürgertums, allerdings neben der Schlaampampe die markanteste.

Zerlumpt und abgerissen kehrt Schelmaffsky aus der Fremde heim,<sup>2)</sup> nichtsdestoweniger führt er sich gleich mit einer dicken Rodomontade ein, der er durch etliche "Tobelholzer"<sup>3)</sup> kräftigen Nachdruck verleiht. So lernen wir ihn gleich richtig einschätzen. Bezeichnend ist, daß er aus seiner Reise nur die Unglücksfälle herausgreift. Er tut das nicht demütig wie ein von Schicksal Geschlagener, sondern er nimmt das auf sich wie einer, der "mal Pech" gehabt hat. Indem er seine Misere beteuert, prahlt er aber zugleich damit herum; denn in dem Wie und Wo seiner Unglücksfälle liegt jeweils etwas ganz Besonderes, wie nur er es erleben - und bestehen kann. Er will im Grunde gar nicht sagen: "Wie ist es mir doch schlecht ergangen!" sondern "Was habe ich doch alles erlebt!" Seinen landstreichernässigen Aufzug motiviert er erstmals als Endphase einer wahren Fuchsträhne.<sup>4)</sup> Das wirkt sogar noch ganz besonders abenteuerlich. Natürlich hat er sofort eine Entschuldigung bei der Hand: "auff der Reise ist einen kein gut Kleid nütze"<sup>5)</sup> Doch nachher, als

1) Heudr. 90/91, S.45. Beschluß.

2) ebenda S.30 III, 3.

3) Reuter gibt dazu am 12.Okt.1696 zu Protokoll: "...Von dem Ältesten Müllerischen Sohne hatte er den Schwur nicht gehöret, sondern von einem zu Merseburgk, welcher 4 Wochen weg gewesen, und als er wieder kommen fremde reden wollen." Zarncke s.s.O. S.607. Demnach wäre also ein "Fremder" aus Merseburg das Vorbild für Schelmaffsky, aber es handelt sich bei dieser Angabe offenbar um eine Fiktion Reuters, um seine Unschuld zu beweisen.

4) Heudr. 90/91 S.31 60 III,5.

5) ebenda.

man sich damit abgefunden hat, da zieht er ganz anders von Leder. Da ist er wieder obenauf, schneidet vor der atemlos an seinen Hände hängenden Familie die hahnbüchsensten Dinge auf und wirft mit den tollsten Zahlen um sich.<sup>1)</sup> Schließlich geht sein Temperament völlig mit ihm durch, so daß er dem inzwischen wechselnden Gespräch gar nicht mehr folgt, sondern sich selbst an seinem Brauerbasieren berauscht. Er sucht immer wieder zusammenhanglose Brocken anzubringen, um damit zu zeigen, was er doch für ein Kerl ist.<sup>2)</sup> Über alle möglichen Dinge maßt er sich ein freches, vorlautes Urteil an, seien es nun Rezepte für Rechtsungensubereitung mit Bomolie oder die Tanskünste und Schönheit der englischen Ladies.

Das, was den Schelsaffsky so plastisch hervortreten läßt, ist sein Maulheldenton, seine ungehobelte Grobschlächtigkeit. Er ist ein typischer hitsköpfiger Brauerbass in Sprache und Benehmen. Damit ist der Typus im Rohbau geschaffen. Aber die letzte Durchformung der Figur fehlt noch; denn das Bindeglied zwischen dem Flegel und dem plumphen Outrieren seiner Erzählungen ist noch nicht gegeben. Schelsaffsky hat eigentlich kein richtiges persönliches Verhältnis zu seinen Fantastereien. Sein Schwadronieren ist nur vom Stofflich-Grotesken her interessant, nicht aber durch die Rolle, die er dabei spielt.<sup>3)</sup> Eine Ausnahme ist allerdings sein lebendiger Bericht vom Kampf mit den Piraten, aber im ganzen bilden das Geographische, das Groteske und der Banau-se selbst noch keine Einheit. Eine lose Verklammerung gibt nur das stets wiederkehrende "Der Tebel holser".

Auch die Entlervung des Großmauls geschieht sehr äußerlich: Durch seine Kleidung<sup>4)</sup>, seine handgreiflichen

1) Neudruck, 90/91 S.36 ff, III,10

2) ebenda S.40 III,11.

3) Die typischen Redewendungen sind: "Da gibt es ...", "Da machten wir ...", "Ich war auch in ..."

4) Die KSchin und seine eigene Mitter halten ihn gleich anfangs für das, was er wirklich ist: für einen verlotterten Bettler. Neudr. 90/91 S.30/31 III, 4/5.

Lügen und sein Kaschen; als es ernst wird.<sup>1)</sup> Reuter kommt es hier vor allem darauf an, das wahre Wesen des Schelmaffsky zu zeigen. Das ist in jedem Augenblick greifbar. Wir ahnen sofort bei seinem Aufzug, daß er sich unterwegs nur kümmerlich als Landstreicher durchgeschlagen hat, und als er fortan sein Leben bei seiner Mutter "mit faulen Tagen zu bringen" will, da wissen wir, welche jämmerliche Kreatur er ist.<sup>2)</sup> Ebenso ist es auch mit seinen Renommistereien, die aller verschleiexernden Feinheit entbehren. Vor allem aber spricht Reuter ihn direkt als Lügner und Hasenfuß durch den Mund des Dufftle an: "... es sind lauter Lügen was er erschlet." - "Wann man seine Courage nicht wüßte..."<sup>3)</sup>. Alle Steinchen die Reuter später zu dem prächtigen Schelmaffsky-Kosaik kunstvoll zusammenfügte, sind schon vorhanden, aber noch bunt durcheinander gewürfelt:

1. Der rote Faden der Reiseroute: Schweden, Holland, England, Piratenüberfall auf der Fahrt nach Spanien, Gefängnis, Heimkehr. Auch eine - allerdings gescheiterte - Ostindienfahrt wird erwähnt, ebenso Schiffbrüche.
2. Der brutale Räpel. (Besonders, wenn man an sein wahres Wesen rührt und ihn für einen Bettler oder Lügner hält).
3. Der à la mode-Kavalier. (Dieses Motiv ist nur ganz kurz angeschlossen: Schelmaffsky wird als "Frantsman" und "Fremder" bezeichnet; er tritt für die Anschaffung einer Kutsche für die Schwestern ein, lobt das artige Tanzen der englischen Ladies).
4. Der Fröhler. (Besonders in seiner Rolle beim Piratenüberfall und bei seinen abenteuerlichen Rettungen von Schiffbrüchen.)
5. Der Lügner. (Groteske Übertreibungen, besonders bei Zähl-

1) Er wird folgendermaßen von den Studenten eingeschüchtert: "Du Fremder halt dein Maul, sonst wird man sich bequemen und sehen auff was Art man dir den Buckel schneiert." - Heutr. 90/91 S.45, Beschluß.

2) ebenda S.30, III, 3.

3) Sehr schön ist hier von Reuter die Steigerung und Spannung zwischen den beiden gegeben. Durch Überschreien u. Drohen will Schelmaffsky seinen Bruder mundtot machen. ebda S.37ff

und Maßangaben.)

6. Der Feigling. (Als solcher wird er besonders von Raffle herausgestellt. Auch sein Benehmen gegenüber den Studenten dokumentiert das.)

Die Einzelsätze des Schelmuffsky sind damit gegeben, nur fehlt noch der Zusammenschmelzungsprozeß zum Typus.

Ohne jeden Zusammenhang mit Schelmuffsky taucht auch schon die berühmte Kattengeschichte auf.<sup>1)</sup> Danach dürfte man wohl annehmen, daß Reuter hier auf eine Begebenheit anspielt, wie sie sich wirklich im "Roten Löwen" zugetragen hat. Wochenlang hat die Müllerin sich sicherlich nicht über ihr zerfressenes "Gants neu Seiden Kleid" beruhigen können und wird diese Geschichte wohl immer wieder aufs Tapet gebracht haben. Die in der Komödie ganz harmlose Geschichte soll lediglich die Schwatzensucht der Schlampe illustrieren, die frivole Pointe fehlt hier noch.

Dadurch, daß Schelmuffsky nichts mit dem dramatischen Vorgang zu tun hat, ist sein "Aktionsradius" in der Komödie begrenzt. Er kann nur im Monolog (III,3), im Frage- und Antwortgespräch (III,10) oder dadurch zu Wort kommen, daß er zusammenhanglose Brocken einwirft (III,11). Schon aus diesen technischen Gründen konnte Reuter in der Komödie der Figur nicht die letzte Abrundung geben, aber der Hauptgrund ist doch ein anderer. Der Handlungsraum, in den Schelmuffsky hineingestellt wird, ist das Schlampe-Milieu: Die alltägliche Wirklichkeit! Aber gerade diese Wirklichkeit ist der Todfeind Schelmuffskys, sein Element ist nicht das Zuhause, wo ihn jeder als Taugenichts und Faulenzer kennt, sondern die Ferne, wo er aller Kritik entzogen ist. Diese verschwimmende Ferne, wo er absolut souverain schalten kann, läßt sich aber im Drama schlechtweg nicht darstellen, es muß hier sofort das Schlaglicht des Alltags darauf

1) Neudr. 90/91 S.11 I,5.

fallen.<sup>1)</sup>

Cewis wollte Reuter gerade seinen grellen Scheinwerfer auf das wirkliche Wesen dieses Bremerbas richten - aber ein gut Teil der möglichen Wirkung des Schelmuffsky mußte damit von vornherein verloren gehen. Das der künstlerischen Durchgestaltung des Aufschneiders gemäße Feld liegt eben nicht im Dramatischen, sondern im Epischen!<sup>2)</sup> Wir wollen uns bei einem solchen Typ wie Schelmuffsky gar nicht so genau durch sinnlich wahrnehmbare Tatsachen überzeugen, sondern uns von seiner Fantasie in das Reich forttragen lassen, wo mit seinen Dimensionen gemessen wird. Die großspurige Armseligkeit seiner Fantasie wirkt außerdem weit grotesker als die Erbärmlichkeit seines wirklichen Lebens, weil sich hier alles ins Unmögliche steigert. Darzustellen ist das aber nicht durch Handlung, sondern nur in der Erzählung. Alle Lügendichtung ist ihrem Wesen nach episch, und darum arbeitete Reuter später ganz instinktiv

- 1) Im Drama werden Schelmuffsky und seine Erlebnisse in die unmittelbare Wirklichkeit gestellt. Daher wird auch an seiner Reise selbst nicht gezweifelt. Schelmuffsky war tatsächlich mehrere Jahre in der Fremde - wir können Dufftle nicht unbedingt als den Mund der sachlichen Objektivität ansehen: Denn der Piratenüberfall wird durch die spätere Lösegeldübersendung als tatsächlich geschehen angenommen, Dufftle bezweifelt aber, daß Schelmuffsky überhaupt jemals ein Schiff gesehen hat. Hier von "Widerspruch" zu reden, ist unsinnig, denn Reuter braucht eben den Schelmuffsky als Prahler, den Dufftle aber als naseweisen Fant.
- 2) Anders liegt der Fall natürlich da, wo der Aufschneider in den inneren dramatischen Vorgang einbezogen wird, besonders, wenn dieser von ihm aus immer neuen Auftrieb erhält, wie z.B. beim Horribilicribrifax. Dramatische Gipfelleistungen sind sogar zu erzielen, wenn zwei Großmüher gegeneinander ausgespielt werden, wie in der köstlichen Szene zwischen Horribilicribrifax und Daradiridantastarides (V,9). Ähnlich ist auch die Duellszene zwischen dem Junker Andreas v. Bleichenwang und Viola in Shakespeares "Was ihr wollt". Hier ist alles mit dramatischer Energie geladen, die fehlt den Schelmuffsky-Szenen in der "Ehrlichen Frau". - Oder aber man kann auch mal "so tun als ob" und den Aufschneider wirklich in "seiner" Welt hineinberauschen und dann seinen Spaß an seiner Unmöglichkeit haben, wie z.B. in Weisses "Niederländisches Bauern". (Das oft bearbeitete rusticus imperans - Motiv).

das Schelmaffskymotiv war "Reisebeschreibung" an.

Es ist nun nicht einfach so, daß die "Reisebeschreibung" nur ein breit ausgespannener Riesenmonolog des Komödien-Schelmaffsky ist, sondern Reuters dichterische Einstellung hat sich grundlegend gewandelt. Er steht dem Schelmaffsky jetzt nicht mehr spöttisch-höhnend gegenüber, sondern eher mit einer Art höheren Ironie.

Während der Dramatiker immer inmitten des Geschehens stehen muß - für Reuter gilt das ganz besonders - stellte er sich doch selbst in der Maske des einen Studenten auf die Bühne - so muß der Epiker schon von sich aus eine viel abgeklärtere Haltung einnehmen, gewissermaßen von einer höheren Werte herabschauen. In der Komödie wollte Reuter mit der Schelmaffsky-Karikatur ganz bewußt der Familie Müller einzuweichen, recht handgreiflich wird der Angeber vor aller Augen auf der Bühne lächerlich gemacht. Wenn Reuter sich auch schon in der "Ehrlichen Frau" von reinen Pasquill abblöste, so ist dieser Prozeß in der "Reisebeschreibung" nahezu abgeschlossen. Das Interesse gilt jetzt nicht mehr Eustachius Müller, sondern allein dem Schelmaffsky.<sup>1)</sup>

Greifen wir einige bezeichnende Vergleichspunkte zwischen der Komödie und der "Reisebeschreibung" heraus, die die Wandlung der Auffassung Reuters deutlich machen. In der Komödie war Schelmaffsky reine Episodenfigur. Aus seinem Leben ist nur der Moment der Heimkehr (nur ein paar Stunden) herausgegriffen, in der "Reisebeschreibung" ist er absolute Mittelpunktfigur. Es liegt ja geradezu im inneren Wesen dieser Figur begründet, daß sie zum Angelpunkt einer besonderen Dichtung gemacht wird. Sobald das aber geschieht, darf der Dichter uns nicht dauernd von außen aus der Illusion reißen, sondern muß sich immer in einem gewissen Abstand halten. Reuter hat diese Grundforderung der epischen Haltung glänzend eingehalten. Er gibt seinem Helden von Anfang an freie Bahn und geht sogar noch einen Schritt weiter, indem

1) Daß die Müllerin auch die "Reisebeschreibung" als persönliche Spitze auffaßte, ändert daran nichts. Siehe Zarneke a.a.O. S. 12.

er uns seine Biographie gewissermaßen ab ovo aus seinem eigenen Munde vernehmen läßt. In der Komödie war der Spielraum des Schelmaffsky durch das häusliche Milieu äußerst begrenzt, jetzt sind ihm keine Schranken mehr gesetzt. Das Hier und Heute um den Erzähler ist sofort vergessen, so daß wir ungehemmt mit ihm in der Ferne schweifen. Auch die Erzähltechnik selbst hat sich gewandelt. Gewiß waren schon in der Komödie Ansätze zu einem Aufgehen des Schelmaffsky in seiner Erzählung vorhanden, wo er alles um sich her vergißt, aber im allgemeinen blieb die Darbietung doch in einer einfachen undramatischen Abfragetechnik stecken. Jetzt aber beherrscht Reuter die epische Technik mit vollkommener Meisterschaft, so daß Schelmaffsky völlig in seiner Erzählung lebt.

In der Komödie war es mehr der Stofftrieb, der zur Geltung kam. Kolossalische Kurioss und geographische Quisquillien wurden in Form einer Liste dargeboten, jetzt ist der Formtrieb das Entscheidende. Es werden keine bloßen Aufzählungen mehr gegeben, sondern sie sind mit dem spezifischen Erlebnisgehalt Schelmaffskys eingesponnen. Alles erscheint als Emanation von ihm. In der Komödie waren seine Prahlereien allzu durchsichtig, jetzt bewegen sie sich immer mehr um die Grenze zum eben noch Möglichen, die freilich bei diesem Lügner sehr weit gefaßt ist. Waren es früher andere Figuren, die ihm zur Entlarvung einen "Knüttel zwischen die Beine" warfen, so stolpert er jetzt fortwährend über seine eigenen Füße. Das bedeutet, daß die Komik nicht mehr von außen hergetragen wird, sondern vom inneren Zentrum der Dichtung ausstrahlt. Und damit kommen wir auf die wesentlichste Umakzentuierung, die Reuter anbrachte: die Komik liegt nicht mehr in dem Kontrast des feigen, großmühtigen Vagabunden zum scheinbar heldenhaften, viel erfahrenen Reisenden, sondern in dem des banausischen Flegels zum eingebildeten à la mode-Kavalier. Reuter vertieft das noch dadurch, daß Schelmaffsky nun restlos von sich als vollendeter galant homme überzeugt ist. Jetzt ist er nicht

Mehr nur der aufsehende Reizende, sondern vor allem der vornehme Weltmann, der Liebling aller Damen, der gern gesehene Gast großer Potentaten. Der zugelegte Adelstitel umstrahlt ihn als Glorie.

Für diese Umakkentierung geben wir ein Beispiel. In der Komödie heißt es: "In Engelland tantsen sie galant, der Tebel hohlmer die Nädgen setzen die Füße so ertig, daß es ein geschicke hat."<sup>1)</sup> Schelmaffsky renonniert mit dem bloßen Tatbestand heraus, das auch gesehen zu haben. Die Betrachtung hat Allgemeingültigkeit und ist daher im Präsens gegeben. In der "Reisebeschreibung" A wird daraus: "oy Sapperment! wie tantsete das Engelländische Frauensiemer propre. Sie satzten der Tebelholmer die Füße daß es ein Geschicke hatte."<sup>2)</sup> Hier wird nicht nur der Tatbestand wiedergegeben, sondern das Erlebnis wird rücksehend aus der Perspektive eines Flegels geschildert, der sich *à la mode* gebährdet. Bezeichnend ist das vorangestellte einstimmende "Ky Sapperment!" Unsere Erwartung wird dadurch auf eine deftige Geschichte gespannt, aber durch einen plötzlichen Umschlag werden wir in eine graziöse Tanzetimmung herangerissen. Durch die Änderung des "galant" in "propre" ist der Kontrast noch vergrößert. Es handelt sich hier nicht mehr um eine bloße Feststellung, sondern um ein besonderes Erlebnis Schelmaffskys, daher die Erzählung im Präteritem. Auch ist er nicht mehr der bloße Zuschauer, sondern alles dreht sich jetzt um seinen Mittelpunkt: "Und da mußte ich auch wieder mit tantsen. O morpleu! wie sahen sie mich an, da ich auch so manierlich die Paß strich."<sup>3)</sup>

Ebenso hat sich auch seine Weltanschauung verändert; malte er uns früher seine Welt nur als groteskes Kuriosum, so ist sie ihm nun ein Tummelplatz für seine Flegelchen. Auch das Motiv der Allerfahrenheit ist beträchtlich gesteigert; Schelmaffsky erlaubt sich jetzt nicht nur Urteile, sondern er führt uns sogar vor, wie er in Praxi alles beherrscht.

1) Heudr. 90/91. S.41 III, 11.

2) Heudr. 59, I,6. S.52.

3) ebenda S.52 I,6.

Aber die Umdisponierung des Schelmaffsky-Stoffes in die Epische bedeutet nicht nur eine wesentliche Umakzentuierung der Figur, sondern sie bringt vor allem viele stoffliche Erweiterungen und eine kräftige Durchforschung des in der Komödie nur listennüßig Angetippten. Auf der Reiseroute werden die schon in der Komödie genannten Länder passiert, nur wird alles viel genauer lokalisiert und typisierend bezeichnet. Schelmaffsky kommt z.B. nicht bloß nach Holland, sondern nach Amsterdam, genauer gesagt, in das Haus des Bürgermeisters, wo er dann auch ganz bestimmte Erlebnisse hat, hier z.B. eine Hochzeit mitmacht. Dieses Möglichst-genau-sein-wollen zeigt sich immer wieder. So wird Schelmaffsky nicht mehr wie früher von irgendwelchen "Copern" gefangen, sondern der berühmte Jan Barth tritt ihm höchstpersönlich gegenüber. Schelmaffsky fährt nicht auf's Geratewohl nach Indien, sondern er macht dem weltberühmten Großmogul seine Aufwartung, seine Kenntnisse der englischen Hocharistokratie hat er nicht irgendwo aufgeschnappt, sondern in Verkehr mit Lord Toffel und dessen Gemahlin fraute. Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Schelmaffsky also hat das Bestreben, sich durch Detailschilderung einen größeren Wahrheitsantrieb zu geben und dann als Weltmann zu wirken, während er in der Komödie glaubt, es sei mit einer saftig hingehauchten Lüge getan. - Eine weitere Verfeinerung sind die den einzelnen Kapiteln vorangestellten Zeitangaben, die trotz ihres "Ganzgenau" garnichts besagen.

So verfließen gerade durch Übergenaue Orts- und Zeitangaben Wirklichkeit und Phantasterei miteinander, während sie in der Komödie schroff aneinander stoßen. Durch die Übertragung in die Epische ist auch das Forum, vor dem Schelmaffsky agiert, beträchtlich erweitert. Sein Publikum besteht nicht mehr aus leichtgläubigen, sensationslüsternen Frauenzimmern und einem altklug dreinredenden Kind, sondern der Bramarbas wendet sich nun an uns selbst. Durch die Vorrede "An den curiösen Leser" tritt er sofort in eine direkte Verbindung mit uns. So bahnt sich ein recht intimes Verhältnis zu ihm an, da das einengende Medium des Schlem-

pampe-Milieus wegfällt. Dementsprechend ändert Reuter auch den Komödienschauplatz Flissine, wodurch ganz deutlich auf das an der Pleiße gelegene Leipzig angespielt wird, in Schelmsenrede um, das nach dem Namen des Helden analog gebildet ist.

Auch der Figurenapparat wurde wesentlich vergrößert und verändert. Aus der Komödie sind nur die "Ehrliche Frau" und der bei der Battengeschichte kurz erwähnte "Herr Gerge" herübergenommen. Eine wesentliche Rolle spielt der neu eingeführte "Bruder Graff", der eine Zeit lang der Begleiter des Schelmaffsky ist.<sup>1)</sup> (Kapitel II-V). Weiterhin treten verschiedene Geliebte Schelmaffskys auf und schließlich das für einen Reiseroman unzugängliche Repertoire an Wirten, Gästen und bedeutenden Persönlichkeiten. Sie alle aber verblassen weit hinter dem Helden. Damit bedeutet die "Reisebeschreibung" A ein wesentliches Stück auf dem Wege zur Ausgestaltung des Typus dieser Erzählung.

Die zweite Komödie, "Der Ehrlichen Frau Krankheit und Tod", hat auf jeden Fall die "Reisebeschreibung" A als Voraussetzung; denn diese wird hier bekanntlich zitiert: "schade ists, daß wir die Fear à la mode nicht längstens angestellt haben, so hätte sie Schelmaffsky können mit zu seiner gefährlichen Reisebeschreibung ---"<sup>2)</sup>. Diese Stelle bezieht sich offenbar auf die gescheiterte à la mode-Ausfahrt der Töchter, um sich den Adelsbrief zu holen. Dasselbe Motiv von der umgekippten Katsche ist später im zweiten Teil

- 1) Auch diese Figur geht, wie schon erwähnt, auf ein wirkliches Vorbild zurück.- Wahrscheinlich hatte Reuter schon in der "Ehrlichen Frau" an den Bruder Graff gedacht, denn Schelmaffsky erzählt, daß bei einem Schiffbruch "nicht mehr als unser zwey" davonkamen. "Wir hatten ein Bret darauf mußten wir über 100 Meilen schwimmen, ehe wir ans Land kamen." Neudr. 90/91, S. 38. III. 10. Vgl. dazu die fast wörtlich gleiche Stelle aus d. "Reisebeschreibung" A. Neudr. 59, S. 35, I. 4
- 2) Neudr. 90/91, S. 123/4 III, 5. Daß hier die Fassung A zitiert wird, geht aus dem Titel hervor. Auch vieles andere weist auf die "Reisebeschreibung" A hin, so gibt z. B. Schlaumpampe den Bericht von Schelmaffskys Aufschneidereien nicht nach der "Ehrlichen Frau", sondern nach der "Reisebeschreibung" A. ebenda S. 91, I, 1.

der "Reisebeschreibung" aufgenommen,<sup>1)</sup> so daß die Überarbeitung des ersten Teiles (Fassung B), die mit dem zweiten Teil zusammengedruckt wurde, einwandfrei nach "Krankheit und Tod" anzusetzen ist. Dagegen könnte allerdings sprechen, daß die in "Krankheit und Tod" unmotiviert erwähnte Krätze Schelmaffskys den zweiten Teil der "Reisebeschreibung" als Voraussetzung hat. Es wird wohl so sein, daß Reuter bereits während der Arbeit an der zweiten Komödie den ersten Teil der "Reisebeschreibung" bearbeitete und den zweiten konzipierte. Daß er schon von vornherein einen zweiten Teil vorgesehen hatte, geht aus der ausdrücklichen Bezeichnung der "Reisebeschreibung" A als "erster Teil" hervor.<sup>2)</sup>

Sachlich knüpft Reuter mit "Krankheit und Tod" unmittelbar an seine erste Komödie an. Es sind das gleiche Milieu und die gleichen Figuren, die nur um einige komische Typen vermehrt sind. Es läßt sich über die dramatische Behandlung des Schelmaffsky im wesentlichen dasselbe sagen, was bereits über seine Rolle in der "Ehrlichen Frau" herausgestellt wurde, jedoch ist die bedeutende Weiterentwicklung der Figur in der dazwischen liegenden "Reisebeschreibung" A unverkennbar. Er ist nicht mehr bloße Illustrationsfigur, sondern sein Auftreten ist viel stärker mit der Handlung verflochten. Da dieser Komödie ein eigentlicher innerer Vorgang überhaupt fehlt<sup>3)</sup>, wirkt Schelmaffsky als Handlungsfigur um so stärker. Er ist hier nicht mehr so sehr der prahlende Vagabund, sondern der grobe Flegel. Reuter hat jetzt ein sichereres Gefühl dafür, daß Schelmaffsky im Dramatischen mehr als abgerissener Herumtreiber, der sich mit

- 1) Vgl. dazu "Krankheit und Tod": "Und wenn ich nicht einen Sprung auf die Seit gethan hätte, so wil ich kein ehrlicher Kerl sein, wann ich nicht wäre bis unter die Arme in den Dreck gefallen." Neudr. 90/91, S. 105, II, 1. - "Reisebeschreibung" B: "... so sprang ich mit meinem Kober herunter, denn wenn ich wäre sitzen blieben, ey sapperment! wie würde ich mit meiner Nase in Dreck auch gelegen seyn." Neudr. 57/58, S. 99, II, 3. Dass. Motiv auch S. 101.
- 2) Vgl. Neudr. 90/91, S. 100. I, 6 u. "Reisebeschreibung" B. Neudr. 57/58, S. 95/6, und S. 101, 2.
- 3) Auf die Schwäche dieser Komödie hat W. Flemming bereits aufmerksam gemacht a. a. O. b) S. 55.

dem Hiasus eines Handegen umgibt, im Epischen dagegen mehr als lässelhafter, eingebildeter Reiseaufschneider herausgearbeitet werden muß. Breit ausgeführte Aufschneiderereien wie in der "Ehrlichen Frau", kommen fast gar nicht mehr vor. Dafür werden aber seine deftigen Flüche immer wieder erwähnt.<sup>1)</sup> Schelmaffsky wird jetzt auch neben der "Fremde" direkt als der "Tebelholzer" bezeichnet. Es ist also ein deutliches Hinstreben zum besonderen Typus, und zwar nach der Flegelseite des Bramarbas, spürbar. Die einzelnen Schelmaffsky-Elemente sind jetzt zu einem einheitlichen stärker geschichteten Typus vereinigt.

Wie die "Ehrliche Frau" bereits das Konzept zum ersten Teil der "Reisebeschreibung" enthielt, so gilt analog von "Krankheit und Tod" für den zweiten Teil dasselbe, allerdings mit dem großen Unterschied, daß hier nur Auszug und Heimkehr auf der Bühne dargestellt werden, während wir von der angeblichen Reise selbst nichts hören. Die eigentliche Schelmaffsky-Handlung gipfelt somit in zwei einander gegenüber gestellten Höhepunkten: in seinem großspurigen Abschied und in des ausgeplünderten Wiederkunft.

Mit großmüthiger Selbstsicherheit tritt Schelmaffsky in der Abschiedsszene auf. Der Typ des ungehobelten Rümpels kann sich hier so recht gegen die rührselige Sentimentalität der Schlampe entfalten. Er will wieder hinaus in die Welt, nach Frankreich, unter zehn Jahren will er nicht wieder kommen. Nichts kann ihn bewegen, noch länger daheim zu bleiben, weder das Unglück seiner früheren Wanderschaft, noch das Geschwätz von Krieg und Unter-die-Soldaten-fallen. Den Hinweis auf den früheren Loskauf tut er mit einer lässigen Handbewegung ab. Schelmaffsky steigert sich gegen die Gefühlsduselei der Mutter immer mehr in seinem kurz angebandenen Bramarbasten. Zuerst kann er über ihr närrisches Zeug nur lachen, dann reißt ihm die Geduld, denn er hat ihr wohl bald "hundert-mahl" gesagt, daß er nicht bleiben will. Für rührselige Abschiedsszenen hat er absolut keinen Sinn: "By

1) Neudr. 90/91, S.100, 126, 132.

zapperment! ist das nun ein Gewünsche und ein Folgegehen da, geht mirs nicht wol so geht mirs nicht wol, ich frage ja der Tebelholzer nicht darnach".<sup>1)</sup> Was kümmert ihn die flennende Alte! Er wird schon selbst mit seinem Leben fertig werden, so glaubt er wenigstens.

Das Gegenstück dazu bildet die Heimkehrszene.<sup>2)</sup> Es ist genau die gleiche Situation, wie sie schon aus der "Ehrlichen Frau" bekannt ist.<sup>3)</sup> Es werden sogar zum Teil dieselben Wendungen gebraucht, nur diesmal waren es nicht die "Capers", die ihn auf der spanischen See, sondern die Soldaten, die ihn bei den "nächsten Bornen-Büschen" ausplünderten. Wie er damals dreißig "pleßiret", so hätte er sich jetzt wohl gegen zehn wehren wollen, aber wie er endlich der Übermacht jener erlag, so war gegen diese - es waren ihrer fünfzig! - eine Gegenwehr von vornherein aussichtslos. An diesen Vergleich wird die Wandlung der Schelmuffskyfigur recht deutlich. Reuter läßt ihn etwas "bescheidener" werden und nähert damit die Aufschneiderereien dem noch eben Angängigen an. Zugleich scheint auch das wahre Wesen Schelmuffskys, die feige Memme, viel mehr durch. Die abenteuerlich-romantische Ferne wird nun ganz prosaisch eben vor der Verlegt. Aus dem berühmten Jan Barth sind ganz gemeine Buschklepper geworden. Alles erscheint in dieser Komödie viel wirklichkeitgetreuer, fast naturalistisch-parodistisch übersteigert. In der "Ehrlichen Frau" kommt Schelmuffsky in einem "zer-rissenen Reiserock" heim, jetzt "ohne Hosen, Rock, und Hat." Seine Erbärmlichkeit kann schließlich kaum deutlicher dargestellt werden. Während man ihn bei der ersten Heimkehr als Bettler ansah, hält man ihn jetzt für einen Geist.

Auch hier prahlt Schelmuffsky zugleich wieder heraus, indem er sein Unglück schildert. Aber wieviel charakteristischer ist jetzt seine Rodomontade für ihn! Es wird keine Liste seiner Misere dargeboten, sondern er bewegt sich jetzt ständig im hochgeschraubtesten Potentialis, zwi-

1) Bendr. 90/91, S.102, I,1.

2) ebenda S.118/19 III,1.

3) ebenda S. 30, III,3.

schen "Fenna" und "Hütte", was viel bezeichnender für ihn ist. Auch diesmal hat er natürlich viele Ausflüchte.<sup>1)</sup> Schließlich läuft alles wieder auf die allgemeine Sentenz heraus: "allein wer kan wieder Unglücke." Gegenüber der Parallel-  
szene in der "Ehrlichen Frau" ist das Heimkehrmotiv außer durch seine grelleren Farben noch durch den Kontrast zu Schelmuffsky's großparigem Aufbruch in seiner Wirkung besonders gesteigert.

Reuters Absicht ist die gleiche, wie in der ersten Komödie: Schelmuffsky soll in seiner ganzen Erbärmlichkeit bloßgestellt und lächerlich gemacht werden. Die Entlarvung wird hier aber viel weiter geführt. Übersteigerte Schelmuffsky früher nur seine Reiserlebnisse ins Maßlose, so gelangt er jetzt nicht weiter als kaum vors Tor hinaus. Wenn er früher als Großmaul und Paalenser herausgearbeitet wurde, so macht Reuter ihn jetzt auch noch zum Mittersöhnchen, das bei Schlasmpes Tod "wie ein kleiner Junge, Kots und Wasser" heult.<sup>2)</sup>

Er ist völlig zusammengebrochen: "Der Tebel holmer, ich wollte, daß ich schon todt wäre, daß ich nur von der Welt weg käme."<sup>3)</sup> Aber in seiner tiefsten Niedergeschlagenheit zeigt sich zugleich sein gemeiner Charakter. Der Tod der Alten küßert ihn in Grunde gar nicht, sondern nur, daß sie zu früh "abklappte", um ihn nochmals zu einer Reise auszustaffieren.<sup>4)</sup> Ebenso verweifelt ist er darüber, daß er nun auf ihrer Beerdigung nicht standesgemäß auftreten kann, da er von den Wegelagerern ausgeplündert wurde.<sup>5)</sup>

Wenn Schelmuffsky auch völlig entlarvt wird, so schwingt doch auf der anderen Seite überall ein neugieriges Interesse an seinen Aufschneidereien mit: "Hat er nicht

1) "wenn ich nur einen rechten Degen an der Seite gehabt..."  
Heindr. 59, S.119.

2) Heindr. 90/91, S.131, III,14. Vgl. auch S.132 III,15. Das Mittersöhnchenmotiv ist auch schon im Heimkehrromanolog der "Ehrlichen Frau" ganz kurz angeschlagen.

3) Heindr. 90/91, S.129, III,11.

4) ebenda S.131, III,14.

5) ebenda S.132, III,15.

schon brav aufgeschnitten wieder, was er unterwegs gesehen hat?"<sup>1)</sup> Aus dieser Frage ist gewissermaßen der zweite Teil der "Reisebeschreibung" hervorgegangen. Aber im Drama hält Reuter sich bewusst zurück: "was sollte er denn aufgeschnitten haben, ist er doch kaum 2 Stunden weg gewesen."<sup>2)</sup> Der zweite Teil der "Reisebeschreibung" bildet also gewissermaßen den hier fortgelassenen Lügenbericht Schelmaffskys über seine zweite Reise.<sup>3)</sup> Die Erkenntnis, daß die Lügengeschichte ihrem Wesen nach episch ist, hat sich jetzt - das zeigt sich auch hier wieder - bei Reuter klar durchgesetzt, darum verzichtet er im Drama auf ihre Ausführung.

Aber noch eine weitere Vertiefung ist durch die zweite Komödie angeregt. Schelmaffskys zweite Reise, die kaum zwei Stunden dauert, ist von vornherein entlarvt, während die erste Reise sowohl in der "Ehrlichen Frau" wie in der "Reisebeschreibung" A als wirklich geschehen angesehen wird. Was ursprünglich nur auf die zweite Reise traf, das wird am Anfang des zweiten Teils der Überarbeitung B rückwirkend auf die erste Reise bezogen, die sich damit als bloßes Aufschneidergespinnst herausstellt.<sup>4)</sup> Durch diese Pointe, daß sich nun alles ganz überraschend in nichts auflöst, hat Reuter seinen Dramarbas erst die letzte Wirkung gegeben.

Die zweite Komödie ist für die Entwicklungsgeschichte des "Schelmaffsky" durch die direkte Charakterisierung des Helden durch andere Figuren fast noch wichtiger als durch sein eigenes Auftreten. Reuter ist jetzt auch hierin ein bedeutendes Stück über die "Ehrliche Frau" hinausgekommen, denn es sind nicht mehr der altkluge Bäfftle, der Schelmaffsky auf "Antrieb" durchschaut, oder die Gassenjungen, die ihn aufziehen, sondern das Gegenspiel wird jetzt vor allem von den am höchsten stehenden Figuren, den Studenten, geführt, freilich steht der Klatsch auf Dienstbotenniveau daneben.

1) Neudr. 90/01 S.123, III,5.

2) ebenda.

3) Vielleicht plante Reuter ursprünglich eine Frankreichreise, die dann später in eine Italienfahrt abgeändert wurde. Vgl. Neudruck 90/91, S.102, I,7, S.113, II,7.

4) Neudr. 57/58 S.93,94.

Neben der eigentlichen szenischen Schelmuffsky-Handlung läuft im Hintergrund noch eine zweite um ihn, die genau dieselbe Abwärtskurve beschreibt. Sie entwickelt sich aber nur im Gespräch der Studenten. Zuerst wissen diese nicht recht, was von Schelmuffsky zu halten ist, denn mit wurdemäßigen Fluchen hätte er die Beleidiger seiner Schwester gefordert, wenn er nicht gerade die Krätze gehabt hätte. "... es ist dem Henker sein Kerl ... denn man kan manchmal nicht wissen, wie so ein tyrannischer Kerl als wie Schelmuffsky aussieht, einem eins kan anhängen."<sup>1)</sup> Das ist der erste Eindruck, den dieser Bramarbas macht, aber bald wird er durchschaut: "Wer ihn ansah, der mußte gleich vor ihm erschrecken, so tyrannisch sah er aus, allein er liebte doch lieber die Tobacks-pfeiffe und einen guten Tranck Klebe-Bier, als daß er hätte sollen Händel anfangen."<sup>2)</sup> Sein wahres Wesen wird nach des ausgeplünderten Heimkehr auch in der Hintergrundhandlung immer deutlicher. Wenn er "im Hemde dort sitzt," wird er den Beleidiger, den er erst so kühn gefordert hatte, "gar mit sauer ansehen".<sup>3)</sup> Wie ein Dieb hat er, der früher nicht großartig genug auftreten konnte, sich in aller Frühe oder bei Torenschluß in die Stadt geschlichen, "damit ihn die Leute nicht groß gesehen haben."<sup>4)</sup> Und am Ende tritt seine Jämmerlichkeit offen zu Tage: "Sicht er doch bald aus, wie der Kerl, der Eisleben sol angesteckt haben. - Er sieht desperat gnug aus."<sup>5)</sup> Wir können also auch an der Hintergrundhandlung das für den Bramarbas so Bezeichnende ablesen. Je größer seine Aufgeblasenheit, desto kümmerlicher sein wahres Wesen.

Die nächste Stufe für die Weiterbildung des Schelmuffsky-Motivs stellt die Oper dar, die durch die "Ehrliche Frau" in ihren Grundzügen schon vorgeformt war. Daß sie

1) Heudr. 90/91. S.100 I,6.

2) ebenda, S.113, II,7. Diese Stelle ist wohl die beste Charakteristik, die Reuter von seinem Schelmuffsky gegeben hat.

3) ebenda S.127, III,10.

4) ebenda.

5) ebenda S.137. III,19.

nach "Krankheit und Tod" abgefaßt sein muß, beweisen die aus dieser Komödie übernommenen Motive.<sup>1)</sup> Sie beziehen sich besonders auf die lastigen Bedienten-Figuren Blandine (Schauärztgen) und Lorian (Lorentz), nicht aber auf Schelmaffsky. Außerdem wird natürlich die "Reisebeschreibung" A vorausgesetzt, die auch hier wieder zitiert ist: "... Wird jederman in der Beschreibung lernen / Die ich gegeben an das Tagelicht."<sup>2)</sup> Gegenüber der Schlampe, die doch eigentlich im Mittelpunkt des Geschehens stehen müßte, tritt Schelmaffsky jetzt viel mehr in den Vordergrund, wie schon aus dem Titel zu entnehmen ist, wo er an erster Stelle aufgeführt wird. Man hat gemeint, daß Reuter die Bearbeitung seiner ersten Komödie allein auf die Technik der Hamburger Oper zugeschnitten hätte<sup>3)</sup>, aber der dort herrschende Geschmack scheint doch nicht das ausschließliche Maßgebende gewesen zu sein. Es bot sich hier die Gelegenheit, die fernem Abenteuer des dem Dichter ans Herz gewachsenen Helden in einem groß angelegten Ausstattungsstück auf die Bühne zu bringen. Die Figur ist ihm wichtiger als der Gedanke daran, daß durch ihre Überbetonung die Handlung aus dem Gefüge geraten könne. Daher greift er mit beiden Händen zu.

Bei der Gestaltung der Schelmaffsky-Szenen, besonders der in der Fremde spielenden, wird Reuter in erster Linie vom Stoff-Interesse geleitet. Sinnlich-anschaulich sollen seine Erlebnisse dem Publikum dargeboten werden. Auch hier tritt wieder der Nachteil, den die dramatische Bearbeitung des Aufschneideractives unweigerlich nach sich ziehen muß, unverkennbar zutage. Schelmaffsky wird auch in der Fremde so gezeigt wie er wirklich ist, als Feigling und verzweifelter Jammerlappen. An dieser Wirklichkeit gemessen, wozu uns der Dichter die Möglichkeit gibt, ja geradezu auffordert, müssen seine späteren Aufschneiderereien sehr viel von ihrer Wirkung einbüßen.

1) Vergl. dazu Ellinger, a.a.O. S.300 f.

2) Witkowski, a.a.O. Bd.I, S.254. V.12.

3) Ellinger, a.a.O. S.302.

Dadurch, daß Reuter sich auch sprachlich dem Zeitstil der Oper weitgehend anpaßt, entzieht er sich selbst den eigentlichen Nährboden, aus dem ihm die für die Belebung der Schelmaffsky-Figur unentbehrlichen Kräfte zuströmen. Ein in gereinigten Versen sprechender (oder gar singender!) Schelmaffsky tut uns heute geradezu grotesk an. Aber die damalige Zeit faßte das nicht als argen künstlerischen Mißgriff auf, ganz im Gegenteil überraschte Reuter nach seinem bisherigen Schaffen mit der Oper auf das höchste.<sup>1)</sup>

Für unsere Betrachtung kommt diesem Werk weniger wegen der Vervollkommenung des Schelmaffsky-Typus Bedeutung zu als durch einige Motive, die später in die endgültige Fassung der "Reisebeschreibung" eingingen.

Die Oper beginnt wie das siebte Kapitel der "Reisebeschreibung" mit der Szene auf der "Spanischen See/allso sich ein Last-Schiff präsentirt / welches mit geräucherten Hechtzungen und Bomolie beladen ist."<sup>2)</sup> Die an Bord herrschende ausgelassene Freudenstimmung über das gute Reisewetter wird durch fröhlich Chöre und Ritornelle wiedergegeben. Reuter scheint deutlich den Anfang der Oper im Auge gehabt zu haben, wenn er in der Fassung B durch den Zusatz: "der Schiffmann ... hieß uns alle mit einander, so viel unser zu Schiffe waren ein lustiges Lied anstimmen und sang auch selber mit,"<sup>3)</sup> erweitert. In der ursprünglichen Fassung erkennt Schelmaffsky das sich nähernde Fahrzeug als "Kaubschiff", während es in der Oper vom Kapitän identifiziert wird. Auch diese für Schelmaffskys Allerfahrenheit weniger bezeichnende Wendung übernimmt Reuter in die Überarbeitung. Bei dem Seegefecht selbst wird Schelmaffskys Rolle in der Oper höchst ergötzlich geseichnet. Schon nach der ersten Salve verkriecht er sich in ein leeres Bomolienfaß und

1) Der Handelsfaktor der Heynischen Buchhandlung Christoph Wehrmann gibt bei seiner Vernehmung vom 3. Okt. 1697 ein Urteil über die Oper wieder: sie wäre "sehr artig befunden, so daß man sie kaum vor Hr. Reuters arbeit halten sollen." - Vergl. Zarncke a. a. O. S. 617.

2) Witkowski, a. a. O. Bd. I, S. 187, I, 1/2.

3) Heudr. 57/58 S. 76.

kommt während des ganzen Gefechts nicht mehr zum Vorschein. Nur ab und zu guckt er mit dem Kopf zum Spundloch heraus, aus dem er schließlich von den Piraten an den Haaren herausgezogen wird.

Die nächste bedeutende Erweiterung gegenüber der "Ehrlichen Frau" bildet die Gefängniszene, die auf der Zitadelle von St. Male spielt. Leider hat sich Reuter hier dem Zeitgeschmack gebeugt und den urkomischen Fluchtversuch mit der Kerkermeisterstochter (barleske Verkleidungs- und Verwechslungsmotive), wie ihn die "Reisebeschreibung" A gibt, durch die blasse, theatralische Geistererscheinung ersetzt. In der Fassung B schreibt er diese Stelle des Operntextes fast wörtlich in Prosa aus. Zum Vergleich setzen wir beides nebeneinander.

Oper, II, 3  
(Witkowski S. 210/11)  
Ey Sapperment! was kömt  
da für ein Ding?

Glück zu annuthger Jüng-  
ling: Da wirst zu deiner  
Freyheit bald gelangen.

Wer bist du denn ?

Ich bin Charmantens  
Geist ... Die dorten bey  
Bornholm das Ungelück be-  
troffen / Als mit Sechs-  
tausenden zu Schiffe sie  
erhoffen.

Das Ding trifft auf ein  
Märgen ein.

Reisebeschreibung B, I, 7  
(Heudr. 57/58, S. 79/80)  
Sapperm. als ich das Irreding  
sah ...

Annuthiger Jüngling, du wirst  
zu deiner Freyheit bald wieder  
gelangen.

Ich ... fragte das Gespenste,  
wer es wäre ?

Es wäre der Charmante ... ihr  
Geist, welche dort bey Born-  
holm zu Schiffe mit 6000. er-  
sauffen müssen?

... das alles auf ein Märgen  
so eintraff.

Auch in der weiteren Ausmalung dieser Situation schließt sich die "Reisebeschreibung" B sehr eng an die Oper an. Schelmuffsky erzählt dem Kerkermeister von seiner Herkunft<sup>1)</sup> und der Wohlhabenheit seiner Mutter, worauf er gegen ein Lösegeldversprechen von 100 Thalern (in A: 50 Dukaten) freigelassen wird. Am Auffälligsten ist wohl die

1) Reuter fällt hier völlig aus dem Rahmen der Oper heraus, indem Schelmuffsky (ganz unmotiviert) "Schelmerode" und nicht "Flisine" als seine Geburtsstadt angibt.

Übernahme der Beschwörungsformel des Kerkermeisters, die in der späteren "Reisebeschreibung" so unvermittelt steht und gar nicht zum übrigen Schelmuffsky-Ton paßt.<sup>1)</sup>

Oper. II 4	Reisebeschreibung B. I. 7
Springt ihr Bande springt entzwey/ Machet den Gefangnen frey.	Eröffnet euch ihr Bande und Ketten und laasset den Gefan- genen paßiren.

Sonst weist die Oper keine wesentlichen Abweichungen von der "Ehrlichen Frau" auf. Höchstens ist noch das ganz kurz angeschlagene Motiv zu erwähnen, daß Schelmuffsky bei seiner Heimkehr sein Mutterhaus zuerst nicht wiederfinden kann,<sup>2)</sup> mit dessen breiter Ausführung Reuter später den zweiten Teil der "Reisebeschreibung" beginnen läßt. Im ganzen kann man sagen, daß die von der Oper ausgehenden Einflüsse für die endgültige Fassung des "Schelmuffsky" nicht von großem Vorteil waren.

Alle diese nach der "Reisebeschreibung" A entstandenen Dichtungen wirken aber längst nicht in so starkem Maße auf die Umarbeitung B und die dazu gehörige Fortsetzung ein wie die "Ehrliche Frau" auf die Urfassung. Ein Vergleich der beiden Fassungen<sup>3)</sup> führt recht deutlich Reuters Streben nach Vervollkommnung des Typus, sowohl hinsichtlich der Brauerbas-Figur selbst wie der Anlage des ganzen Romans, vor Augen. Erst in dieser Überarbeitung, die wir in folgenden unserer Untersuchung zugrunde legen, hat Reuter seinem Werk die letzte Abrundung gegeben.

Rein stofflich bringt die Fassung B außer der erwähnten Änderung der Gefängnisepisode nichts wesentlich Neues. Fortgelassen sind allzu störende Wiederholungen, wie etwa das Auftreten Schelmuffskys als Sänger an Hof des Großmoguls, einen Mangel bedeutet hingegen der Ausfall der für das Verständnis des plötzlichen Verschwindens der Staudenstochter in Amsterdam unentbehrlichen Vorgeschichte.

1) Vgl. dazu Ellinger, a.a.O. S. 306.

2) "Ey Sapperzent! wo ist denn nun ihr Heub? Sieht doch Flissine ganz verkehret aus." V.l. Witkowski a.a.O. S. 235.

3) Vergl. dazu: Zarncke a.a.O. S. 514 ff.; Minor a.a.O. S. 277 ff. Risse a.a.O. S. 17 ff.; Dehmel a.a.O. S. 43 ff.

Im allgemeinen aber sind die Motivierungen in B besser durchgeführt.

Anfange hält sich Reuter ziemlich genau an A, je weiter aber die Ueberarbeitung fortschreitet, umso mehr dient ihm A nur noch als Vorlagenskizze, über der er sich frei bewegt. Was in A nur mit ein paar Strichen roh angedeutet war, das wird in B zur vollen Plastizität herausgearbeitet. Jeder einzelne Zug erfährt nun eine liebevolle Ausführung, die oft bis in die kleinsten Details geht. Vielfach bringt die eingreifende Hand Reuters Verdeutlichungen an, indem ein Wort noch ein (oder mehrere) Synonyme hervorruft, oder er fügt auch bekräftigende Steigerungsadverbien hinzu. Auf der einen Seite bringt er oftmals Vergrößerungen an, auf der anderen werden deutsche Wörter häufig durch französische ersetzt. Die Entwicklung zum ausgesprochenen Schelmuffsky-Typus, die bereits in dem Schritt von der "Ehrlichen Frau" zur "Reisebeschreibung" A deutlich einsetzt, ist hier in ihrer letzten Vervollkommenung zu verfolgen. Während in A Schelmuffsky doch noch in mancher Hinsicht als aufschneidender Reisender gezeichnet ist, hat sich nun der sich als galant homme gebärdende Hüppl vollends durchgesetzt. Diese Entwicklung ist klar an den immer mehr gemäßigten Zahlenangaben abzulesen. Nach einer Anspielung in der "Ehrlichen Frau" auf den Schiffbruch bei Bornholm gehen z.B. 40 000 Passagiere unter, in der "Reisebeschreibung" A sind es "nur" noch 6000.<sup>1)</sup> Nach der ursprünglichen Fassung A werden nach dem Auslaufen von Amsterdam in zwei Stunden über 1000 Meilen zurückgelegt. Diese Angabe fällt in der Ueberarbeitung ganz weg, und an ihre Stelle tritt die unverfängliche Erwähnung von "etwas dreißig wochen" Fahrzeit.<sup>2)</sup> Nicht mehr das Grotesk-Unmögliche der Ereignisse wird hervorgekehrt, sondern das "vornehme" Gebaren eines zuppigen Gesellen. Dieser Kontrast ist in B meisterhaft durchgeführt und ein Höchstmaß an drastischer Wirkung herausgeholt. Die

1) Neudr. 90/91, S. 38, III, 10. - Neudr. 59, S. 35, I, 4.

2) Neudr. 59, S. 44, I, 5. - Neudr. 57/58, S. 62, I, 5.

komischen Züge sind jetzt viel reichhaltiger, wofür besonders die Zusätze an den Bruder Graffen ein gutes Beispiel sind.

In Stil und Sprache ist die erste Fassung einfacher und maßvoller, unseres heutigen Geschmack wohl sehr zusagend. Der Rhythmus, der sich in A oft durch die unbebaute Kompaktheit des sprachlichen Materials staut, ist in der geglätteten Überarbeitung viel leichtflüssiger gemacht, was sehr zur Belebung des Ganzen beiträgt. Die Ferselhaftigkeit wird durch die große Vermehrung von Redensarten und typischen Wendungen (der Tebel hohler; O sapperment) weitergetrieben, so daß die Sprache ein viel schelmuffkyhafteres Gepräge erhält.

Um einen näheren Blick in Reuters dichterische Werkstatt zu tun, wählen wir als typisches Beispiel für die Art der Überarbeitung die Schilderung des Gefängnis-Aufenthaltes.<sup>1)</sup> Wir geben zuerst den Text wieder. (Das in B Ausgefallene ist in Klammern gesetzt, die Erweiterungen sind gesperrt gedruckt.)

"... (schlossen uns Hände und Füße), und führten uns noch dazu mit sich gefangen bis nach St. Malo, (da schiessen) also sie uns einen jedweden a part in ein (gerstige stinckende) heßlich Gefängnis steckten. (da einen weder Mond noch Sonne bescheinen kante.)"

Es folgen die noch in anderem Zusammenhang näher zu betrachtenden "Gedanken, an den vorigen Stand", die in B erheblich erweitert sind.<sup>2)</sup>

"... und wuste also (ein ganz halb Jahr) wieder elendeste Bärenhäuter von der Welt in einem (gerstigen Mandeloch) heßlichen Gefängnis da unschuldig (auf blosser Erde schlafen), ein ganz halb Jahr gefangen liegen. (und bekam die Woche nur einmal zu essen, welches mir alle mal des Kerckermeisters Tochter brachte.)"

In B wird die elende Lage durch die sehr realistische geschilderte Mühselplage, die sich in A erst an den später fortgelassenen Fluchtversuch anschließt, noch weiter aus-

1) Neudr. 59, S. 54, I, 7. - Neudr. 57/58 S. 76/79, I, 7.

2) Vergl. dazu S. 56 f.

gemalt, bevor der Gedanke der schlechten Verpflegung aufgenommen wird.

\*... er (der Kerkermeister) schickte mir niemals nichts anders als einen großen Topf voll Kleyen-Brey durch seine Tochter, welche Claudette hieß, damit mußte ich mich alle mahl 3. Tage behelffen, ehe ich wieder was kriegte. Manchemahl hatten sie mich auch wohl gar vergessen, und brachten mir den 6. Tag allererst wieder was daß ich der Teufel hohlmer vielmahl 3. Tage habe hungern müssen."

In ganzen ist die Bildkraft in der ersten Fassung größer, mancher prägnant-anschauliche Ausdruck ist nachher durch einen indifferent-konventionelleren ersetzt (schliessen: stecken; gerstige, stinckende: heßlich; Hundeloch: Gefängnis). Einige verdeutlichende Redensarten sind ganz weggefallen, (Hände und Füße; Mond noch Sonne). Die Erweiterungen bringen nichts Neues, sondern führen auf der Stelle tretend einen Gedanken nur weiter aus, sie bedeuten weniger eine Steigerung als eine größere Fällung des schon Gesagten (noch dazu .... gefangen .... iedweden a part). Genau so steht es auch mit der auffallendsten Erweiterung dieses Abschnittes, mit der Beschreibung des Gefängnis-Besens. Die Aufzählung, welcher Art es war, wie die Kerkermeisterstochter hieß (beides aus der Oper übernommen), in welchem Tarnas es verabreicht wurde, wirkt gegenüber der knappen Bemerkung von A unständig und langatmig. Man spürt deutlich, daß Reuter diese Schilderung aus Freude an epischen Ausmalen zu breit geraten ist.

Stilistisch läßt jedoch der Umgang ein viel sorgfältigeres Arbeiten erkennen. Einzelne Wörter (besonders Präpositionen) ragen jetzt nicht mehr wie isolierte Blöcke auf, sondern sind durch verschleifende Zusätze enger in den Satzzusammenhang eingefügt (mit s i c h g e f a n g e n bis nach.; in e i n ... Gefängnis).

Auch der Handlungsablauf ist in unserem Beispiel besser durchgeführt. Die Läusepisode steht als Kontrast

zu den hochgespannten Reflexionen über die Vergangenheit unmittelbar hinter diesen an viel passenderer Stelle als nach dem Fluchtversuch in A. - Auf das Ganze gesehen, ist wegen der durchgefeilteren Sprache und der konsequenteren Motivierung die Fassung B vorzuziehen, wenn dabei auch manche gute Einzelheit von A wegfiel.

Der zweite Teil der "Reisebeschreibung" stellt ein "Ähnliches Gemälde im alten Rahmen" dar<sup>1)</sup>. Äußerlich scheint es, als ob durch die verdoppelte Darstellung des Schlampe-Milieus (Kap. 1/2; 4) die gegen die Familie Müller gerichteten Tendenzen wieder stärker hervortreten sollten, aber Reuter arbeitet nach unserer Auffassung hier vielmehr nach dem Gesetz der künstlerischen Steigerung. Der Dichter ist jetzt völlig in seinen Helden hineingewachsen. Ohne daß er es recht wahr haben will, ist Schelmuffsky doch ein Stück seines eigenen Lebens geworden. Er denkt und fühlt mit ihm, sieht das Leben aus seiner Perspektive. Der Schalk sitzt Reuter im Nacken, wenn er nun als Schelmuffsky im "Roten Löwen" einkehrt oder einem zweiten Schelmuffsky gegenübertritt. Damit holt er das Letzte an komischer Wirkung aus diesem Aperçu heraus.<sup>2)</sup>

Eine handlungsmäßige Verknüpfung mit dem ersten Teil bildet die Wiederaufnahme der Häuber-Barth-Episode. Der Haalheld läßt sich die gute Gelegenheit seines erneuten Kaworte-Kommens nicht entgehen, ohne sich durch die Demütigung seines einstigen Überwinders noch mehr herauszustreichen. Motivisch ist der zweite Teil insofern etwas anders gebaut, als jetzt keine Liebesepisoden mehr vorkommen und der Held mehr mit den großen Staatsgeschäften (allerdings auch schon im ersten Teil beim Großmegal) in Berührung kommt.

Wie Reuter im zweiten Teil an mehreren Stellen ankündigt, plante er noch eine weitere Fortsetzung oder aber, wozu er mehr Neigung gehabt zu haben scheint, die

1) Dehmel, a. a. O. S. 44.

2) Vgl. dazu S. 80 f.

Herausgabe von "Curiösen Monaten".<sup>1)</sup> Er betont sogar ausdrücklich: "ich habe auch sehr viel Kalender gemacht, welche noch alle geschrieben unter der Banck liegen."<sup>2)</sup> Ob sie jemals gedruckt wurden oder sich mit seinem Nachlaß in alle Winde zerstreuten, ist bis heute unaufgeklärt geblieben.<sup>3)</sup>

Den Abschluß des Schlampampe-Cyklus bildet das "Letzte Denck- und Ehren-Mahl", in dem Reuter die vertrauten Figuren noch einmal in einer Revue vorüberziehen läßt. Obwohl sich diese Satire - sie ist das Därbste und Zynischste, das Reuter jemals geschrieben hat - um die Ehrliche Frau dreht, müßte man hier eigentlich - in noch weit stärkerem Maße als bei der Oper - eher von einem "Schelmuffsky-" als von einem "Schlampampe-Milieu" sprechen. Der Handlungs-ort ist nicht mehr Pflisine, sondern Schelmenrode; außerdem bringt auch die Ratte ihre "wohlgemeinten Gedanken bey dem Grabe" vor. Sie gelangt aber erst in der "Reisebeschreibung", mit der sie durch die wunderbare Geburt Schelmuffskys und seine dauernden Erzählungen darüber auf das engste verknüpft ist, zu einer entscheidenden Bedeutung. Trotz seiner in diesem Werk zweifellos vorhandenen bissig-satirischen Tendenzen macht sich also dennoch bei Reuter die weniger anzüglich, als schalkhafte Schelmuffsky-Perspektive entscheidend gelten.

Der in der Überarbeitung des Romans vollendet ausgeprägte Typ wird hier nochmals von der "anderen", realistischen Seite gezeigt, d.h. so wie er "wirklich" ist. Aber man kann deshalb nicht sagen, daß Reuter damit wieder auf die Stufe seiner ersten Komödie zurückfällt. Der große Unterschied liegt darin, daß er jetzt eigentlich nicht mehr zeigt, was Eustachius Müller, sondern was Schelmuffsky in Wahrheit ist.

1) Siehe Neudr. 57/58, S. 87, 125, 128, 129.

2) Vielleicht war Grimmelshausen für diese Planung Reuters Vorbild. Die ausführliche Beschreibung der Sternengucker-episode legt jedenfalls die Vermutung nahe.

3) In der bisherigen Forschung ist man dieser Frage noch nie nachgegangen. Selbst bei Sarnecke, der für derartige bibliographischen Probleme einen feinen Instinkt hatte, findet sich nicht einmal ein Hinweis darauf.

Sein Allerweltsgeschäfts wird durch die Erwähnung mächtelanger Diskurse mit seiner Mutter über "Klebe-Bier" und die "Fruchtbarkeit der Indianischen Weiber" mit ein paar Strichen nochmals künstlich charakterisiert. Weiter erfahren wir, daß er wiederholt "bey der jungen Magd im Bette erwischt" sei, was so recht zu seinem sinnlich-zügellosen Wesen paßt. Seine Beileidsbezeugung an Grabe der Schlampe ist ganz in seiner Flegeltonart gehalten. Darüber, daß seine Mutter "ins Gras gebissen" hat, ist er schnell hinweg; ihn betrübt - wie in "Krankheit und Tod" - nur, daß er nicht in St. Malo geblieben ist und nun mit seinem "besch-- Membe" nicht gleich wieder in die Fremde ziehen kann.

Reuter war sich jetzt auch selbst sehr wohl bewußt, einen besonderen Typus des Bremerbas geschaffen zu haben, wie aus der ausdrücklichen Betonung der "allgemeinen Landläufigkeit" seiner Schelmaffsky-Figur hervor geht.<sup>1)</sup>

Von allen Figuren, die Reuter in seiner Leipziger Schaffensperiode entwarf, hatte allein Schelmaffsky eine gewisse Nach-Wirkung und zwar in dem Friedrich Frieden\_schild aus dem "Ehrenfried". Aber es ist doch nur der Kernfluch, der eine äußere Verbindung zwischen dem verlotterten Pfehlbürgersohn und dem gloriosus herstellt. Vielleicht steht Reuter hier unter dem Einfluß von Gryphias, den er inzwischen kennengelernt haben mag.<sup>2)</sup> - Ferner ist der Name des einen Kammerdieners, Karruffsky, dem des Helden der "Reisebeschreibung" nachgebildet. Aber zwischen beiden besteht auch keine andere als nur eine Namensverwandtschaft.

Mit dem Schelmaffsky ist Reuter ein einmaliger Wurf gelungen. Keine seiner anderen Figuren reicht an ihn heran, und bei keiner war er so eussig bemüht, sie bis zum künstlerisch vollendeten Typus durchzubilden.

1) Letztes Denck- und Ehren-Mahl, S. 16.

2) Einige Motive, besonders das Latein der beiden Hiarode sowie die Namensbildung "Hauptmann Feuerfax" lassen diese Vermutung aufkommen.

## Kapitel IV.

### Charakteristik des Schelmaffsky-Typus. Psychologische, weltanschauliche und kulturelle Zeiteinflüsse.

Versucht man das Bezeichnende des Schelmaffsky-Typus in einer Charakteristik zusammenzufassen, so ist das durch Herausheben von Haupt-Eigenschaften" nicht möglich, sondern Schelmaffsky offenbart sich eigentlich nur in seinen Handlungen<sup>1)</sup>. Eine einzige übermächtige Triebfeder bestimmt sie: die Geltungssucht.

Es mag auf den ersten Blick scheinen, als ob sein Geltungstrieb nur äußere Aufschneidereien hervorbrächte, aber er ist doch etwas tiefer fundiert: er macht das ganze Wesen des Schelmaffsky aus. Vor allem aber ist er von ungeheurer Vitalität, nur artet das auf seiner niederen Stufe sofort in Flegelerei und Grobheit aus, was er selbst natürlich nicht merkt.<sup>2)</sup> Die Geltungssucht reißt ihn nicht nur ins Uferlose mit sich fort, so daß seine individuelle menschliche Substanz dem nicht entfernt gewachsen ist und schließlich der Kontrast unhaltbar wird; auf der anderen Seite aber gibt sie Schelmaffsky in den gefährlichsten Lagen (in seiner Erzählung) wie in den blamabelsten (im wirklichen Leben) stets neuen Auftrieb.<sup>3)</sup> Aber die Substanz, von der aus dieser Geltungstrieb aufgeblüht wird, scheint stets

- 1) Dem Barockmenschen fehlt ein ruhiges Zentrum seiner Persönlichkeit, er ist vielmehr ein Affektwesen, die Haupteffekte machen seinen Charakter aus. Vgl. dazu W. Flemming a.a.O. S. 416, 3) S. 9. - Bezeichnend ist, daß auch in den Komödien die anderen Figuren nie eine Psychoanalyse Schelmaffskys geben, sondern nur sehr scharf beobachtete Detaileffekte.
- 2) Das forschende Auftreten und der grobe Barockerton ist ein allgemeines Kennzeichen des Bramarbas. Er gebärdet sich nur "tyrannisch", weil er damit gewissermaßen einen panzerharten Nimbus um sein wahres Inneres legen will.
- 3) Allgemein gesprochen könnte man die Geltungssucht den Selbsterhaltungstrieb des Bramarbas nennen.

durch. Schelmaffsky ist im Grunde ein ganz gemeiner, proletenhafter Banause mit furchtbaren Manieren, jedoch kein roher Wüstling, sondern ein heralloser platter Geselle, der manchmal sogar menschliche Züge zeigt. Er hat z.B. mit seinen unterworfenen Gegnern stets Rücksicht und läßt sie mit dem Leben davonkommen.<sup>1)</sup> Auch mit einem unverzüglichen Schuldner hat er Geduld<sup>2)</sup>; er ist im Grunde ein gütziger Flegel, der mehr der "Tobackspfeiffe und einem guten Franck Klebe-Bier" zusetzen ist, als daß er jemandem etwas zuleide tut. Er gebärdet sich als Eisenfresser und flüchtet vor den Steinwürfen seines kleinen Vettters, wobei er sich noch damit brüstet, daß er "nicht ein eintziges mahl" getr\_often wurde.<sup>3)</sup> Aber er ist nicht nur ungebildet, sondern auch beschränkt.<sup>4)</sup> Es dauert recht lange, ehe ihm "ein Licht" aufgeht. Als z.B. plötzlich jemand mit einem Schellenschlitten in Stockholm auftaucht, kann er sich gar nicht darauf besinnen, um wen es sich wohl handeln könnte.<sup>5)</sup> Als ihn ein Geist mit "anmuthiger Jüngling" anredet, muß er erst lange nachfragen, wer der Geist wäre.<sup>6)</sup> Und als er nach längerem Überlegen endlich das "aa" des kleinen Gänsejungen als "Agra" enträtselt, tut er sich nicht wenig darauf zu gute<sup>7)</sup> und ist nur umso stärker von sich selbst eingenommen.

Alles was Schelmaffsky sagt, ist nur darauf abgestimmt, sich vor einem Publikum "ins rechte Licht" zu setzen. Ob er sich mit der stets wiederkehrenden Rattengeschichte legitimiert oder sich mit Signor anreden läßt, ob er sich auf der Straße, in der Kutsche oder zu Pferd begaffen läßt oder sich als Kavalier und Held erweist, alles dient nur seiner Ich-Erhöhung. Meist merkt seine Umgebung auch schon bei seinem ersten Auftreten, "daß was rechts hinter ihm stecke" und daß ihm "was rechts aus den Augen herausschaue."

1) Siehe Heudr. 57/58, S.26, 119,121,127.

2) ebenda S.97.

3) ebenda S.98.

4) Vergl. P.J.Schneider a.a.O. S.17.

5) Heudr. 57/58, S.43.

6) ebenda S.79.

7) ebenda S.64.

Sein Lebensideal ist der "brav Karl". Als solcher ist er weit herumgekommen und wird überall hochgeehrt, die höchsten Posten werden ihm immer wieder angeboten, er ist der erklärte Liebling der Damen, der Oberste an der Tafel, der Mittelpunkt der Konversation. Zugleich ist er in allen Künsten und Wissenschaften wohl bewandert, in der Musik (der theoretischen wie der praktischen), im Tanz, der Buchführung, dem Festungsbau, der Poesie, im Fechten, im Reiten - eben ein Tausendkünstler. Außerdem besitzt er sich à la mode und flücht besonders französische Brocken in seine Unterhaltung ein. Natürlich ist er auch ein Ausbund von Schönheit, allerdings nur solange, bis er "unter der Linie" völlig einbrannte.

Seinen Höhepunkt erlebt er unter schmetterndem Trempenschall hoch zu Roß: "es lachte alles an meinem gantzen Leibe, und kunte ein ieder flugs sich an den Fingern abzehlen, daß meinesgleichen wohl schwerlich würde in der Welt zuffinden seyn."<sup>1)</sup>

So halt er sich in seiner Beschränktheit das "hohe Leben" aus.<sup>2)</sup> Schelzuffsky kennt weder in seiner Fantasie noch seinen Benehmen ein Maßhalten, und zwar weiß er aus Emsheit nichts davon. Daher wäre es auch falsch, ihn moralisieren zu wollen, er ist doch unverbesserlich.<sup>3)</sup> Aus geistiger Beschränktheit kann er seine Geltungssucht nicht zügeln.<sup>4)</sup>

1) Heudr. 57/98, S.104, II,3.

2) Wenn Schelzuffsky in Wirklichkeit einsal in sein Fantasie-milieu versetzt würde, dann würde er sich darin bestimmt genau so benehmen, wie der Bauer Wierden in Weises "Niederländischen Bauern."

3) Das Barockzeitalter sah den Bramarbas nicht als ethisches, sondern als intellektuelles Problem an, daher wird er auch nie mit den schärfsten Mitteln völlig vernichtet, sondern nur verpettet und unmöglich gemacht.

4) Im "Niederländischen Bauern" heißt es bezeichnend: "Wir sind alle Bauern; doch welcher den Bauer im Herzen verbergen kan, daß er nicht an das Tage-Licht kommen kan, der wird ein qualificirter Hofmann genennet." Auch in den "Ertznarren" wird es nicht ernst genommen, wenn "ein Karl etwas liberal im Reden ist, wenn er seine Reputation dadurch bestätigen soll. That es doch die gantze Welt... hat es nun der gute Schöps zu merklich gemacht, was kan er davor, daß er den Schalck nicht so wohl verbergen und ver-sänteln kan, als die andern?"

Schelmuffsky würde uns abstoßen, wenn er nur dünn, schleich und brutal gezeichnet wäre. Sein positiver Wert liegt in seiner Unverfrorenheit und in seinem Mutterwitz, der ihm fern von aller Schulweisheit angeboren ist.<sup>1)</sup> Das ist gerade das Erfrischende an Schelmuffsky, daß ihn seine Natürlichkeit, wenn er auch noch so vornehm sein will, nie verläßt und sein Mutterwitz trotz aller abgeackten Courtoisie immer wieder durchbricht. Seine natürliche Unbeschwertheit gibt ihm erst die Frechheit, sich über alles hinwegzusetzen und sein Niveau als das allein mögliche anzusehen.

Schelmuffskys Eingenommenheit von sich selbst zeigt sich besonders deutlich in dem Verhältnis zu seinen Mitmenschen. Alle anderen Personen dienen ihm nur als Publikum, dem er eine Glanzrolle vorepielen will. Wirkliche Herzensbindungen wie Liebe und Kameradschaft kennt er nicht.<sup>2)</sup>

Die Mutter ist für ihn die geldgebende Alte, die ihn rührselig empfängt und keifend wieder davonjagt. Von seinem ersten Abschied sagt Schelmuffsky, daß er seiner Mutter "an den Hals fiel, sie auf jedweden Backen zu guter letzte 3mal hertzte und hernach immer zum Thore hinauswanderte."<sup>3)</sup> Wohl verleiht Mutter auch der Mutter etwas von warmer Herzlichkeit, aber Schelmuffsky gibt dann nur unse fleghafter "eine drauf". Solche Stimmung wirkt auch nie atmosphärisch, sondern durch einen plötzlichen Bruch reißt Mutter uns wieder heraus: "O Sapperment! als meine Frau Mutter von der Katte hörte, wie fiel mir das Menschen vor Freunden um den Hals, und zu hertzte und zu possete sich, daß ichs der Tebel hohlmer nicht sagen kan. Als sie sich mit

1) Mutter gibt ja auch keinen Bildungsgang Schelmuffskys. Wir hören nur, daß er aus der Schule läuft, sich in einigen Berufen versucht und dann hinauszieht.

2) Im Barock haben diese Bindungen immer etwas Starres an sich. Selbst Grimmelshausen zeichnet die Freundschaft zwischen Simplicissimus und Herzbruder sehr äußerlich. Sie treffen sich zufällig, helfen sich mit Geld aus und trennen sich dann wieder.

3) Neudr. 57/58, S.13 I.2.

wir nun eine gute Weile getändelt hatte, so fing sie vor großen Freuden an zu grinsen, daß ihr die Thränen immer an den Strümpfen herunter lieffen, und ihre Skischen Schuhe pflützen saden naß davon wurden.“<sup>1)</sup>

Ohne eine Gefühlsregung läßt Schelmaffsky die mütterliche Wiedersehensfreude über sich ergehen. Man hat das Gefühl, daß er nur dabei aufpaßt, was sie wohl nun mit ihm anstellen würde. Er schildert diese kleine Szene als objektiv-passiver Partner in einer Rolle, die "das Mensch" mit ihm spielt. Der naturalistisch vergegenwärtigte Tränenbach reißt uns völlig aus einer herrlichen Heiskehrstimmung heraus. Von einem Wir-Erlebnis ist Schelmaffsky weit entfernt. Das Elternhaus bedeutet für ihn weiter nichts als Zufluchtsort, wenn er sein Geld durchgebracht hat, nicht aber eine innere Bindung. Auch der Tod der Mutter rührt ihn nicht mehr, er bedauert nur, daß sie ihn nun nicht wieder neu ausstaffieren kann.

Auch der Bruder Graff ist nicht sein Kamerad, sondern allerhöchstens ein geduldeter Begleiter. Das Motiv der Treue spielt zwischen ihnen gar keine Rolle. Im Ernstfall braucht Schelmaffsky ihn nicht als Sekundanten - er ist überhaupt auf niemanden angewiesen - nur nachher muß der Bruder Graff das Publikum für Schelmaffskys großartigen Siegesbericht abgeben. Gegenüber unserem Helden ist er immer im Hintertreffen. Schelmaffsky verläßt ihn bei Nacht und Nebel ohne ein Wort, und als sie sich später wieder treffen, wird der Bruder Graff von ihm eigentlich nur als der Berichterstatter aus Hamburg gewertet, vermißt wurde er nicht. Nach seinem Tode entsteht keine Lücke in Schelmaffskys Dasein: "Sapperment! wie ging mirs so nahe, daß der Kerl da sterben muste und war mein bester Reise-Geferthe. Allein was kunte ich thun? todt war er einzahl, und wenn ich mich auch noch so sehr über ihn gegrämet, ich hätte

1) Neudr. 57/58. S.92/93. II,1.

Ähnlich vergl. auch S.12, I,1 und Neudr. 90/91. S.101 ff. I,7.

ihn doch nicht wieder bekommen."<sup>1)</sup>

Die Damen betrachtet Schelmaffsky nur von der Seite des Amusements aus. Er behandelt sie als Gesellschaftspuppen, macht "artige" Konversation mit ihnen, fährt sie zu Festlichkeiten und zum Tanz, fährt mit ihnen spazieren. Sie sind im Grunde alle gleich gezeichnet und reagieren auch alle gleich. Stützlich geben sie "Freyens" bei ihm vor und sind zu Tode betrübt, wenn er ihnen einen Korb gibt. Seine Liebe ist nur äußere Sinnenlust, und schnell stürzt er sich von einem Liebesabenteuer ins andere. Bezeichnend ist, daß auch die Liebeszenen von jenem passiven Partnerstandpunkt aus erlebt und beschrieben werden. Auch die Geliebten sind für Schelmaffsky nur die "Menschen". Als die ertrinkende Charmante zuletzt noch nach ihm schreit, da zeigt sich so ganz seine gemeine Gesinnung, indem er sie ruhig untergehen läßt, ohne eine Hand zu rühren. Zuerst sorgt er für sein eigenes Leben; in der üblichen barschlichen Tonart wird ihr Tod abgetan: "Es war immer und ewig Schade um dasselbe Mensch, daß es da so unverhofft ihr Leben mit in die Schantze schlagen mußte."<sup>2)</sup> Weiter wird ihrer nicht gedacht. Bei einer anderen geht das Mitgefühl dieses Benehmens nur so weit, daß er ihr eine Grabinschrift in Alexandrinern errichten läßt.

Im Grunde behandelt Schelmaffsky alle seine Mitmenschen völlig gleich. Solange sie ihm interessant - d.h. im Sinne des 17. Jahrhunderts "curieuse" - sind, solange hält er sich an sie, aber schon bald hat er das Äußere, was sie ihm bieten und bedeuten können, erfaßt - zum Innern eines Menschen hat er nie Beziehungen! - und zieht weiter. Auch die hohe Gesellschaft ist Schelmaffsky nur Publikum. Ob er bei einem englischen Lord, beim Großen Mogul oder beim Rat von Venedig zu Gast weilt, immer ist er der bestaunte Mittelpunkt. Die höchsten Kreise scheinen geradezu nur für ihn da zu sein. In ein persönliches Verhältnis tritt

1) Neudr. 57/58, S.63, I.5.

2) Neudr. 57/58, S.49, I.4.

er aber mit keinem seiner gütlicherhaften Großen, darauf kommt es auch nicht an, sondern die große Gesellschaft dient Schelmaffsky nur als Spielraum für sein Bramarbasieren. Gerade den anderen Figuren gegenüber zeigt sich seine Ich-Bezogenheit ganz eklatant, er zieht sie alle auf sein Niveau herab und ist gewissermaßen vom ersten Augenblick an, ganz gleich, um wen es sich handelt, mit seinem Gegenüber auf Du und Du.

Die starke Ich-Bezogenheit bestimmt auch die Lebensauffassung Schelmaffskys. Menschen und Natur bleiben für ihn letzten Endes immer ein sterres Außerhalb, er ist also ganz auf sich allein angewiesen.<sup>1)</sup> Den Lebenskampf führt er auf seine Weise. Das, was in der Hohen Dichtung des Barock als "unverzagt" bezeichnet wird, repräsentiert Reuters Held auf seiner niederen Stufe genau so. Es kommt bei ihm allerdings nicht zu großen Lebensproblemen. Er bummelt eben drauflos und nimst als Augenblicksmensch das Leben, wie es kommt. Sorglos spaziert er in die Welt hinein, zufällig trifft er mit dem kreuz- und quer herumkutschierenden Grafen zusammen, dem er erklärt: "Ich wäre willens, die Welt zu besuchen, und es käme mir alles so weitläufig vor, und wüßte nicht wo ich zugehen sollte."<sup>2)</sup> Er lebt einfach drauf los. Um seinen Unterhalt macht er sich nie Sorgen. Entweder werden einfach frische Wechsel abgehoben, oder er wird reich beschenkt, oder er gewinnt das große Los.

Für ihn ist die Welt ein interessantes Kuriosum, in der er möglichst viel erleben will und sich mal austoben kann. Als er nach Venedig kommt, ist seine erste Frage: "Was denn gute Neues ... passirete?"<sup>3)</sup> Es ist ihm völlig unbegreiflich, daß die beiden Hüpelbarone in der "Ehrlichen Frau" keine Neuigkeiten mitbringen: "In Engelland und Holland hat man der Tebel hohlmer alle Tage was neues."<sup>4)</sup>

1) Vergl. dazu W.Flemming a.a.O. a) S.405.

2) Neudr. 57/59, S.13, I,2.

3) ebenda S.102, II,3. vergl. auch S.14 I,2.

4) Neudr. 90/91, S.40, III, 11.

Die Sensationen des flatenden Lebens interessieren ihn eigentlich viel mehr als die Örtlichkeiten, wo sie sich abspielen. Er will sich gar keine Natur- und Kulturstätten ansehen, sondern sich in das quirlende Auf und Ab des Lebens stürzen, um ein "berühmter Kerl" zu werden, "daß hernach, wenn ich wieder komme, ledweder den Hut vor mir auf unter den Arm nehmen, wenn er mit mir reden will."<sup>1)</sup> Darin offenbart sich seine ganze Primitivität, die nur ein Leben nach billigsten, äußerlichsten Schein kennt.

Schelmuffsky ist von ständiger Unruhe unhergetrieben. Nie hält er es lange zu Hause aus, wenn er sich auch noch so sehr vornimmt, sich fortan "faule Tage" zu machen. Obgleich er dauernd Unglück unterwegs gehabt hat, begibt er sich doch bald wieder auf die Walze. (Der ständige Zank mit dem kleinen Vetter ist nur ein äußerer Grund). Schelmuffsky ist stets darauf bedacht, keine Bindungen einzugehen, er will deswegen nicht heiraten<sup>2)</sup> und auch keine "Dauerstellung" annehmen.<sup>3)</sup> Das würde auch gar nicht zum Typ des Landstreichers, oder wie er von sich meint, des galanten Abenteurers passen.

Ein Schicksalsgefühl kennt er bei seiner Lebenseinstellung natürlich nicht. Was ihm begegnet, ist reiner Zufall, z.B. daß er den Bruder Graffen trifft, daß dieser wie auch Charante plötzlich unkommen, daß er das große Los gewinnt usw. Sein Leben hat wirklich etwas Spukhaftes, Gestücktes an sich.<sup>4)</sup> Es erscheint nicht als Ausfluß einer in sich gefestigten Persönlichkeit, als ein organischer Ablauf. Typisch ist für ihn die stets wiederkehrende Verwendung, daß ihm alle Leute ansehen, daß er sich "schon was rechts in der Welt versucht hätte." Sein ganzes Leben erscheint wie ein ständiges "Versuchen". Alles mögliche packt er kurz an und meint, es damit bewältigt zu haben. Sein Leben besteht aus vielen Einzelabenteuern, denen die Ganzheit

1) Hndr. 57/58, S.12, I,1.

2) ebenda, S.23,38,39/40, 58,73.

3) ebenda, S.12,70,107,127.

4) Vgl. dazu V.Flemming, der den barocken Menschen nach dieser Hinsicht treffend charakterisiert. a.s.O. a) S.405.

fehlt. Schelmaffsky ist eine unproblematische Natur. Das große Thema des barocken Menschen, die Unbeständigkeit des Glücks, berührt ihn nur ganz am Rande. Er drückt es nur in allgemeinen Stimmungen aus: "Wer kan wieder Unglücke?" oder "Wer kan alle Dinge wissen?"<sup>1)</sup> Er spricht daraus keine Schicksalsergebenheit, er nimmt eben alles, wie es gerade kommt - und hat sich damit schon darüber hinweg gesetzt. Tieferen Eindruck macht überhaupt nichts auf ihn.<sup>2)</sup> Wenn etwa die Mutter Schelmaffsky sein bisheriges Unglück vorhält und ihn vor Gefahren warnt, dann setzt er sich mit Hohleichen darüber hinweg. Nachher freilich bereut er es, aber seine Reue ist nicht von langer Dauer. Wie hängt Schelmaffsky Vergangenen nach, daran berührt ihn der Tod der Nächsten auch so wenig. Er setzt sich auch nie tiefer mit sich selbst auseinander. Gerade weil er sich in seiner Flattheit kein Problem ist, weil er nur flächenhaft lebt und denkt, kann er so ungeheuer drauflos brauserbasieren. Höchstens tauchen mal kurze Gedanken an den vorigen Stand auf: "O Sapperment! wie gedachte ich da an meinen vorigen Stand, war ich gewesen, und wer äch nun in den häßlich Locher da wäre. Des großen Hogols sein Bilanis mit der Kette war fort, die 1000. Species Ducaten ... waren fort, mein ander gut Geld benebet den Ducatons so ich mir zu Amsterdam in Banco zahlen ließ war fort, mein schön verschammeriertes Kleid worinnen die Standes-Person von Schelmaffsky sich fast in der gantzen Welt sehr artig aufgeführt hatte, war fort. Meine wunderliche Geburt, die lag da in Drecke, niemand wolte mir glauben, daß die Historie von der Katte passiret war und muste also wieder elendeste Bärenhüter von der Welt in einen häßlichen Gefangnis da unschuldig ein gantz halb Jahr gefangen liegen."<sup>3)</sup>

1) Handr. 90/91, S. 31, u. S. 119. Handr. 57/58, S. 79.

2) Reuter gelangt nicht wie Grimmelshausen zu einer inneren Überwindung des Schicksals durch eine gottergebene, organische Lebensschau. Dazu fehlt es ihm an tieferen menschlichen und sittlichen Werten. Schelmaffsky kommt nie wie Simplicissimus über das bloß Abenteuerliche zu einer tieferen Idee, er ist kein ständiger Sucher, sondern nur ein Weltenbummler.

3) Handr. 57/58, S. 78, I, 7.

Die Klagen drehen sich nur <sup>?</sup> um Außerlichkeiten, und Schelmaffsky ist weit davon entfernt, seine Scheingröße nun als nichtigen Tand hinzustellen. Er hält sich auch nicht lange bei diesen Klagen auf, sondern das Leben geht für ihn sofort weiter, denn schon im nächsten Augenblick hat er genug mit den rattengroßen Läusen zu tun. Ihn bedrückt auch nicht das Unglück selbst so sehr, sondern vielmehr, was die Leute nun über seinen jämmerlichen Aufzug sagen würden.<sup>1)</sup> Dementsprechend ist sein Leid auch nur äußerlich erlebt. Von seinem Abszug aus Hamburg heißt es: "Und gransste da wie ein kleiner Junge Rots und Wasser. Wie ich nun ausgegransst hatte, so stund ich auf ..."<sup>2)</sup> Innere Nührung ist daraus nicht zu spüren. Ohne ein überleitendes Zwischenglied wird die Erzählung sofort tatkräftig weitergeführt.

Nur an einer einzigen Stelle ist die Problematik des Glücks ganz kurz angesprochen. Ein Schiffer sagt zu Schelmaffsky: "Manche Leute hätten mehr Glück als Recht."<sup>3)</sup> Schelmaffsky ist zwar darüber erboast, aber damit ist der Gedanke abgetan. Wenn er sonst Betrachtungen über die Vergangenheit anstellt, dann nur, um gleichzeitig damit zu renommieren: "Allein so dachte ich durch mein reissen immer höher und höher zu steigen, es hätte auch leichtlich geschehen können, wenn ich nicht so unglücklich auf der Spanischen See gewesen wäre."<sup>4)</sup> Der Gedanke an eine Hybris liegt ihm völlig fern, nach seiner Ansicht schmitt nur ein Zufall seinen Aufstieg ab. Er schildert darum auch sein Glück und Unglück mit derselben Frechheit und gibt obendrein noch damit an, daß er z.B. vom Pferd gefallen ist, daß er beim Tanz stolperte und eine Fresche bezog, daß ihm "die Gansche fluge wie eise Bratwurst davon aufließ".<sup>5)</sup> usw. usw. Feinlich ist ihm gar nichts.

Fragen wir danach, was Schelmaffsky aus seinem Leben gelernt hat, so können wir nur sagen, daß er am Ende ein

- 1) Heudr. 57/58, S. 81, I, 8; Heudr. 90/91, S. 119, II, 1
- 2) Heudr. 57/58, S. 34, I, 2.
- 3) ebenda, S. 71, I, 6.
- 4) ebenda, S. 76, I, 6.
- 5) ebenda, S. 118.

genau so dummfrecher Tölpel geblieben ist, wie er zu Anfang war. Höchstens kann er jetzt einige Erlebnisse mehr über seinen Leisten schlagen, Lebenserfahrung oder gar -weisheit hat er nicht gesammelt.

Die seelische Problematik des 17. Jahrhunderts wird in "Schelmuffsky" nur ganz auf der Außenseite erfaßt. Zu einem tieferen Eindringen ist die Figur viel zu flach angelegt. Die letzten tragenden Werte sollen ja auch gar nicht durch den Brämarbantyp parodiert werden. Es handelt sich hier nur um die Verspottung der Scheinwerte.

Umso stärker treten daher die "barocken" Elemente im Stofflichen hervor, besonders wo es gilt, die kulturellen Auswüchse zu bekämpfen.<sup>1)</sup> Der "Schelmuffsky" wird somit ganz unbeabsichtigt zu einem bedeutungsvollen Kulturzeugnis des 17. Jahrhunderts. Die Nachwirkung der allgemeinen Verrohung durch den 30-jährigen Krieg sind auch ein halbes Jahrhundert nach seiner Beendigung noch immer spürbar. Schnell kommt es bei den überreizten Menschen zu Schlägereien, die größten Soldatenflüche sind noch in aller Munde, nur langsam gewöhnt man sich von maßlosen Saufen und Frassen wieder an eine verfeinerte Tischkultur. Alle diese Gebrechen seiner Zeit trägt Schelmuffsky an eigenen Körper. Besonders ist er der Auslandsucht verfallen, seine ganze Reise ist ein "Tour à la mode". Als er zurückkehrt, spricht er ein unverständliches Kauderwelsch. Seine Kleidung wählt er nach der neuesten Amsterdamer Mode. Stets ist er auf hochtreibende Titel erpicht, so daß ihm die Anrede mit "Junker" nicht einmal mehr genügt, sondern er nennt sich "Signor von Schelmuffsky" und achtet streng darauf, daß man ihm die nötige "Reverenz" erweist. Er selbst macht den "vernehmten Standespersonen" stets "ein artig Kompliment". Die Vorliebe der Zeit für pompshaften Feste findet ihren Niederschlag in dem Besuch des Balles, der Hochzeit und der Oper, wie er sich überhaupt

1) Vergl. dazu Risse a.a.O. S.23. Zu den allgemeinen Zeit-tendenzen siehe E.Schmidt, Der Kampf gegen die Mode in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts. Charakteristiken Bd.I, Berlin 1886. S.63 ff.

insitten von möglichst viel Spektakel am wohlsten fühlt.<sup>1)</sup>

Vor allem herrscht im ganzen 17. Jahrhundert eine ungeheure Sucht nach der Sensation, dem Noch-nie-dagewesenen, nach dem Kuriosen. Reuter wendet sich wie fast alle damaligen Dichter in seinem Vorwort "An den Curiosen Leser". Es ist wohl nicht nur parodistisch gemeint, wenn er hofft, daß man sagen möge: "Dergleichen Reise-Beschreibung habe ich Zeitlebens nicht gelesen."<sup>2)</sup> Er will Sachen bringen, die ihm "keiner leicht aus dem Krauel schütten soll".<sup>3)</sup> Man hat gemeint, daß der Titel der Fassung B gegenüber A "marktschreierischer" wäre,<sup>4)</sup> aber es liegt doch mehr dahinter; Reuter dringt hier viel tiefer in seine Zeit ein. Ein nicht zu sättigender Stoffhunger erfüllte das 17. Jahrhundert, man will vor allem etwas "wissen", daher die vielen Reisebeschreibungen,<sup>5)</sup> das Sammeln von Merkwürdigkeiten, die Kompendienliteratur usw. Man reiste in die entferntesten Länder und hatte die seltsamsten (ein beliebtes Mode-Wort!) Erlebnisse. Auch Reuter kündigt in der Vorrede von A eine Reise durch Persien, Italien, Türkei, Moskau und durch das ganze Gelobte Land an, die aber nicht ausgeführt wurde.<sup>6)</sup> Bezeichnend ist Schelmaffskys Besuch beim Großen Mogul, der für die barocke Dichtung der Prototyp eines glanzvollen absolutistischen Dynasten mit einem Riesenreich und unermesslicher Macht war. Die Neigung dieses Jahrhunderts zum Riesenhaften spielt bekanntlich überhaupt im "Schelmaffsky" wie bei den anderen Brasarbastypen die größte Rolle.

1) Heutr. 57/58, S. 32, 66, 104.

2) ebenda S. 6.

3) ebenda S. 37.

4) Riese, a. a. O. S. 17. Die gleiche Beobachtung ist auch bei Grimmelshausens *Simplicissimus* zu machen, wo der Titel der jüngeren Fassung A gegenüber der älteren B viel barocker wirkt.

5) Eine Zusammenstellung der Reisebeschreibungen findet sich bei Gottfr. Heinrich Stuck, *Verzeichnis von älteren und neueren Land- und Reisebeschreibungen*, Halle 1784/87. Joh. Beckmann, *Literatur der älteren Reisebeschreibungen*, 2 Bde. Göttingen 1807/09.

6) Heutr. 59, S. 6. Vielleicht erfolgte diese Ankündigung in Anlehnung an die *Continatio des "Simplicissimus"*, wo eine ähnliche Reiseroute beschrieben wird.

Nicht nur nach der inhaltlichen, sondern auch nach der formalen Seite werden die Schattenseiten der Kultur parodiert. Schelmaffsky betätigt sich aller Orten als Gelegenheitsdichter, wobei denn auch fürchterliche Reiseren herauskommen. Er verfaßt z.B. ein Hochzeitgedicht in tollen Knittelversen, an denen er tagelang herumreisen muß, weil ihm die Verbindung zwischen der angedichteten Braut Traute und dem Klepperstorch nicht so leicht gelingen will. Auch eine Grabinschrift schustert er zusammen, die sich in geschraubten Alexandrinern mit hohem Pathos gibt, aber das Gedenken an die Verstorbene höchst banal ausdrückt. Auch galante Liebesbriefe in Vers und Prosa gehen zwischen Schelmaffsky und seiner Charmante hin und her. Charmante schreibt im süßlichen à la mode-Stil, Schelmaffsky verbrüht Flattheiten.<sup>1)</sup> Auch das von W. Creizenach mitgeteilte "Schelmaffsky Ehren Gedichte Auff Des Herrn Bruder Graffens Hochzeit" ist hier zu erwähnen.<sup>2)</sup> Es bezieht sich auf die Hochzeit des damals 22-jährigen bereits erwähnten Johann Christoph Graf, die am 24. November 1696 stattfand, also gerade zu dem Zeitpunkt, als der Schelmaffsky-Skandal seinen Höhepunkt erreicht hatte. Es ist mit saftiger Erotik ganz im burlesken Schelmaffsky-Ton gehalten. Eine Probe davon mag die letzte Strophe geben:

"Schelmaffsky wünscht und lacht  
 Daß in der ersten Nacht  
 Die Liebe  
 Nicht eine weiche Rube  
 Verstör, und daß die Paar  
 Nicht schwarzer Flöhe Schaar  
 Betrabe."

An diesen Parodien auf die damaligen Verseschmiedereien, in die selbst große Dichter nur allzu oft verfielen, zeigt sich so recht Reuters natürliche Frische. Wenn er auch das

- 1) Neudr. 57/58, S. 52; 53, 39, 44/46 u. S. 21/22. - Vergl. dazu C.A. von Bloeden, Grimmelshausens Simplicissimus und seine Vorgänger, Festschr. Bd. 51 (1908) S. 115 ff.  
 2) W. Creizenach, Aus dem Kreise des Schelmaffsky, Arch.f. Lit.-Gesch. 13, (1835) S. 434/443 u. Zarncke Ber. Ab. d. Verh. 39 (1887), S. 257.

à la mode-Wesen verspottet, so kann man darin jedoch keine eigentliche Kampfstellung gegen den Zeitgeist überhaupt sehen, sondern er wendet sich nur gegen Übertreibungen und ist letzten Endes doch ganz ein Kind seiner Zeit, wie besonders sein späteres Leben zeigt. Ein völliger Umbruch in seiner Geisteshaltung, wie er sich dann in den zwei Jahren zwischen 1700 und Anfang 1703 vollzogen haben müßte, ist nicht denkbar. Es ist vielmehr so, daß auch der "Schelmuffsky" "wie jedes literarische Werk gleich eines Brennspeigel die Strahlen der Zeit unbewußt in sich aufnimmt und reflektiert."<sup>1)</sup>

---

1) Risse a.a.O. S.23. - Näheres zum Sprachlichen des "Schelmuffsky" vergl. Kap.X.

## Kapitel V.

### Vergleich des Schelmaffsky mit anderen barocken Bramarbas-Typen. (Vincentius Ladislaus, Sausewind, Horribilicribrifax und Paradiridatunsterides, Typen aus den "Drey Ärgsten Ertz-narren", Simplicissimus.)

Ihre besondere Offenbarung finden die barocken Zeittendenzen, wie wir schon in der Einleitung ausführten, im Bramarbas-Typ. Die oben gegebene Charakteristik des Typus Schelmaffsky läßt sich im großen und ganzen auf alle Vertreter dieses Typs anwenden. Im folgenden soll nun durch den Vergleich des Schelmaffsky mit einigen anderen Bramarbasfiguren die besondere Gestaltungsweise Reuters gegenüber seinen "Vorgängern" hervorgehoben werden. Aus der Barockkomödie greifen wir nur solche Figuren heraus, die uns als literarischer Zeitspiegel bezeichnend erscheinen und zu Schelmaffsky fruchtbare Vergleichspunkte bieten: den degenerierten Adligen, den unreifen Schulfachs und den ruhredigen Soldaten. Es kann hier nicht darauf ankommen, eine Analyse des Gesamtgefüges der herangezogenen Dramen<sup>1)</sup> zu geben - literarische Gattungsunterschiede bleiben hier unberücksichtigt - sondern durch die vergleichende Charakteristik der Hauptfiguren soll das Einzelige des Bramarbas vom "Typus Reuter" heraustreten<sup>2)</sup>. (Wir legen unseren Vergleichen die endgültige

- 1) Eine gute Zusammenstellung der einschlägigen Literatur bringt die im Anschluß an Henckens Werk s.a.O. S.478 ff. aufgestellte "Bibliographie der deutschen Barockliteratur" von Hans Fyritz. Hier kommt Kap.VII, Lustspieldichter (S.503) in Betracht.
- 2) Die äußere Handlung ist in allen Bramarbakomödien ziemlich ähnlich. Anfangs weiß man nicht recht, was man von dem großspurig und immer à la mode auftretenden Maulhelden halten soll. Doch sehr schnell wird er von allen Seiten durchschaut. (Besonders in seiner Feigheit, Dummheit, Heuchelei, Großmannssucht, Fremdländelei usw.). Immer anstarrt dem Bramarbas ein meist verschlagener, manchmal

Fassung B der "Reisebeschreibung" zu Grunde.)

Um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert schrieb Herzog Heinrich Julius von Braunschweig seinen "Vincentius Ladislaus"<sup>1)</sup>. Der wesentliche Unterschied zum "Schelsauffsky" ist am besten zu fassen, wenn man von der Haltung des Herzogs zu seinen Helden ausgeht. Aus einer unendlich hohen Warte scheint der Dichter auf ihn herabzublicken. Von vorn herein stellt er sich seinem Vincentius gegenüber, er lebt nicht wie Reuter in ihm, beseelt ihn nicht mit seinem eigenen Fleisch und Blut. Er stellt ihn gewissermaßen als literarischen Papierhelden hin und reißt ihn dann auch mit papiernen Mitteln wieder um. Keinen Augenblick kann er sich von seiner didaktischen Tendenz freimachen, und somit ist der Vincentius ihm nur eine von ihm selbst aufgerichtete Zielscheibe für seine in Grunde ernst gemeinten Pfeile. Aus dieser Grundeinstellung zielt die Gestaltungschnik stets auf ein "Drüberhinaus" ab, wogegen Reuter nach dem viel wirkungsvolleren "Dranvorbei" arbeitet und das "Drüberhinaus" bei ihm erst in "Dranvorbei" wirksam wird. Alle Einzelsätze, die Heinrich Julius anbringt, werden in parodistischer Absicht so sehr übersteigert, daß sie unwirklich werden.

---

Fortv. S. 62: ...aber auch einfältiger Diener oder Herr, der mit seinen Helfenwellen absichtlich oder unbedeutend weit übers Ziel hinausschießt und seinen Herrn lächerlich macht. Die Motivkreise der Aufschneidereien entstammen dem Krieg, der Reise und der Jagd. Wenn der Bramarbas seine Kunst und seine Mannhaftigkeit beweisen soll, hat er Ausreden oder blamiert sich furchtbar. Die weitere Handlung entspinnt sich aus einer Intrige, wobei es immer um eine Frau geht, von der er wähnt, sie sei unsterblich in ihn verliebt. Die Bramarbas-Komödie endet mit einer derben Posse, in der der Maulheld recht handgreiflich hineingelegt und schließlich mit Frägeln davongejagt wird.

- 1) Der volle Titel lautet: "Comœdia Hibbelephal Von Vincentio Ladislao Sacrapa von Mantua Kempffern zu Ros und Fues, weiland des Edlen und Ehrvesten auch Manhaftten und Streitbaren Barbarosse Bellicoso von Mantua, Ritters zu Malta Ehelichen nachgelassenen Sohn." Wolfenbüttel 1594. Herausg. von W. Fleming a. a. O. b) S. 59 ff.

Diese leblose Starre wirkt in erster Linie natürlich auf den Helden selber zurück. Er ist im Gegensatz zu Schelmuffsky ein wirklicher, aber völlig dekadenter Adelliger (die Figur erinnert stark an den Junker Andress von Bleichenwang aus Shakespeares "Was ihr wollt".) Sie ist leblos, macht den Eindruck eines abstrakten, marionettenhaften Scheuens und lebt nicht aus einem inneren Kraftquell heraus. Vor allem aber fehlt ihr der natürliche Mitterwitz, der uns bei Reuters Held so menschlich anspricht. Vincentius ist stupide-dumm, ja schwachsinnig, während Schelmuffsky doch immer wieder eine gewisse "Bauernschlaubeit" zeigt. Wenn der Dichter den Vincentius nicht mit einer seichten konventionellen Oberflächenbildung ausgestattet hätte, dann besäße er überhaupt nichts "Wesentliches". Daß Vincentius sich höfisch benimmt, ist dem Dichter selbstverständlich, nur outriert er sein Gebare ins Lächerlich-Maslose. Schelmuffsky hat dagegen überhaupt keine Bildung, dafür aber eine natürliche saft- und kraftvolle Frische. ↵

Heinrich Julius steht nicht nur als Mensch, sondern auch als Dichter an einer Zeitenwende. Dieser geistesgeschichtliche Umbruch spiegelt sich auch in seinem dichterischen Schaffen wieder. Sein Bramarbas erscheint nicht wie aus einem Guß, sondern wie aus verschiedenen Elementen zusammengestückt. Einmal ist er der bramarbasierende barocke à la mode-Tor, zum anderen der Lügenheld der Schwänke des Reformationszeitalters. Die Synthese, um die Reuter auch, allerdings in anderer Hinsicht, erst ringen mußte, ist bei Heinrich Julius schon in den ersten Ansätzen stecken geblieben. Wie unverbunden beide Elemente nebeneinander stehen, zeigt sich schon rein äußerlich daran, daß sie sogar in völlig verschiedenen Szenen entwickelt werden. Anfangs ist Vincentius nur der blasierte Geck, der seine protzige Visitenkarte an sein Logis schlagen läßt, der sich um alle Nichtigkeiten mit seinem bombastischen Titel anreden läßt, der in einem närrischen à la mode-Aufzug mit einem läppischen Gefolge erscheint und sich sklavisch nach der "Tabeltur" benimmt. Auch Schelmuffsky möchte gern den galant homme

spielen, aber Reuter gestaltet das unendlich viel naiver und damit lebensnäher, indem Schelmaffsky sich ständig "vorbeibenimmt", während Vincentius in hohlem Forscheben erstarrt. Immer schießt die Parodie des Herzogs sofort ins Maßlose. Wie bescheiden hört sich z.B. der Titel "Signor von Schelmaffsky" gegenüber jenem "Edler/Ehrvestor/Manhaffter in Kriegseafften und andern freyen löblichen Künsten wolckfarner weitberühmter Keapffer zu Hoß und Fuess/gestrenger Juncker und Herr" an. Diese leeren Übertreibungen zeigen sich überall. Wo Schelmaffsky z.B. nur "ein artig Kompliment" anbringt, da heißt es von seinem adeligen Vetter: "Entlich gehet er gar stolz forth / nimpt aber den Huot nicht ehe abe / bis das er nahe beim Hertzogen ist / und wann er den Huot abnimmt / that ers mit grosser bedacht / damit er das Haupt nicht zu eilandts entblößen / und erkalten möge. Rüspet und brüstet sich gewaltig / gibt dem Hertzogen mit großer Reverentz die Handt."<sup>1)</sup>

Das zweite Element, der pfiffige Lügner, paßt gar nicht zu jenem blasierten Laffen. Es wirkt zu unwahrscheinlich, daß ein bornierter Geisteschwacher plötzliche Schnarren mit geistreichen Pointen erzählen sollte. Der Dichter überträgt hier ganz einfach die Lügenschwänke des 15. und 16. Jahrhunderts auf seinen Helden, ohne sie ihm "mündgerecht" zu machen. Allenfalls könnten wir uns noch vorstellen, daß Vincentius hier als erbärmlicher Erzähler, der nur halb-verstandenen Angelesenen läppisch und unvermögend wiedergibt, parodiert werden soll. Der Herzog will ihn aber als frechen, fantasiereichen Lügner hinstellen. Reuter übertrug kein einziges dieser älteren Schwankmotive auf seinen Schelmaffsky, weil er instinktiv fühlte, daß sie einfach nicht zum viel größeren Brauerbas passen. Als Beispiel für die Übertragung des Heinrich Julius geben wir die Verarbeitung des bekannten Schwankmotive vom Ritt auf dem durchschnittenen Pferd wieder: "wir waren inn der Belägerung vor einer Stadt / vor derselben thaten wir / neben unseren Gesellen/ starcke Scharmützel/ und durch dasselbe Scharmützel kamen wir gar nahe zum Thor/ und wurden alldar von unseren Geselle

1) V, 1.

verlassen / wie wir nun nicht wenden konnten / mußten wir  
 noth halben es wagen / und mit den Feinden in die Stadt  
 eilen / Indem wir nun hinein reuten / ließ der Thor Wächter  
 das Schutz Gitter inn aller Eile fallen / Und schlug damit  
 unsern Gaul das Hinterteil biß an den Sattel abe / wir wur-  
 den aber solches nicht gewahr / Renneten auch den Feinde mit  
 den halben Pferde nach / biß auff den Markt / und thaten  
 noch daselbst den Feinde nicht geringen abbruch. Als wir  
 aber vermerkten / das uns der Feindt wolte zu starck  
 werden / wolten wir uns wenden / und indem stürzte das Pferd  
 mit uns / und würden gewahr / das wir ein solchen großen  
 schaden empfangen hetten / Musten also uns wieder unsern  
 Willen gefangen geben / und uns mit einer Tonnen Goldes  
 Rantzenieren.<sup>1)</sup> Die Schwanktechnik, die ebenfalls auf ein  
 "Brüberhinaus" - aber ganz anderer Art! - angelegt ist,  
 kommt Heinrich Julius Maßerlich entgegen, so daß er ihre  
 Motive ohne große Änderung übernehmen zu können glaubte.  
 Wie erwähnt, bringt Reuter nie solche Motive, sondern hält  
 sich viel mehr auf der Grenze des eben noch Angängigen. Der  
 größte Unterschied zum "Schelmuffsky" liegt aber darin, wie  
 erzählt wird. Aus dem knappen, prägnanten Schwank ist eine  
 weitschweifige, viel zu breite Geschichte geworden, die  
 obendrein noch in ihrer Wirkung verpufft, da die Pointe  
 bereits vorweg genommen ist. Der Dichter macht nicht ein-  
 mal Anstätze dazu, die epische Sprache durch lebhaftere  
 Sprechmimik in eine dramatische umzugießen. Obwohl Vincen-  
 tius dieses Erlebnis von sich selbst erzählt, so lebt er  
 doch gar nicht darin. Die einzige persönliche Note, die er  
 diesem Abenteuer gibt, ist sein Bericht in pluralis majesta-  
 tius (ein sehr schwaches Mittel!) und am Ende der Loskauf  
 durch eine Tonne Gold, womit er noch besonders betonen will,  
 was er wert ist. Diese, wie auch die zwei Dutzend anderen

1) V, 1.- Als Quellen vergleiche dazu: Heinrich Bebel, *Face-  
 tarium libri III* (1506). Bibl.d.lit.Vers.zu Stuttgart  
 Nr.276, herg.G.Bebermeyer 1930, S.115, III,25.- Jakob  
 Frey, *Gartengesellschaft* (1556). Bibl.d.lit.Vers.Nr.209,  
 hers.J.Bolte, 1896, Nr.121.- Hans Wilhelm Kirchhof, *Wend-  
 unsmath* (1565) Bibl.d.lit.Vers.Nr.95, herg.H.Gosterley,  
 1869. I,254. Näheres zum Schwank siehe S.111 f.

Aufschneidergeschichten, meist Jägerlatein, sind keine Wesensessentationen des Helden.<sup>1)</sup> Die Figur ist hier für den Dichter nur ein ganz äußerlicher Handlungsträger, der zur Aufreihung von Schwankmotiven herhalten muß. ]

In noch krasserem Gegensatz zum "Schelmaffsky" tritt des Herzogs sprachliche Gestaltung in den "à la mode-Szenen". Sie wirken ganz besonders konstruiert und gekünstelt; denn Vincentius redet ausschließlich im bürokratisch-formelhaften Kanzleistil. In dieser Einseitigkeit liegen die größten Nachteile der "Drüberhinaus-Technik", denn nicht eine lebens-echte Aufwallung durchbricht das monotone Einerlei seiner geschraubten, allegorisierenden Redewendungen. Nichts Persönliches fließt mit ein wie bei Schelmaffsky, der Dichter legt seinem Helden nur gekünstelte Floskeln in den Mund. Z.B. lautet die Aufforderung an den Diener, nach dem Wirt zu sehen, folgendermaßen: "Erhebet eure Füße von dem heiligen Element der Erden / und erforschet durch das beste Kleinot / nemlich das Gesicht der Augen / mit welchen ihr von Gott begabt und gesieret seid / aus was hochwichtigen Ursachen es herfließe / Das der Wirt sich zu uns zu verfügen / so lange verziehen möge."<sup>2)</sup>

Diese Sprache wirkt steif und ist nicht mit impulsiver Sprechenergie geladen, sondern sie ist eben auch nur eine parodistische Übertreibung ins Groteske, die in ihrer dauernden Anwendung langweilig wirkt.

Heinrich Julius zielt vor allem auf die Entlarvung des Vincentius ab, darin liegt die Komik. Das Dafftle-Motiv, die von außen herangetragene Entlarvung, die bei Heuter immer mehr hinter der indirekten Selbstentlarvung zurücktritt, beherrscht hier die Handlung völlig. Anfängliche

1) Den gleichen Mangel stellten wir auch für die Aufschneiderreien Schelmaffskys in der "Ehrlichen Frau" heraus. Die Technik, wie die Geschichten aneinander gereiht werden, ist in beiden Komödien ein nach Stichworten verfahrenendes äußerliches Abfragen. Nur ist in der "Ehrlichen Frau" die Wirkung viel größer, weil man Schelmaffsky kritiklos alles glaubt, während mit Vincentius ein abgemachtes Spiel getrieben wird.

2) II,1.

Zweifel darüber, wie man "mit jhne daranne" ist<sup>1)</sup> (dasselbe Motiv wie am Anfang der Gegenhandlung der Studenten in "Krankheit und Tod"), sind schnell überwunden. Bei seinem à la mode-Aufzug macht ihn die Dienerschaft hinter seinem Rücken lächerlich, bei seinen Aufschneidereien ist es Johan Bousset, der ihm ständig "Das ist war / Das habe ich gesehen" nachschreit und die von Vincentius plump vorgetragene grotesken Tatsachen durch recht originelle Einfälle ins Fantastische steigert und so den Vincentius jedesmal übertumpft. Die Komik gipfelt schließlich in dem Hauptpaß, daß Vincentius sich anstatt ins Hochzeitsbett in die Waschbütte setzt.

In ganzen könnte man sagen, daß der Vincentius etwa auf der Stufe des Schelmaffsky aus der "Ehrlichen Frau" steht, wenn Reuter ihn nicht hier schon viel kraftvoller und plastischer gezeichnet hätte als der Herzog den Vincentius.

Immer wieder begegnet der Bremerbar in den barocken Zwischenspielen.<sup>2)</sup> Als Beispiel wählen wir die Figur des Sausewind aus den komödienhaften Einschüben in Rists "Friedewünschendes Teutschland" (1647) und das "Friedejauchtsende Teutschland" (1653)<sup>3)</sup>. Rist gestaltet den Sausewind - wir würden diese Figur heute wohl als "Windhand" bezeichnen - als allegorischen Typ, der den Zeitgeist verkörpern soll. Da aber alle möglichen negativen Strahlen in dieser einen Figur aufgefangen werden, bleibt kaum noch eine persönliche Note für den Sausewind übrig. Wie bei Heinrich Julius der Vincentius durch ein maßloses "Zuszeit" erstarrte, so bei Rist der Sausewind durch ein breites "Zuviel". Der braunschweigische Herzog wollte durch Übertreibung parodieren, der niederelbische Pfarrer wollte gewissermaßen durch ein dramatisiertes Predigtmärlein

1) I, I.

2) Vergl. dazu Fr. Haases, Das Zwischenspiel im deutschen Drama von seinen Anfängen bis auf Gottsched, Berlin 1911.

3) Dichtungen von Johann Rist, hrsg. von K. Goedeke und Edm. Goetze. Leipzig 1885, Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts, Band 15.

moralisieren. Diese Tendenzen stehen bei beiden im Vordergrund, aber Rist zeichnet die Einzelsüge seiner Figur viel natürlicher, er will ja die Menschen abbilden, wie sie wirklich sind<sup>1)</sup>, um sie dadurch bessern zu können. Aber es fehlt ihm an dichterischer Gestaltungskunst, die vielen, meist sehr scharfen Detailbeobachtungen zu einem ganzheitlichen Typus zusammenzuschmelzen. (Bei den Episodenfiguren gelingt ihm das dagegen ausgezeichnet.)

Frisch und flott tritt uns Sausewind als Student, der soeben die Universität verlassen hat, entgegen.<sup>2)</sup>

Er ist ein kecker, Ubertätiger Bursch und als solcher viel leichter und beweglicher als Schelmaffsky, der dafür aber gewichtiger ist. In flüssigem Ton renonniert der Windhund los: "Ja, sehet ihr mich noch darauf an, ihr Herren? Meinet ihr vielleicht, daß ich etwa die Wahrheit allzu kärglich spendire, oder zu milde rede, oder meiner Wenigkeit gar zu viel Qualitäten zuschreibe? Mit nichten. Ich bin viel ein ander Kerle, als davor ihr mich sehtet."<sup>3)</sup> Sausewind ist der typische Alleskönner mit einer Allerweltsbildung, die sich aber vor allem auf den intellektuellen und gesellschaftlichen Sektor erstreckt. Er nennt sein Haupt einen "Tempel oder Wohnhaus aller derer Dinge, welche ein Mensch in diesem Leben kan oder sag wissen und erlernen."<sup>4)</sup> Genau wie Schelmaffsky ist er der vielerfahrene Reisende und keiner von denen, "welche immer auf der Bärenhaut liegen und fast ihr Lebenlang nicht weiter als etwa bis nach San Jürgen, oder nach dem Ham, oder nach Altona ins Rothbier, oder, da er gar weit, bis nach Steinbeke, Blankenese und dem Bilwarder kommen."<sup>5)</sup> Recht hübsch greift Rist hier

1) Besonders in den plattdeutschen Zwischenspielen seiner anderen Dramen tritt das noch viel deutlicher hervor. Die bramabasierenden Bauern und Soldaten werden hier n.F. mit einer erschütternden naturalistischen Treue wiedergegeben.

2) Auch Vincentius erwähnt bei seinen Aufschneidereien eine Episode aus seiner Studentenseit, aber das wird nur oberflächlich berührt. (V.1.)

3) 1. Zwischenspiel Fr.w.F. (S.47)

4) ebenda (S.50)

5) ebenda (S.48/49).

ein paar Örtlichkeiten aus seiner nächsten Hamburger Umgebung als Kontrast zur Weltweite heraus. Reuter arbeitet auch mit diesem Kontrast, aber er nimmt ihn aus dem allgemeineren, jedoch intimeren Familienleben: Schelmaffsky hat "nicht stets hinter dem Ofen gesessen, und seiner Frau Mutter die gebratenen Äpfel aus der Röhre gegessen."<sup>1)</sup> In einem Ateuzug nennt Sausewind die vielen von ihm berei-  
 sten Länder: Frankreich, Holstein, Spanien, Mecklenburg, England, "Gothen", Wenden, Thüringen, Holland, Kassabien. Nahes und Entferntes wird genau wie im "Schelmaffsky" ohne Akzentunterschied nebeneinander gestellt, nur ist hier alles viel flüchtiger, die einzelnen Länder "bedeuten" hier nichts, während sie für Schelmaffsky, wenn auch kein geographischer Begriff, so doch bestimmte Erlebniswissen sind. Genau die gleiche Massenaufzählung gibt Rist von den vielen Sprachen, die Sausewind können will. Auch er arbeitet hier mit der Übersteigerungstechnik, aber Sausewind ist keine sich an leere Formen klemmernde Dekadenzerscheinung, sondern ein unreifer grüner Bursche, der durch das unverdaut in ihm hineingestopfte Wissen frühzeitig verdorben wurde. Seine Unerfahrenheit und Unreife zeigen sich besonders in seiner leichten Beeinflussbarkeit. Als ihm sinnfrohe Bilder einer sügellosen Soldateska vorgegaukelt werden, ist er sofort begeistert und bereit, sich von aller Stubengelschranke loszusagen, um Soldat zu werden: "Pots hundert tausend Element wie werde ich mich hinfüre so frisch halten! ... Da wil ich mit den vornehmsten Kavallieren Brüderschaft machen und saufen, daß mir der Hals krachet. Ja, denn wil ich frisch anfangen zu huren und courtisiren."<sup>2)</sup> Doch als man ihm die Kehrseite der Medaille zeigt, da ist er sofort wieder umgestimmt und fällt ins andere Extrem. Rist manipuliert hier förmlich mit seiner Figur, denn es kommt ihm nicht darauf an, einen unbeschwerten windhundartigen Schalfachs-Typus herauszubilden, sondern er will mit seiner Figur konferen-  
 cierartig belehren. Durch Sausewinds Handlungen soll im

1) Heutr. 57/58, S. 5.

2) 3. Zwischenspiel Fr.w.F. (S. 57/58).

Grunde nur ein abstrakter Gedanke (Das Seelenheil ist allein durch gottgefälligen Lebenswandel zu erlangen) durch konkretes Verführen in seiner Beweiskraft erhellen. Daher wirkt diese Figur auch nur scheinbar so frisch und natürlich, ihr fehlt genau wie dem Vincentius das, was den Schelmuffsky über alle jene Figuren hinaushebt: das Eigenleben; - jene werden immer von außen angestoßen, Schelmuffsky lebt dagegen aus sich selbst heraus.

Wie wenig Rist mit seiner Sausewind-Figur auf einen konzentrierten Typ hinarbeitet, beweist die erneute Verwendung in den Zwischenspielen des "Friedejauchtzenden Deutschland". Er entwickelt seinen Zwischenspielhelden nicht wie Reuter seinen Schelmuffsky in die Tiefe, sondern in die Breite. Aus dem Reisaufschneider und dem harslosen Wissensprebiler wird nun ein gloriosus des Bürgertums und ein süßlicher Arkadier. Dadurch verliert die Figur viel von ihrer anfänglichen Natürlichkeit; arbeitete Rist früher nur mit der Technik der indirekten Selbstcharakteristik, so wird Sausewind jetzt nach dem Muster aller Bramarbasbearbeitungen durch seine Umwelt gründlich entlarvt. (Also genau die entgegengesetzte Entwicklung wie bei Reuter!) Sein Wesen wird als "tann kühne" und er selbst als "hoffärtiger Phantast" bezeichnet. Was anfangs nur freche Unreife war, wird jetzt immer mehr einfältige Härtheit, und schließlich gelangt auch Rist genau wie Heinrich Julius zum übersteigerten Nar-Karikaturhaften. Mit schonungslosem Ernst wird ohne Humor erzählt, wie es wirklich um Sausewind bestellt ist. Er will sich nur einen großen Anstrich geben, wobei er aber viel raffinierter vorgeht als Schelmuffsky, der ihm gegenüber recht naiv erscheint. Sausewind zeigt manchmal sogar hochstaplerische Züge, - Rist neigt dazu, das Bramarbas-Problem moralisch zu sehen - so verleugnet er z.B. seine geringe Herkunft und nennt sich "Eques strenuus et nobilissimus", weil er einst mit einem Edelmann Bruderschaft getrunken hat, ferner macht er auf sich selbst Ehrengedichte und gibt sie unter fremdem Namen heraus, oder er läßt sich von anderen

Bücher schreiben, um sie dann als eigenes Erzeugnis hinzustellen. Schelmuffsky pecht dagegen stets auf seine Geburt, und dem Bruder Craffen tritt er sofort als mindestens ebenbürtig gegenüber auf.

Recht deutlich macht sich der Unterschied zwischen Rist und Reuter in der Gestaltungsweise von Liebesaffären geltend. Rist läßt durch die Gegenhandlung ausführen, daß die Geliebten des Sausewind ausschließlich "Waschmägde, Misthämmerle, oder Küchenratzen" seien, also aus der Gasse stammen. Der Held renommiert aber mit ihnen als Fürsten- und Grafentöchtern herum und nennt sie echt schäferisch Liebewitz, Perlestirn oder Rosemand. Sie brächten ihr herrschaftliches Leben nur mit vornehmen Vergnügungen und gebildeter Unterhaltung hin, hielten eine große Dienerschaft und wären unsterblich in ihn verliebt. Aber, so fügt Rist hinzu, das alles ist "schändlich von ihm erdichtet und erlogen."<sup>1)</sup> Reuter spricht dagegen nie in seinen "Schelmuffsky" hinein, sondern allein aus der Art, wie Schelmuffsky das Benehmen seiner Hobeletöchter schildert, können wir zwischen den Zeilen entnehmen, daß sie dieselbe Herkunft haben wie die Geliebten Sausewinds. Ganz ähnlich gibt er ihnen ja auch modische Namen : Charmante, Damigen, Lisette usw.

Eine weitere Parallele zu Schelmuffsky ist, daß Sausewind auch als "Bettler und Landstreicher" herumvagabundiert, aber auch dabei betont Rist eigens wieder seine Undankbarkeit, ja Hinterhältigkeit gegen seine Helfer in der Not, während Reuter den Flegel gegenüber der hilfsbereiten Mutter direkt darstellt. Was Rist nur sagt, das führt Reuter uns vor.

Wie stark auch bei Rist das Interesse an seinem Helden war, geht aus seiner Andeutung hervor, die "solbegaßten Händelchen, erschreckliche Lügen und grobe Unwissenheit in seinem öffentlichen Buch der Teutsche Aufschneider genant der gensen ehrbaren Welt" kund zu machen, "daß er für einen

1) 1. Zwischenspiel Fr. j. T. (S. 111).

viel größeren Phantasien als der spanische Don Kichote oder der französische Berger Extravagant soll gehalten werden," und zwar soll "das größte Teil ... mit seinen gar vielen und andern eigenhändigen Briefen .... klärlich bewiesen" werden.<sup>1)</sup> Aus diesen kurzen Andeutungen haben wir einmal die Möglichkeit zu sehen, wie sich ein anderer Dichter des Barockzeitalters die epische Gestaltung eines Bramarbas-Stoffes dachte. Rist will dokumentarisches Beweismaterial in Form eines Briefromans von nationaler Bedeutung gegen seinen Helden zusammetragen. Er hätte sich niemals dazu aufgeschwungen, seinem Helden freien Spielraum zu geben, sondern er will ihn ja gerade überall in die Enge treiben. An diesem Vergleich wird so recht die Einmaligkeit des Reuterschen Werkes ersichtlich. Die große Neuerung liegt in dem Bekenntnis des Dichters zu seinem Helden und in der daraus resultierenden künstlerischen Gestaltung. Reuter integriert die Aufschneideratmosphäre nach Raum und Zeit zum erstemal dichterisch von innen heraus (als Ausstrahlung des Helden), während Rist von der Plattform des Alltags, von außen her den Aufschneider parodieren und entlarven will. Seine Meinung ist: "Harren muß man mit Kolben lausen; vielleicht möchte der Phantaste klug und zu besseren Gedanken dadurch gebracht werden."<sup>2)</sup> Reuter laust dagegen nicht mit Kolben, sondern setzt seinem Schelmuffsky noch mehr "Mäuse in den Pelz".

Bei jedem neuen Auftreten wirkt die Sausewind-Figur uneinheitlicher, bis sie zuletzt in einen reinen Schäfernarren ausartet.<sup>3)</sup> Am Ende wird er von zwei groben Bauern weidlich durchgebläut. Am wenigsten überzeugend ist die Figur sprachlich durchgearbeitet. Anfangs herrscht ein flotter, geschmeidiger Barschenton, der dann unvermittelt in stumpfes, dröhnendes Gloriosusgetöse übergeht und am Ende in gekünsteltem, süßlichen Schäfergeklingel (wie bei Vincen-

1) I. Zwischenspiel Fr. j. T. (S. 113)

2) ebenda.

3) Bezeichnend ist Sausewinds Schäfername "Philauton" = Selbstlieber. - Die Parodie der Schäferromantik ist gegen Zesen gerichtet.

tius) verebbt. Die Sprache ist nicht wie die des "Schelmuffsky" auf einen bestimmten Sausewind-Grundton abgestimmt, aus dem die verschiedenen Stimmungen dann gewissermaßen als Obertöne durchklingen.

Die Ubersaus leichte Affizierbarkeit des Sausewind ist durch seine Unreife nur recht schwach motiviert, in Wirklichkeit fehlt ihm, wie schon gesagt, ein inneres Selbst, aus dem heraus er sich originell entfalten kann. Er ist eben nur eine allegorische Figur.

Gegenüber diesen beiden Brauarbestypen bedeutet das prächtige Zweigespann Horribilicribrifax und Deradiridatum-tarides aus Gryphius' Komödie "Wehlende Liebhaber"<sup>1)</sup>, wie der eigentliche Titel lautet, einen wesentlichen künstlerischen Fortschritt. Hier herrscht wirkliches Leben, das vom Dichter kraftvoll gestaltet wird. Auch Gryphius arbeitet wie seine Vorgänger vor allem mit der "Drüberhinaus-Technik", aber bei ihm steckt markige Natürlichkeit dahinter, was schließlich sogar so weit führt, daß seine beiden gloriosi nur noch Kraftkolosse sind. Ihnen gegenüber hat Schelmuffsky, wie schon Scherer bemerkt hat,<sup>2)</sup> viel an Heivität voraus, wodurch er uns menschlich näher "angeht". Während Schelmuffsky dumdfrech ist, sind die beiden soldatischen Frahler dummgrob, ja fast stupide.

Gryphius ist ein Dichter ganz anderen Schlages als Reuter. Ihr Verhältnis zueinander könnte man als naiv und sentimentalisch bezeichnen. Während Reuter mehr aus dem Unbewußten, Instinkthaften heraus schafft und seinen "Schelmuffsky" auf eine leichte Art hinwirft, merkt man bei Gryphius überall den Überlegenen, stets mit der kontrollierenden Reflexion arbeitenden Meister, der weiß, was wirkt.

Fest unriessen und klar durchgeführt sind seine Figuren. Das Wesen der beiden gloriosi wird schon durch

1) Herseg. von W.Flemming a.a.O. b) S.114 ff.

2) Scherer a.a.O. S.384.

ihre Namen charakterisiert: "Captain Horribilicribrifax von Donnerkeil, Herr auff Blitzen und Erbsaß auff Cartonen Knall" und "Captain Daradiridatantarides, Windbrecher, von Tausend Mord auf H.H.H. Erbherr, in und zu Sindloch." Beide sind von niederem Adel, wie Gryphius sein Scherzspiel überhaupt im Gegensatz zum "Schelmaffsky" in höfische Kreise verlegt. Die beiden Helden sind aufgeblasene Prometheus-typen auf soldatischem Gebiet. Diese Auswahl bedeutet gegenüber Reuters Helden eine Verengung, ja Vereinsseitigung, und zwar nicht nur im Gesellschaftlich-Stofflichen, sondern vor allem im Menschlichen. Schelmaffsky hat einen viel weiteren "Aktionsradius", er ist an keinen bestimmten Beruf gebunden; er ist der Vagant - wenn auch der bürgerliche - schlechthin. Frotzenhaft unnahbar, ganz von ihrer Würde überzeugt, geben sich die beiden Frählänce. Maßlos eitel sind sie und wollen sich dementsprechend auch geschmeichelt wissen. Bombastisch sind ihre Sprache, ihre Frablereien, ihre Gebärden, ihr Aufzug, kurz ihr ganzes Wesen. In Wirklichkeit aber verbergen sich hinter ihnen ganz elende, feige Kreaturen. Der eine ist mehr ein gieriger, skrapelloser Beutelschneider, der andere mehr ein selbstgefälliges Allerweltsgroßmaul, besonders in der großen Politik, jedoch sind sie nicht klar gegeneinander abgesetzt, und der eine gibt dem anderen kaum etwas nach.

Am besten werden sie durch ihre Sprache charakterisiert. Ihre Reden sind von dröhnendem Pathos getragen. Wie Kanonendonner schallen ihre Flüche, die mit allen möglichen nachgeschütteten Fremdwortbrocken überladen sind. Ihre Ausdrucksweise besteht überhaupt nur aus barschem Kommandoton. Meistens häufen sie nur grobe synonyme militärische Termini, die ihnen gerade einfallen, und lassen ihren Wortschwall dann wie ein Gewitter herunterprasseln. So legt z.B. Daradiridatantarides gleich folgendermaßen los: "Blitz, Feuer, Schwefel, Donner, Salpeter, Bley und etliche viele Millionen Tonnen

Fulver sind nicht so mächtig, als die wenigste reflexion, die ich mir über die reverberation meines Unglücks mache."<sup>1)</sup> Sie gebrauchen die grotesksten Vergleiche, um ihre Kraft anzudeuten, wie z.B. Horrib.: "...we ich mich recht erbittere, .... so erwische ich den Stephans-Thurm zu Wien bey der Spitzen, und drück ihn so hart darnieder, si fortè in terra, daß sich die gantze Welt mit demselben umkehret, als eine Kegel-Kaul."<sup>2)</sup> Vor den Damen prahlen sie mit den halbrecherischsten Kunststücken herum: "wil sie, daß ich ihr zu Ehren auff der Spitze eines Dachs nach dem Ringe reite ?- wil sie, daß ich einen grimigen Löwen in vollen lauff erwische, und ihn in ihren Angesicht den Hals abreisse."<sup>3)</sup> Der verschlagene Diener des Darad. charakterisiert seinen Herren (dasselbe gilt auch für sein Ebenbild) treffend: "wer ihn reden hört, meinot er were der ander Hercules, oder der große Roland, so bald er eber in eine Occasion gerathen, wil er für Furcht gar zu trieffen."<sup>4)</sup> Gegenüber dieser Sprache wirkt Schelmuffsky "Der Tebel hohlmer" fast noch bescheiden. Wie Reuter sein Wesen auch vielseitiger und wendiger anlegt - Schelmuffsky steht etwa zwischen Sausewind und Horri. - so hat er ihn auch sprachlich nicht nur auf den einen Ton abgestimmt, sondern kann ihn mannigfach abschattieren, während bei Gryphius' Maulhelden feinere Regungen sofort in bombastischen Sprachwust ersticken.

Ähnlich wie Reuter seinem "Schelmuffsky" eine Widmung an den Großen Mogul und die übliche Anrede "An den curiösen Leser" vorausschickt, stimmt uns Gryphius durch einen Brief des Darad. an Horri., der vielleicht das Kostlichste des ganzen Stückes ist, auf sein Scherzspiel ein. In diesem Brief berührt er sich am nächsten mit Reuter, denn hier kommt auch bei ihm neben der Vergrößerung vor allem die "Dranvorbei"-Technik, die, wie es scheint, damals nur

1) I,1 (S.114). Ähnlich gebärdet sich auch Sausewind als gloriosus.

2) II,1. (S.124)

3) II,2 (S.127)

4) II,5 (S.134)

auf epischen Gebiet für die Dramaturgiegestaltung fruchtbar war, zur glänzendsten Entfaltung. Darad. gibt in seiner simplen groben Art einen Bericht des ihm restlos ergebenen und noch viel dümmern Cacciadiavolo über dessen Besuch beim Dichter wieder. Stellenweise könnte dieser Brief, wenn er im ganzen Ton nur etwas naiver gehalten wäre, auch im "Schelmaffsky" stehen: "... und seiner Opinationen nach sollen sie (= der Dichter und dessen Fischgesellschaft) wunderbar geredet haben: bestand darauff, er hätte wohl etwas aber gar nicht molto ninios verstanden; glaubete doch, es müste von esportanze gewesen seyn, weil sie zuweilen Farouchè gesehen zuweilen gelachtet: Er hätte sich in fremde Händel nicht mischen wollen noch sollen, wie er dann von mir nicht apprendiret, weniger darzu instruxiret .... Indessen hätte er ihm angelegen gehalten, redlich bescheid zu thun, hätte auch iederzeit denselben der am eifrigsten geredet, mit einer brindial besänfftiget, und also guten Frieden befördern und stifften helfen.... weil ihm aber bereits von der mühseligen Reise, und dem hochwichtigen vorgegangenen Discoursus das Haupt schwer gewesen, wüste er nicht eigentlich zu narriren, was bey gedächtem Soupe vorgegangen: ohne daß er ihm die eigentliche reflexion sachete, es wäre ein großer gebratener Hase aufgetragen worden."<sup>1)</sup> Dieser ungeschlacht primitive Haadegen gibt hier einen Bericht von den exquisiten Diskursen, wie sie im Hause eines Dichters geführt werden, der durchaus der Schelmaffskyschen Schilderung der Opersnaufführung ebenbürtig ist. Obwohl er von nichts eine Ahnung hat, redet er kräftig mit und kommt sich als Friedensstifter höchst wichtig vor. Als Einziges aber ist bei diesem verkessenen Lämml nur der Hasenbraten haften geblieben. Die komische Wirkung ist bei Gryphius aber längst nicht so unmittelbar-schlagkräftig, wie bei Reuter. Der Schlesier ist geistreich, er wirkt durch rationale, feingeschliffene Aperçus. Besonders zeigt sich das inner wieder in den eingestreuten falschen fremdsprachigen Zitaten.

1) S.110/111.

Reuter patzt dagegen seine "Reisebeschreibung" nur mit verhältnismäßig wenig kontrastierenden Modesörtern auf, Schelmaffsky selbst sagt nur immer, daß er "freude" redete.<sup>1)</sup>

Auch die Rede, mit der Horri. in den Redewettkampf gegen Sespronius zu Felde zieht, ist ein Beispiel für Gryphius' Witz.<sup>2)</sup> Das von Anfang bis Ende auswendig gelernte Phrasengedresch des Frahlhalses ist eine vom Dichter kunstvoll gestaltete Variation um das Wort "sagen". (Dreissigmal "sagen" in 24 Zeilen!). Gryphius arbeitet hier ebendrein noch mit einer Schlußpointe; denn Horri. will am Ende gar nichts gesagt haben, sondern sich völlig seinen Vor- und Sachrednern anschließen. Derartige geistreiche Sprachakrobatik treibt Reuter nie, bei ihm wirkt die Komik mehr "schnodderig" - stegreifartig.

Ein schöner Vergleichspunkt für den Wesensunterschied von Reuter und Gryphius bietet sich darin, wie die beiden Dichter das Aufeinandertreffen von zwei Bramarbasen gestalten. Als geschickter Regisseur führt Gryphius die Fäden der Bramarbasenhandlungen in einer scharf pointierten Höhepunktsszene zusammen. Vom Hintergrund aus scheint er auch die wüste Schiapfkanonade der aufeinander platzenden Großmäler, wobei der eine den anderen mit immer noch groteskeren Vergleichen und Drohungen so Übertrumpfen sucht, zu dirigieren:

Horri: Und wenn du mir biß an den Himmel entweichst, und schon auff den Lincken Fuß des großen Beeren sessest, so wolte ich dich doch mit dem rechten Spornleder erwischen, und mit zweyen Fingern in den Berg Aetna werffen.

Paradi: Garde vous follaistress ! meinst du, daß ich vor dir gewichen? Und wenn du des großen Carols Bruder, der große Roland selbst, und mehr Fathen verrichtet hättest, als Seanderbeck, ja in die Haut von Tamerlanes gekrochen werest,

1) Headr. 57/58, S.89 und 105.

2) S.148/49. III, 6.

solltest du mir doch keine Furcht einjagen.

Horri: Ich? ich will dir keine Furcht einjagen, sondern dich in zwey und siebenzig mal hundert tausend Stücke zersplittern, daß du in einer See von deinem eigenen Blut ersticken solltest. Io ho vinto l'inferno e tutti i Diavoli.

Barad: Ich will mehr Stücken von dir hauen, als Sterne jetztund an dem Himmel stehen, und will dich also tractiren daß das Blut von dir flüssen soll, bis die oberste Spitze des Kirchturmes darinnen versunken. .... usw.<sup>1)</sup>

Scharf akzentuiert prasseln die Donnerworte Schlag auf Schlag hernieder. In immer neuen Ansätzen steigert Gryphius das Streitgespräch bis zum Höhepunkt, wo dann mit der Wiedererkennung eine plötzliche Peripetie eintritt. Die Komik gipfelt also in einer geistreichen Pointe, auf die sich alles suspirat. Ganz anders Reuter. Er steht nicht als Regisseur über der Sache, sondern ergreift von vornherein für Schelmaffsky gegenüber dem Fremden von Padua Partei. Wohl bildet auch das Essammentreffen - es ist kein Aufeinanderprallen! - von Schelmaffsky mit seinem Ebenbild einen gewissen Höhepunkt in der "Reisebeschreibung", aber es nimmt längst keine so abgezielte Zentralstellung ein wie bei Gryphius. Reuter macht auch keine scharf geschnittene Szene daraus, sondern verteilt die Wirkung dieses fruchtbaren Aperçus über ein ganzes Kapitel (II,4). Er arbeitet nicht mit einem fein auspointierten Witz, sondern taucht das Ganze in einen atmosphärisch wirkenden Humor. Dieser Humor fließt bei Reuter ganz von seinem Helden aus, d.h. wie Schelmaffsky in seiner primitiven, beschränkten Art einen dummen, aufschneiderischen Bressarbas schildert, dem er sich natürlich restlos überlegen dünkt. In dieser künstlichen, unbewußten Selbstparodie liegt bei Reuter die Komik. Gryphius' Figuren sind für diese Wirkung aus der Vertiefung nach innen, wie sie Reuter mit seinem Schelmaffsky erzielt, zu einseitig-bombastisch angelegt. Er strebt es auch gar

1) V, 9. (S.173 ff.)

nicht an, bei ihm ist der Witz der Situation das Entscheidende.

Dieser Vergleichspunkt mag dazu dienen, einen näheren Blick auf den Reuterschen Humor zu werfen. Gerade der eifernde Ernst, mit dem Schelmauffsky den Fremden die Maske herunterreißt, ist das Ergötliche dieser Episode. Reuter rührt jedoch ebensowenig wie Gryphius an letzte menschliche Tiefenschichten überhaupt, indem er uns etwa lächelnd bedeuten will: "Seht so machen wir's in Grunde doch alle!" Nicht durch diese Verallgemeinerung, der Bramarbas ist immer ein Einzelfall, spricht uns seine Dichtung an, ihr Wert liegt vielmehr in der Natürlichkeit, mit der hier Allzumenschliches wiedergegeben wird.

Überhaupt kennt Schelmauffsky kein Lachen aus innerer Herzlichkeit, sondern nur verkniffene, hässliche Schadenfreude<sup>1)</sup> oder ein aus großspurigem Besserwissen entspringendes ironisches Belächeln von oben herab.<sup>2)</sup> Dieser Kontrast, daß lauter lächerlich-läppische Begebenheiten mit tödlichem Ernst vorgetragen werden, geht durch die ganze Erzählung. Bei der hier zu betrachtenden Episode wird das noch durch den rein sachlichen Kontrast um ein Vielfaches verstärkt.

Die Situation, die Reuter um den "Rothen Stier" in Padua aufbaut, deckt sich genau mit dem hässlichen Kreis Schelmauffskys in Schelmenrode. Milieu und Figuren sind gleich, nur sind die verwandtschaftlichen Grade etwas verschoben. Der Älteste Sohn, von dem die Logiswirtin als dem in der Fremde weilenden "stattlichen Kerl" soviel Wesens gemacht hatte, kehrt wie Schelmauffsky als abgerissener Frankbold heim. Schon von der Einstimmung auf das zu Erwartende durch das tägliche Geschwätz der Mutter an treibt Reuter sein humorvolles Spiel um den bis in die letzten Einzelheiten und Feinheiten durchgeführten Kontrast zwischen

1) z.B. über die sich in Kote wälzende Reisegesellschaft nach dem Postkutschenanschlag. Heutr. 57/58, S. 99.

2) z.B. über die Aufschneidereien des Fremden, Heutr. 57/58, S. 113, 114, 115.

den sich maßlos überlegen dünkenden Schelmuffsky und dem Spiegelbild seines wahren Wesens. Die letzte Wirkung resultiert aber daraus, daß die beiden nicht wie bei Gryphius einfach gegeneinander ausgespielt werden, sondern die Erzählung von der Schelmuffsky-Perspektive aus geführt wird. Daraus ergibt sich jenes eigenartige Zwielicht von Objektivität und Subjektivität. Ähnlich wie Schelmuffsky selbst will der Fremde zu Hause seine Weltgeriechtheit durch französisches Radebrechen dokumentieren, wobei seine Kenntnisse aber nicht über "ouy", mit dem er alle Fragen stereotyp beantwortet, hinausgehen. Schelmuffsky merkt in seiner Naivität gar nicht, wie kindisch er dadurch wirkt, daß sich das gewichtige Zeugnis seines "aufmerksamen Scharfsinns", das er uns durch diese lang und breit auseinandergesetzte Feststellung ablegen will, in sein Gegenteil verkehrt und auf ihn selbst zurückfällt.<sup>1)</sup> Selbstverständlich durchschaut er das Lügengespinnt des Fremden sofort und kann "es ihm gleich an den Augen absehen", daß er nicht über eine Meile von Hause weg war. Besonders küstlich nimmt sich seine vorläufige Zurückhaltung aus, die er für wohlweisliche diplomatische Geriebenheit hält. Reuter übertrifft sich hier fast selbst, indem er den vor Dummheit strotzenden Schelmuffsky sich "gants einfältig" stellen läßt. Diese fruchtbare Ausgangssituation benutzt er im folgenden nun zur weiteren Entfaltung seines Humors. Er arbeitet da vor allem mit dem Übertrampfungsmotiv, das er jedoch ganz anders handhabt als Gryphius. Sein Humor entwickelt sich an der Einbildung Schelmuffskys, es "faust-dich hinter den Ohren" zu haben. Dieser Schluß von Mutterwitz fehlt den Figuren Gryphius' völlig. Schelmuffsky weiß natürlich alles besser als der Fremde; was dieser an Ländern und Städten gesehen haben will, hat er sich "längst an

1) Man mag es als Inkonsequenz auffassen, daß der Fremde zu Padua, als er mit seinem Französisch nicht durchkommt, in seine "teutsche" Muttersprache zurückfällt. Aber gerade dadurch, daß Schelmuffsky den Schauplatz Italien sprachlich völlig außer acht läßt, erweist sich seine Erzählung nur umso mehr als dumme Aufschneidererei.

den Schuhen abgerissen." Der Fremde mag auch noch so Bedeutendes an See- und Liebesabenteuern erlebt haben, Schelmuffsky hat stets noch weit Gefährlicheres und Gelanteres in petto. Immer neue Seiten gewinnt Reuter dieser Situation ab, um sie mit seinem Humor zu würzen. Schließlich versteigt sich Schelmuffsky sogar so weit, sich zu entrüsten: "warum seyn die Menschen solche Narren, und verwundern sich flugs so sehr über solchen Quark."<sup>1)</sup> Es wirkt grotesk, daß gerade er, der doch immer Gutgläubigkeit von seinen Zuhörern verlangt, sich über die Devise "aundus vult decipi" empört. Diese Selbstparodie ist schlechterdings nicht mehr zu überbieten.

Auch den Ausgang dieser Episode gestaltet Reuter grundlegend anders als Gryphius. Er läßt es wirklich zum Duell kommen, in dem Schelmuffsky natürlich überlegener Sieger bleibt. - Dieser Vergleichspunkt offenbart nicht nur einen Wesensunterschied von zwei Dichtern, er läßt auch klar erkennen, daß erst durch die Übertragung dieses Motivs ins Epische die Möglichkeit zur Verfeinerung des Humors (gewissermaßen in der Potenz) gegeben ist.

Da die Wirkung der ganzen Komödie des Gryphius vor allem aus dem Spiel mit geistreichen Wendungen und Verflechtungen resultiert, kann er auch Motive, in denen schon an sich ein witziger Funke liegt, mit viel größerem Geschick verwenden als Heinrich Julius. Das schwenkartige Jägerlatein wirkt hier nicht als Fremdkörper, sondern steigert die Komik auf das Höchstliche, zumal da nicht die Maulhelden selbst, sondern ihre listigen Diener die Taten ihrer Herren erzählen.

Es zeigt sich eben immer wieder, daß Gryphius vor allem der mit der Ratio arbeitende, der sentimentalische Künstler, während Reuter der aus dem sicheren Instinkt heraus schaffende, der naive ist.

1) Neudr. 57/58, S.114.

Zusammenfassend ist nach diesem kurzen Überblick festzustellen, daß es allein Reuter gelang, seinen Bramarbas von innen heraus zu einem festen Typ durchzubilden. Er hat in seinem "Schelmuffsky" zum ersten Mal die dummfreche Salivität dichterisch fruchtbar gemacht, während seine Vorgänger ihre Figuren nur von Forum der Außenwelt aus behandeln. Reuter läßt uns umgekehrt die Welt mit Schelmuffskys Augen sehen. Diese letzte Vervollkommenung erzielt er allerdings erst durch die Übertragung ins Epische. Aber schon in der "Ehrlichen Frau" läßt er seinem Helden viel mehr Spielraum zur freien Entfaltung als die Dichter der anderen Bramarbas-Komödien, da man ihm in seinem Familienkreise alles abmisst (bis auf Dufftle), ja sogar Außergewöhnliches von ihm erwartet. (Das Motiv des über Ziel hinaus schießenden Helfers fehlt völlig). Vor allem aber gab Reuter seinem Schelmuffsky ein natürliches Eigenleben, er ist nicht ins Karikaturhafte übersteigert, nicht ins Allegorische verbreitert und nicht einseitig bombastisch vergrößert, sondern ein Rüpel, wie er leibt und lebt. Diese überall spürbare Lebensreife wird dadurch sehr gefördert, daß Reuter einen "eminenten" Fall aus seinem eigenen wirklichen Erleben dichterisch integriert, während die anderen Dichter ihre Bramarbasfiguren mehr oder weniger durch literarische Vorbilder überkamen. - Gerade an Hand dieses von uns aufgestellten Vergleiches zeigt sich, wie abwegig es ist, wegen des aus dem Leben selbst geschöpften Einfalls von einem "Pasquill" zu sprechen, im Gegenteil strömen gerade daraus einem wirklichen Dichter belebende schöpferische Kräfte zu.

Der barocke Bramarbas ist aber nicht nur in der Komödie eine stets wiederkehrende Figur. Eine ebenso große Rolle spielt er auch in der Satire. Als Beispiel für die epische Gestaltung dieses Typus mögen einige Figuren aus den "Drey Ergsten Ertz-Narren" (1673) von Weise dienen, die Reuter, wie wir annehmen dürfen, gekannt hat.<sup>1)</sup> Wir können uns hier kürzer fassen; denn die dichterische Einstellung

1) Näheres über die Quellenfrage s.S.161 ff.

Weises zum Brazarbasproblem und die daraus folgende Gestaltung entspricht ganz der der Komödiendichter. Wie durch einen Guckkasten läßt uns Weise den Zug seiner Narrensücher begleiten, revueartig rauscht das bunte Weltgetriebe mit allen seinen Torheiten und Lästern an uns vorüber. In den verschiedensten Variationen tritt dabei immer wieder der Aufschneider auf, sei es als der politisierende Geschäftsreisende, der mit seinen gigantisch-fantastischen Bau- und Kriegsprojekten in das Rad der Geschichte eingreifen will,<sup>1)</sup> oder der erbärmliche, sich vor Kampfesmut aber wie rasend gebärende glorioseus<sup>2)</sup>, oder der mit seinen aufgedonnerten Kriegstaten herumpzahlende feige Heudegen (direkte Anspielung auf Horribilicribrifax)<sup>3)</sup>, oder endlich das unreife Bürschchen, das sich als à la mode-Weisender aufspielt (Anspielung auf Sausewind)<sup>4)</sup>. Alle diese Aufschneider sind irgendwie "verhinderte" große Tatenvollbringer, d.h. Weise hält ihnen dauernd den Spiegel ihres jetzigen mehr oder minder kümmerlichen Zustandes vor, von dieser Basis aus gestaltet er sie. Damit ist sofort ihre Scheinwelt schroff gegen die Wirklichkeit abgesetzt.

Weise will seine Narren rational entlarven und uns dann echt schulmeisterlich mit einem Ecce belehren. Das Aus-der-Rolle-fallen seiner Narren genügt ihm nicht; er stellt ihnen Fallen. Anfangs werden sie alle mit großer Ernsthaftigkeit eingeführt, aber bald streut er entschleiernde Bemerkungen ein, daß wir auch ja merken sollen, was gespielt wird. Am wichtigsten ist ihm das Fazit, das am Schluß in einem gelehrten Diskurs unter Führung des verständigen Hofmeisters Gelanor gezogen wird. Mag der Vordergrund bei Weise auch noch so bunt und lebendig bewegt sein, so zitiert er seine Figuren im Grunde doch nur als Beispiel für eine Lehre. Und darum entwickelt er sie auch nicht von

1) Neudr. 12/14, S.23 ff. (Kap.III)

2) ebenda S.89 ff. (Kap.XVI)

3) ebenda S.98 ff. (Kap.XIX)

4) ebenda S.103 ff. (Kap.IX)

innen heraus, sondern läßt sie nur gewissermaßen an der Peripherie vorbeiziehen - als Allegorien für die Torheiten der Welt. (Die Auffassung ist ähnlich wie bei Rist.) Der Unterschied zu Reuter wird schon durch die Form der Darstellung gekennzeichnet. Zwar sind beide Romane nach dem Reisesmotiv angelegt, aber beim "Schelmuffsky" will uns ein aufschneidender Lügner mit sich fortreißen, um uns über sich staunen zu machen, während bei den Harrensachern der Dichter selbst von ihren Erlebnissen erzählt, um uns zu belehren. Bei Reuter liegt der Hauptakzent nicht auf dem "prodesse", sondern auf dem "delectare".

Unsere Überschau mag einen Blick auf den "Simplicissimus" abrunden, um zu sehen, wie der bedeutendste Dichter des 17. Jahrhunderts, der das, was uns seine Epoche noch heute menschlich bedeutet, aus der letzten Tiefe her erfaßte, das Aufschneidermotiv verwendet. Grimmelshausen überragt Reuter um ein Vielfaches an menschlicher Haltung, Erlebnis-tiefe und schöpferischer Gestaltungskraft. Aus innerster Wesensschau heraus zeichnet er das Bild des reinen Toren, der durch Irrtum und Not dennoch seinen Weg zu Gott findet. Wenn Grimmelshausen die bunten, oftmals chaotischen Bilder aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges herausbeschräut, dann leuchten sie zugleich als symbolische Marksteine auf dem Lebensweg des Helden auf. Bei jedem Erlebnis des Simplicissimus läßt Grimmelshausen diesen letzten Sinngehalt durch eine analoge genialisch geformte Darstellung transparent werden.

So sind die meisten Aufschneiderereien des Helden weder nur unterhaltende Schnarren, noch selbstsüchtige Prahlereien, sondern ein dichterisches Mittel, um in der bloß abenteuerlichen Romanschicht, über die Reuter nie hinauskam, die "höhere" Wirklichkeit, die Idee, aufleuchten zu lassen. Dementsprechend ist auch die epische Haltung Grimmelshausens bei der Verwendung von scheinbaren Aufschneidermotiven viel mehr durch die Tiefe, den idealen Nexus, bestimmt als beim Schelmuffsky-Dichter.

Als Beispiel greifen wir die Hexenrittepisode des zweiten Buches (Kap.17/18) heraus.<sup>1)</sup> Sehr fein leitet der Dichter am Anfang die atmosphärische Stimmung ins Unheimlich-Übernatürliche über. Wo die Erzählung fast unmerklich den realen Boden verläßt, deutet die "schweiflichte blaue Flamm", in deren trüben Flackern sich alle festen Konturen auflösen, an, daß nun auch die Handlung in die Sphäre des Unkontrollierbaren einlenkt.<sup>2)</sup> Im gleichen Ton, als ob es nichts Besonderes wäre, erzählt Simplicissimus, wie er um Mitternacht auf der Bank durch die Lüfte sauste und was er anschließend auf dem Hexensabbat erlebte. Mit einer Ohnmacht - ebenfalls einem Übernatürlichen Motiv - schließt die Episode ab. Grimmelshausen sah voraus, daß nun die an der Oberfläche haftenden Kritiker sagen würden: "Simplicius schneide hier mit dem großen Messer auff!" "Mit demselben begehre ich nun nicht zu fechten / dann weil aufschneiden keine Kunst / sondern jetziger Zeit fast das gemeinste Handwerk ist / als kan ich nicht leugnen / daß ichs nicht auch könnte / dann ich müste ja sonst wol ein schlechter Tropf seyn."<sup>3)</sup> Hier spricht nicht Simplicissimus, sondern Grimmelshausen setzt sich leicht ironisch über seine Bekritikler hinweg. Was der Stiesel (die bayerische Sprache prägte diesen treffenden Ausdruck) Lüge nennt, das ist für ihn poetischer Spielraum.

Der Dichter beabsichtigt hier gar nicht, seinen Helden als Typus des Aufschneiders herauszustellen. Es kommt ihm auf den Sinngehalt dieser Episode als solcher an. Natürlich will er uns nicht weis machen, Simplicissimus hätte die Fahrt zur Welpurgisnacht wirklich erlebt. Durch das Medium der äußerlichen Aufschneidererei dringt er halb ernst, halb lächelnd in die letzten, geheimsten Bezirke des Menschlichen, zum Unausprechlichen vor. Es ist für

1) Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch. (1669). Herausg. von J.H.Scholte, Neudr. 302/9. Halle 1938, S.143 ff.

2) Vergl. dazu E.Stemmann, Der epische Aufbau von Grimmelshausens "Simplicissimus". Diss.Hamburg 1939. S.39 ff.

3) Neudr. 302/9, S.145.

Grimmelshausen bezeichnend, daß er besonders dann mit der Technik der Aufschneidergeschichte arbeitet, wenn er das Überirdische, das Wunderbare darstellen will. (Ähnlich z.B. die Auffindung des Schatzes (III,12), die Gespensterepisode (Cont.15), die Sylphenfahrt (V, 12-17). Diese Motive sind erfüllt von symbolischem Gehalt. Simplicissimus schneidet hier eigentlich gar nicht auf, sondern der Dichter rührt mit einem gewissen Schauder an die Sphäre des Unbegreiflichen, er appelliert dabei an die dunkle Schicht des Aberglaubens, die in jedem Menschen vorhanden ist. Bei alledem läßt er ein halb zweifelndes "man kann nie wissen" mitschwingen. Nur äußerlich bedient er sich der Form der Aufschneidererei, des damals "gemeinsten Handwercks", um seinen Lesern das "Letzte" in verständlicher, fast seherischer Form nahezubringen. Zu einem solchen Tiefengrund stößt Reuter mit den habnebüchernen Fantastereien Schelmuffsky nie vor. Er legt seine "Reisebeschreibung" so an, daß Schelmuffsky seine Mühen auf die einfache Art des in die räumliche Ferne Rückens verschleiern will, Grimmelshausen aber motiviert seine Erzählung, wenn sie aus Fabelhafte rührt, dadurch, daß er sich an seelische Bezirke im Menschen selbst wendet, wo das Dämonische noch lebendig ist und auch durch unser besseres "Wissen" nicht zu kontrollieren ist. Diese Vertiefung des Aufschneidermotivs wollte Reuter ganz bewußt mit seinem dannfreck bramarbisierenden Flegel nicht geben. An dem Vergleich mit Grimmelshausen zeigt sich ganz deutlich, wo seine Grenzen liegen. Einmal besaß Reuter nicht die menschliche Tiefe zu solcher Schau, andererseits sind ihm bereits durch das an sich fruchtbare Aperçu Schranken gesetzt.

Der Anschluß der Hexenrittepisode erinnert fast an die Schlüsse unseres Volksmärchens: "solches alles melde ich nur darumb / damit man eigentlich davor halte / daß die Zauberinnen und Hexenmeister zu Zeiten leibhaftig auff ihre Versammlungen fahren / und nicht deswegen / daß man mir eben glauben müsse / ich sey wie ich geweldt hab / auch so dahin gefahren / dann es gilt mir gleich / es mag einer

glauben oder nicht / und wer nicht glauben will / der mag einen anderen Weg ersinnen / auff welchem ich auß dem Stiff Hirschfeld oder Falda in so kurtzer Zeit ins Erst-Stiff Magdeburg marschirt seye.<sup>1)</sup> Mit einer humoristischen Pointe schließt Grimmelshausen, indem er dem Leser selbst anheimstellt, sich mit dieser Begebenheit auseinander zu setzen. Schelmaffsky behält dagegen den Faden der Erzählung viel fester in der Hand, höchstens überläßt er uns einmal, uns kleine Einzelzüge selbst auszumalen. - Gleichzeitig läßt Grimmelshausen hier nochmals blitzartig die Stellung dieser Episode innerhalb der Gesamtkomposition deutlich werden. Mit einem "Bocksprung" setzt die Handlung von einem Ort zum andern über.

Aber der Simplissimus-Dichter verarbeitet nicht nur Aberglauben- und Märchenmotive, die auf den Gehalt hinweisen, in Form von Aufschneidereien. Der Held tritt auch selbst als echt barocker Brauerbäuer auf, freilich in viel gemilderter Art als Schelmaffsky. Simplissimus ist eben Mensch im totalsten Sinne mit vielen Schichten. Eine davon umfaßt auch das Untermenschentum Schelmaffskys, aber er geht nie ganz darin auf, sondern es bedeutet inner nur eine Seite seines Wesens, über die er sofort wieder hinauswächst. Er lebt sich auch nie selbstgefällig in diesen Aufschneidereien völlig aus, sondern kontrolliert sich stets selbst dabei und wägt genau ab, was er diesem oder jenem Zuhörer mitzuteilen darf. Seine Devise ist dabei die gleiche wie bei Schelmaffsky:

"wer lügen will der leug von ferne !  
wer seugt dahin erfährets gerne ?"<sup>2)</sup>

Er rennert nur deshalb mit seinen Erlebnissen herum, um sich unterwegs bei einfältigen Bürgern durch die Befriedigung ihrer Sensationgier eine notdürftige Unterkunft zu

1) Neudr. 302/9, S.147.

2) Continatio des abentheuerlichen Simplissimi, herg. von J.H.Scholte. Neudr. 310/14, Halle 1939, S.46 (Kap.9).

erbetteln: "so tractirte ich denselben" (= seinen Quartierswirt) "wie ers haben wolte / und ersuchte ihm allerhand storgen die ich hin und wieder auff meinen weiten Reisen gesehen / gehört und erfahren zu haben vorgab; Schämte mich auch gar nicht / die Einfell / Lagen und Grillen der alten Scribenten und Poeten vorzubringen / und vor eine Wahrheit darzugeben / als wann ich selbst überall mit und darbey gewesen wäre."<sup>1)</sup> Es folgt dann eine lange Aufzählung von allerlei anatomischen und physiischen Curiosa (meist mit sinnwidrigen Eigenschaften oder Verwendungsmöglichkeiten), die durchweg aus antiken Autoren zusammengeschrieben sind. Grimmelshausen packt - man kann es nicht anders nennen - nur ein notdürftig zusammengestoppeltes Wissenssammelcurium vor den Leser aus, das völlig beziehungslos neben dem Helden steht. Das alles wirkt heute starr, wenn nicht sogar abgeschmackt. Es ist Grimmelshausen hier nicht entfernt wie Reuter gelungen, Simplicissimus' Frahlereien lebensecht zu gestalten. Er benutzt die gute Gelegenheit, um seinem Roman einen - im barocken Sinne - "gelehrten" Anstrich zu geben. Ebenso wenig hat Grimmelshausen diese Curiositätenliste sprachlich durchgestaltet<sup>2)</sup>. Sie wirkt langweilig. Um den Helden überhaupt wieder aus diesem Wissensgestrüpp hervortreten zu lassen, faßt er am Schluß nochmals zusammen: "In Summa Summarum ich wußte von seltsamen und verwunderungswürdigen Sachen mit allein etwas dazu zulügen / sonder hatte alles selbst mit meinen eignen Augen gesehen ... also machte ichs auch ... seinen behürbergern die solches begehrten die Ohren damit zu grauen / wann ich aber verständige Leut vor mir hatte / so hiebs ich bey weitem nit so weit über die Schnur."<sup>3)</sup> Bei Grimmelshausen sind die Zuhörer, denen Simplicissimus seine Bären aufbindet, die Genasführten, während

- 1) Continuatio des abentheuerlichen Simplicissimi, Herausg. von J.B.Scholte. Heudr. 310/14, Halle 1939 S.61 (Kap.14).
- 2) Das liegt auch daran, daß Grimmelshausen diese Stelle fast wörtlich aus Garzonis "Allgemeinen Schauplatz" übernahm. Vergl. dazu Scholte, Vorrede zur "Continuatio", S. XXVII und XXX.
- 3) Heudr. 310/14, S.65 (Kap.14.)

Schelmuffsky ständig in seine eigene Grube fällt. Diese, man könnte sagen: indirekte Komik Reuters ist gegenüber dem alten Schwankmotiv des geprellten Anderen entschieden wirkungsvoller. Durch Verschlagenheit und Pfiffigkeit erzielt Simplissimus seine Erfolge (auch beim Leser), während Schelmuffsky gar keine aufzuweisen hat, dafür sich und uns aber umso größere vormacht, wodurch er sich nur noch mehr bloßstellt.

Sowohl Simplissimus wie Schelmuffsky sind im Grunde naiv, aber was bei Simplissimus lautere Einfachheit ist, das ist bei Schelmuffsky dumme Unverfrorenheit. Die verschiedene Anlage der Figuren weist auch auf die Einstellung der beiden Dichter zu ihren Helden hin. Grimmelshausen leitet seinen Simplissimus wie ein gütiger, weise lächelnder Vater, der weiß, daß am Ende alles gut wird, durch alle Fährnisse dieses Lebens. Reuter erscheint dagegen fast wie ein unsichtbarer Spießgeselle Schelmuffskys, der seinen Spaß mit ihm treibt, indem er ihn zu immer neuen Phantastereien anstiftet.

Sobald Simplissimus ins Aufschneiderfahrwasser gerät, tritt beim Dichter sofort das Gehalts- bzw. Stoffinteresse entschieden vor dem Helden in den Vordergrund, wie unsere für diese beiden Barbietungsarten der Aufschneider-technik typischen Beispiele zeigten. Bei Reuter haftet der Blick im Gegensatz zu Grimmelshausen und zu allen anderen Vorgängern stets an Helden selbst. - Wir können unseren Überblick dahingehend zusammenfassen, daß es Reuter von allen barocken Dichtern als einziges gelang, den Bremerbes-ty die letzte gültige Vervollkommenung zu geben und aus diesem Aperçu ein organisch durchgebildetes Kunstwerk geschaffen zu haben.

## Kapitel VI.

### Die Einwirkungen des Schelmenromans auf den "Schelmuffsky".

Schon oft wurde der spanische Schelmenroman zum Vergleich mit dem "Schelmuffsky" herangezogen.<sup>1)</sup> Binnal setzte man die Kompositionstechnik, zum anderen die Helden selbst miteinander in Beziehung. Während sich der Aufbau in beiden Romanotypen weitgehendst deckt, sind für die Helden aber die Unterschiede erheblich größer als die Übereinstimmungen. Wir versuchten dagegen, den Typus Schelmuffsky näher an die barocken Brauerbaskhelden heranzurücken, um diese Reiterische Figur von einer aus dem barocken Geist herausgebildeten stehenden Figur abzuleiten.<sup>2)</sup> Wir müssen dabei stets im Auge behalten, daß Schelmuffsky ja zuerst auch als Komödienfigur wie die meisten Typen dieser Art auftrat, was bei den obengenannten Arbeiten außer Acht gelassen wird. Ob Reuter schon während der Arbeit an der "Ehrlichen Frau" die "Reisebeschreibung" A konzipierte, ist zwar nicht mit Sicherheit zu entscheiden, aber doch wohl nach den vielen hier schon erwähnten Einzelheiten anzunehmen. Daß Reuter selbst keine ganz klare Scheidung zwischen der Komödienfigur und dem epischen Helden vornahm, beweist die wechselnde Verwendung des Schelmuffsky in beiden Gattungen. Der erste Anstoß geht jedoch nicht vom Picaro, sondern vom Brauerbas aus.

Es ist beim Schelmenroman auch gar nicht so sehr der Held, der dem barocken Lebensgefühl entgegenkam, wie

1) Vergl. dazu besonders Risse a.a.O. S.30 ff.(Kap.IV) und Dehnel a.a.O. S.38 ff.

2) Im Kap.V kam es uns mehr auf die Unterschiede der dichterischen Gestaltungsweise dieses Typus an, um daran das Besondere der Reiterischen Schöpfung aufzuzeigen. Selbstverständlich waren diese Vergleiche überhaupt nur von einer gemeinsamen Grundlage aus möglich, die wir nach unserer Einleitung im Kap.II voraussetzen zu können glauben.

die Übertragungen vom Spanischen ins Deutsche zur Genüge beweisen, als vielmehr die Komposition im weitesten Sinne, die durch das ständige Auf und Ab des picareschen Lebens bestimmt wird. Hier fand das Barock eine ganz deutliche Parallele zu seinem eigenen großen Leitthema, zur Unbeständigkeit des Lebens, das in seiner letzten Tiefe wohl Grimmelshausen durch das Baldandersmotiv gestaltete. Reuter sucht in seinem "Schelmuffsky" keine Lösung der letzten Fragen des Seins aus seiner Zeit heraus zu geben, sondern er übernimmt nur ziemlich äußerlich das "Abenteuerialische" der picareschen Form. Er geht dabei auch gar nicht vom ursprünglichen Picaresroman aus, sondern von seinen verwilderten Nachkommen, die eigentlich kaum noch den Namen verdienen. Im Grunde sind sie nichts anderes als curiöse Reisebeschreibungen, worin sich der Picares zum Welt- oder sogar zum kosmischen Reisenden gewandelt hat.<sup>1)</sup> (Die ersten Ansätze zu dieser Verschiebung finden sich schon in der Fortsetzung des "Guzman" durch Martin Freudenhold. 1632) Mochte auch der Held in den zwei bis drei Menschenaltern seit der Eindeutschung des Schelmenromans eine innere Wandlung durchgemacht haben, die Komposition wirkte noch lange nach.

Zum Nachweis der picareschen Bauform des "Schelmuffsky" gehen wir aber nicht von jenen entarteten Sproßformen des Schelmenromans aus, sondern wollen den eingedeutschten Urtypus, wie er im "Lazarillo" und "Guzman" vorliegt, zugrundelegen. Innerhalb der kurzen Zeitspanne von nur 5 Jahren erschienen in Deutschland im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts die Übersetzungen der wichtigsten spanischen Schelmenromane, die eine lange Kette von Nachahmungen im Gefolge hatten.<sup>2)</sup> Es herrschten in damaligen

1) Insofern nennt Riise den Schelmuffsky eine "Übergangserscheinung vom altmodischen Picares zum modernen curiösen Reisenden." a.a.O. S. 38.

2) Vgl. dazu besonders A. Schneider, Spaniens Anteil an der deutschen Literatur des 16. u. 17. Jahrhunderts, Straßburg 1889. S. 205 ff.; A. Schultheis, Der Schelmenroman der Spanier und seine Nachbildungen, Hamburg 1893; und vor allem die ausgezeichnete Arbeit von H. Kausse, Zur Geschichte des spanischen Schelmenromans in Deutschland, Münstersche Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Heft 8. Münster 1908

Deutschland um die Zeit des Ausbruchs des Dreißigjährigen Krieges ähnliche katastrophale soziale Verhältnisse wie in Spanien zur Zeit der Abfassung des ersten Schelmenromans, des "Lazarillo de Tormes", (1554),<sup>1)</sup> so daß diese realistisch geschauten zeit- und sittensatirischen Schilderungen leicht bei uns heimisch werden konnten. 1615 erschien der "Landstörtzer Gusman von Alfarsche ... theils aus dem Spanischen verteutscht, theils gemehrt und gebessert durch Aegidius Albertinum", eine sehr freie Übersetzung nach dem spanischen Original des Matteo Alessan.<sup>2)</sup> Der zweite wichtige Schelmenromansübersetzer ist Nicolaus Ulenhart, der 1617 den "Lazarillo de Tormes" "Aus Hispanischer in die Deutschen Sprach gantz treulich versetzt und beschrieben."<sup>3)</sup> Der spanische Autor dieses ersten Schelmenromans ist bis heute unbekannt, doch spricht vieles für die Verfasserschaft des Juan de Ortega.<sup>4)</sup> Beide Übersetzungen stehen im Dienste der katholischen gegenreformatorischen Bestrebungen.<sup>5)</sup> Während sich Ulenhart, wie er schon im Titel ausdrückt, ziemlich eng an seine spanische Vorlage anschließt und nur allzu kirchenfeindliches mildert oder wegläßt, schiebt Albertinus lange "moralisch-katechetische, dogmatisch-asketische" Traktate ein, die den "Gusman" stellenweise völlig überwuchern, so daß die frische Wirkung des spanischen Originals zum guten Teil verloren geht. Trotz dieser schädlichen, entstellenden Tendenzen aber ging von diesen beiden Werken

- 
- 1) Vgl. dazu W. Lauser, Der erste Schelmenroman Lazarillo de Tormes. Stuttgart 1889, Einleitung. - L. Gauchat, Lazarillo de Tormes und die Anfänge des Schelmenromans. Arch.f.d. Stud.neuerer Sprachen und Literaturen 129. - L. Pfandl, Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blüthezeit. Freiburg i.Br. 1929. S.262 ff.
  - 2) Über das Verhältnis des spanischen zum deutschen Gusman vgl. G.v.Reinhardt-Stöttner, Aegidius Albertinus, der Vater des deutschen Schelmenromans. Jahrbuch für Münch.Gesch. 1888. S.32 ff.
  - 3) Richard Alewyn (Jude) zweifelt allerdings die Autorschaft Ulenharts als Übersetzer des "Lazarillo" an. Z.f.d.Phil. 54 (1929), S.213 ff.
  - 4) Siehe Lauser a.a.O. S.172 ff. u. A. Schneider a.a.O. S.212.
  - 5) Vergl. dazu H. Reasse, La novela picaresca und die Gegenreformation. Euphorion Ergänzungsheft 8 (1909) S.6 ff.

eine ungeheure Wirkung für Deutschlands literarisches Schaffen aus.

Sowohl formal wie inhaltlich wurde unserer Literatur durch den spanischen Schelmenroman etwas Neues vermittelt, wozu bei uns freilich schon überall entwicklungsfähige Ansätze vorhanden waren. Die Zentralachse, den festen Mittelpunkt der Komposition des Schelmenromans bildet der Fiesco. Von seiner Perspektive aus erleben und beurteilen wir die Welt, d.h. der Dichter gestaltet sein Werk mit "picarischem Blick" für Menschen und Dinge einheitlich durch. Der Schelmenroman besteht nicht bloß aus äußerlich aufgereihten Schabernackstückchen und Betrügereien, sondern sie sind unmittelbarer Ausfluß des Helden. Es steht nicht mehr ausschließlich die Komik der Situation im Vordergrund, unser Interesse wird auf den Helden selbst gelenkt. Damit sind die ersten Ansätze zu einer Schau nach innen gemacht, allerdings werden die Seelenregungen nur ganz flüchtig, allgemein und formelhaft angedeutet. Der Fiesco ist ein Typ, der weint und lacht.

Seine Gestaltung bedeutet den ersten dichterischen Versuch, vom Boden der Volksliteratur aus zur Seele des "einfachen Mannes" vorzudringen. Bisher war ihr Feld auf Späße zur bloßen Unterhaltung (Eulenspiegel, Schildbürger), oder auf die Freude an Grotesken (Finkenritter), oder auch auf ein Schauern vor dem Dämonischen (Faust) beschränkt gewesen. Im Gegensatz dazu wird im Schelmenroman mit realistischer Treue das Leben gezeigt, wie es wirklich ist, unter welchen Schwierigkeiten sich der "kleine Mann" mühsam durchschlagen muß. Der Schelmenroman steht damit unter der ganz bestimmten Idee, die soziale Ungerechtigkeit zu brandmarken. Er ist Satire.

Wenden wir uns zunächst der Komposition zu, die wir hier nur in ihren Grundzügen behandeln, da die sich weitgehend mit der des "Schelmuffsky" deckt, von der wir im Kap.IX eine ausführliche Analyse geben. Der eigentlichen

Erzählung wird die Geschichte von den beiden Elternteilen des *Picaro* vorangestellt.<sup>1)</sup> Diese Vorgeschichte steht in engstem Zusammenhang mit der Gesamthandlung, denn aus seiner niederen oder gar anrüchigen Herkunft wird das spätere *picareske* Vagabundentum "erblich" abgeleitet. Zwar hat auch der "Schelmuffsky" einen ähnlichen biographischen Eingang, aber ohne die Vorgeschichte der Eltern.<sup>2)</sup> Dafür tritt der Akt der "wunderbarlichen Geburt" in den Mittelpunkt, der noch viel stärker als die Vorgeschichte der Eltern - ja entscheidend im Schelmenroman auf die spätere Handlung einwirkt. Durch diese Verschiebung paßt Reuter schon den Eingang viel mehr dem Geist des "Schelmuffsky" an und erzielt eine viel größere Wirkung, als jemals durch einen elterlichen "Vorspann" zu erreichen wäre. Ohne daß der *Picaro* recht eigentlich ein Elternhaus kennen lernt, sieht er sich schon in die Welt hinausgestoßen. Schelmuffsky wächst dagegen in der sicheren Obhut der Mutter heran, er macht echte Jugendstreiche, während der *Picaro* schon als Kind auf ein bloßes Durchkommen bedacht sein muß, wie er überhaupt nie Streiche aus Übermut macht, sondern nur um eines Vorteils willen oder aus Rache.<sup>3)</sup> Sein Auszug wird ganz anders motiviert als der des Schelmuffsky, entweder durch den frühen Tod des Vaters (oder beider Eltern), oder der elterliche Hausstand löst sich auf (Guzman; Justina), oder die überlebende Mutter sucht den leidigen Eiser loszuwerden (Lazarillo). Wie anders klingt der wehmütige, herzzerreißende Abschied Guzmans als der kecke Aufbruch Schelmuffskys: "Aus oberzehnten Ursachen ward ich ein armes Waislein / vnd dermaßen troest vnd hülff loß / daß kein einiger Baum vorhanden war / der mir einen Schatten gemacht oder gegeben hette /

1) vgl. dazu v. Bloedau a.a.O. S.6 ff.

2) Schelmuffskys Vater wird überhaupt nie erwähnt, was wohl mit der ursprünglich tendenziösen Absicht Reuters zusammenhängt. Eustachius Müller sen. war eben "tot".

3) z.B. "Ich hette jhnen (= der betrunkenen Fischgesellschaft gern ein passon gerissen / vnd jhnen ihre Fuß an die Bethstett gebungen / aber es gedunckt mich / die Silberne Schlüssel were besser." - Guzman von Alfarache, übertragen von Aegidius Albertinus Augsburg 1619, S.61, Kap.IX.

sehe also kein anders mittel / als mich von dennen anders  
 wohin unbekannter weiß / in die fremde zu begeben.“<sup>1)</sup> Erst  
 in zweiter Linie sieht er aus, "in seining / die Welt zu  
 beschen", was für Schelmaffsky das Ausschlaggebende ist,  
 nachdem er zu Hause untätig herangelungert hat. Auch das  
 Motiv des Gleich-wieder-umkehren-wollens entstammt dem Schel-  
 menroman: "Nach einer Weile weg... setzte ich mich auff  
 die Straßen nieder / fing an mein Leben zu betrachten / und  
 begerte wider zurück zugehen.“<sup>2)</sup> Aber Reuter ändert die  
 stille Besinnlichkeit Guzman in lautes Übertreiben Schel-  
 maffskys um: "wie ich nun vor das Thor kam .... hatte (ich)  
 wohl 10. mal in Willens wieder umzukehren und bey meiner  
 Frau Mutter zu bleiben.“<sup>3)</sup> Guzman sehnt sich aus materieller  
 Not und aus Hunger zurück, Schelmaffsky aber, weil ihm als  
 Mittersöhnchen alles so "weithäufftig" vorkommt.

Die Komposition des Schelmenromans ist nach dem  
 Reisenmotiv gebaut, das wohl zur ältesten Erzähltechnik der  
 Menschheit überhaupt gehört. Schon die Antike hatte es zu  
 einer Gipfelleistung ausgebildet ("Odyssee"), aber auch  
 bei uns ist es immer wieder verwendet worden, denken wir nur  
 an den "Herzog Ernst" oder "Kulenspiegel". Ganz ähnlich  
 ist auch der Schelmenroman nach Stationen gebaut, d.h. die  
 einzelnen Erlebnisse des Picares werden in bestimmten auf  
 seiner Lebensreise berührten Städten lokalisiert. Am klar-  
 sten tritt das im "Lazarillo" heraus: in Naqueda dient er  
 einem Priester, in Toledo einem Edelmann usw. Im "Guzman"  
 vermischt sich diese klare Gliederung zwar wegen der unüber-  
 sehbareren Vielzahl von Episoden, aber das Aufbauprinzip ist  
 dasselbe: in Rom macht er z.B. Bekanntschaft mit der Bett-  
 lersunft, ist bei einem Kardinal Edelknabe und nimmt Dienst  
 beim französischen Gesandten, in Neapel dient er einem ita-  
 lienischen Grafen, in Alcalá führt er ein ausschweifendes  
 Studentenleben usw. Diesem Aufbau entspricht die Einteilung

1) Guzman von Alfarache, Übertragen von Aegidius Albertinus  
 Augsburg 1619, S.25. Kap.IX.

2) ebenda S.26.

3) Heudr. 57/58, S.13.

in einzelne Kapitel. Nicht auf die Eigentümlichkeit der geographischen Punkte, in denen die Handlung spielt, kommt es dem Dichter an. Er will seinen Helden nur in der Welt herumkommen lassen. Die einzelnen Orte werden zwar genannt, nicht aber beschrieben. Rom ist z.B. ganz selbstverständlich die Metropole des Katholizismus; vor diesem Hintergrund spielen sich Guzmans dortige Erlebnisse ab. Daß hier das Bettlerwesen blüht und es hier Kardinäle und Gesandte beim Papst gibt, wird beim Leser vorausgesetzt. Nicht diese Atmosphäre, sondern die Erlebnisse des Picaro sind entscheidend. Genauso ist auch der "Schelmuffsky" gebaut, auch hier spielt ebensowenig das besondere Gepräge einer Stadt, wie später ausführlicher zu zeigen sein wird, für die Handlung eine Rolle, nur arbeitet Reuter mit viel knalligeren Wirkungen, indem er Schelmuffskys geographische Vorstellungen als die tatsächlichen hinstellt.<sup>1)</sup> Dadurch erreicht Reuter, daß der Raum zum Wesen des Helden in Beziehung gesetzt wird, während er im Schelmenroman bloße Durchgangsstation bleibt. Das Überwechseln von einer Station zur anderen wird im Schelmenroman meist dadurch motiviert, daß der Picaro davon gejagt oder daß ihm das Pflaster zu heiß wird und er die Flucht ergreift. Das letztere Motiv verwendet auch Reuter teilweise, aber durchweg sieht Schelmuffsky nur weiter, um Neues zu sehen. Guzman bricht dagegen in der Hoffnung auf, sein "stern würde daselbst etwas besseres leuchten / weder anderstwo"<sup>2)</sup>. Einen materiellen Zweck verfolgt Schelmuffsky nie.

Im ganzen verläuft die Handlung des Schelmenromans in einer Wellenbewegung, was allerdings im "Lazarillo" noch fehlt und erst im "Guzman" klar herauskommt. Manchmal wird der Picaro jäh durch die Woge des Glücks zu Reichtum und Ansehen emporgehoben, doch im nächsten Augenblick auch schon wieder in den Abgrund der tiefsten Armut hinsabgeschleudert. Diesen ständige Auf und Ab geht mit gleichbleibendem Rhythmus

1) Näheres siehe S.138 ff.

2) Guzman S.240.

durch den ganzen Roman. Auch dieses Motiv findet im "Schelmuffsky" Eingang, aber nicht als schicksalsbedingter Existenzkampf, sondern als Kontrast von Wirklichkeit und Aufschneiderei.

Über den äußeren Aufbau hinaus hat vor allem die autobiographische Form des Schelmenromans auf den "Schelmuffsky" eingewirkt.<sup>1)</sup> Sofort tritt uns der Picaro lebendig entgegen, indem er seine Erlebnisse selbst erzählt: "Erstlich ist zu wissen / daß ich mit meinem Namen Lazaro de Torres heiße: ..." <sup>2)</sup> (Dagegen läßt Legidius Albertinus in seiner Übersetzung Guzman gleich mit einer moralischen Reflexion beginnen: Man wird es ihm (Guzman) ohne Zweifel für übel halten, daß er sofort gegen das 4. Gebot verstößt.) Reuter übernimmt nicht einfach den picarischen Eingang, sondern gestaltet ihn "schelmuffskyhaft", indem er seinen Helden, kaum daß er seinen Geburtsort genannt hat, sofort mit Siebenschleienstiefeln fortstürmen läßt, was ausgezeichnet zu diesem Breviarium paßt.<sup>3)</sup> Die picarische Ich-Form bedingt eine außerordentliche Straffung und Einheit der Handlung. Der Held ist absoluter Mittelpunkt und kann nie in Nebenepisoden untertauchen. Stets muß er seine ganze Umgebung zu sich in Beziehung setzen. Die Nebenfiguren kommen und gehen, ohne einen nachwirkenden Eindruck zu hinterlassen. Sogleich läßt uns der Dichter durch die Ich-Form die Welt mit den Augen des Helden ansehen, was für den Picaro eine im Grunde pessimistische Lebensschau aus der Perspektive des "kleinen Mannes" bedeutet ("So sieht das Leben für uns arme Leute aus!"), von Reuter aber zu den köstlichsten komischen Wirkungen benutzt wird, indem er den Kontrast von Wirklichkeit und Illusion auf die Spitze treibt. Außerdem wirkt die Erzählung durch den Selbstvortrag des Helden viel unmittelbarer und lebendiger. Im Schelmenroman werden wir dadurch direkt in die Hölle des Picaro hineinversetzt und

1) vergl. dazu Dehmel a.a.O. S.39.

2) Lazarillo de Torres, übersetzt von Nicolaus Ulenhart. Augsburg 1624, S.1.

3) Vergl. dazu S.176.

sind unmittelbar dabei, wenn er sich durch seine Schliche das Leben so angenehm wie möglich zu machen sucht. Heuter erzielt dagegen, indem er Schelmaffsky persönlich als "Glaubhaften Gewährsmann" für seine Aufschneiderereien fungieren läßt, geradezu die raffiniertesten Effekte. - Es ist nicht so, daß Heuter im Picaroroman schon eine durchgebildete sprachliche Gestaltung vorfand, die er einfach übernehmen konnte. Man kann höchstens sagen, daß er nach der gleichen autobiographischen Methode arbeitete. Er holte erst aus der picarischen Ich-Form das Letzte an lebendiger sprechmässiger Gestaltung heraus.

Betrachten wir nun das Verhältnis der Helden selber. Der grundsätzliche Gegensatz, der sich zwischen ihnen auftut, liegt in der verschiedenen dichterischen Betrachtungsweise der beiden Romantypen. Der Schelmenroman ist im höchsten Grade realistisch geschaut, während der "Schelmaffsky" sich ins Fantastisch-Illusionistische ausweitet. Hier ist alles nur Einbildung, dort nackte Wirklichkeit. Der Picaro hat sein Leben so, wie er es erzählt, auch erlebt, Schelmaffsky schneidet nur auf, um sich so hinzustellen, wie er gern gesehen werden möchte. Die Wirklichkeit dient Heuter nur als Kontrastfolie, an deren Reibung sich die Komik entzündet. Ebenso unterscheiden sich auch die Figuren: Der Picaro ist so, wie er sich gibt, während Schelmaffsky sich selbst erhöhen will. Nach diesem Grundzug seines Wesens gehört er ganz entschieden zur Familie der Bramarbasen und nicht zur picarischen.<sup>1)</sup> Aber es bestehen doch manche Gemeinsamkeiten zwischen beiden Familien. Der Picaro entstammt den niedersten Volksschichten. Er ist ein Typ aus der Hefe des Volkes, in einem Haren- und Betrügermilieu spielt sich schon seine Kindheit ab. Der Bramarbas ist recht verschiedener, nie aber arüchiger Herkunft.

1) Die Arbeit von Otto Roquette ist in der Deutung der literarischen Familienzugehörigkeit des Schelmaffsky höchst unzulänglich. - Über den Simplicissimus und seine literarische Familie. Westermanns Monatshefte, Bd.7 (1859/60) S.435 ff.

Gegenüber seiner Abstammung oder dem von ihm repräsentierten Stande stellt er aber immer eine Dekadenzerscheinung dar: der degenerierte Adelige, der verwehrene Bauer, der feige Soldat, der verbunzelte Bürgersohn. Beide Typen bewegen sich also in Außenseiterregionen der Gesellschaft, und beide sind bestrebt, in die Höhe zu kommen. Der *Picaro* versucht, mit höchster Aktivität, durch List und Gerliebtheit sein Glück zu machen. Dem *Brasmarbas* genügt es, wenn er nur seine Umwelt durch sein Auftreten über seine Erbärmlichkeit hinwegtäuschen kann. Dieser Grundzug des *Brasmarbas* steht, wie wir sahen, in engstem Zusammenhang mit barockem Wesen überhaupt. Nach dieser barocken Haltung wurde aber auch der *Picaro* durch die deutschen Übersetzer uninterpretiert, so daß sich beide Typen doch nicht so fern stehen, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Ulenhart führt in der Einleitung zu seiner Übersetzung aus, Lazarillo sei u.a. ein Beispiel für die "Ambition etlicher armseliger Leute / die ihnen jhr Adelich verweynt Herkommen / der massen stark einbilden," daß sie lieber äußerste Armut leiden, als jemandem etwas nachgeben.<sup>1)</sup> In diesem Lichte besehen, berühren sich der *Brasmarbas* und der *Picaro* aufs engste.

Auch ihre Lebensauffassung ist eng verwandt. Der *Picaro* bummelt durch die Welt - das Barock übersetzt ihn durch "Landstörtzer" - und nimmt das Leben, wie es kommt, ohne sich viel Gedanken darum zu machen. Auch der *Brasmarbas* zieht ständig herum und hält es nirgends lange aus, sowohl in seinem wirklichen Leben wie in seinen Prahlgeschichten. "Ich bin allein vergnügt mit meinem Glück und Degen", sagt Horribilkrifrifax.<sup>2)</sup> Aber die Motive ihres Umherziehens sind grundverschieden: Der *Picaro* sucht nur notdürftig als Diener oder Betrüger seinen Hunger zu stillen, der *Brasmarbas* will sich überall als ein "Hordakerl" präsentieren, ihn

1) Lazarillo, S.IX. - Lazarillo erzählt seine Lebensgeschichte, um zu zeigen, "wie löblich es ist von einem geringen und schlechten wesen zu hohen vnd großen Thun kommen".S.10

2) II,2. (S.127)

zwingt die Entlarvung, sich stets ein neues Publikum zu suchen; denn auch er ist ein Habenichtes und auf die Gnade seiner Gönner angewiesen.<sup>1)</sup>

Wesentlich unterscheiden sich der Bramarbas und der Picaro dadurch, daß jener abgrundtief dumm oder gar beschränkt, dieser dagegen schlau und verschlagen ist. Der Picaro überlistet seine Mitmenschen, der Bramarbas sucht sie durch plumpe Übertreibungen zu beeindrucken. Der Picaro ist der mit allen Kniffen vertraute Diener, der Bramarbas der geltungsbedürftige, bombastisch auftretende Herr.

Sucht man aus dieser Gegenüberstellung Schelzaffsky's Wesen zu bestimmen, so zeigt er alle Züge des barocken Bramarbas - allerdings, so müssen wir hinzufügen - mit einem picarischen Einschlag. Die pathetische Starre des Bramarbas ist durch die picarische Leichtigkeit gelöst. In mancher Beziehung scheint Schelzaffsky in der Mitte zwischen beiden zu stehen, was der Figur sehr zugute kommt; denn Bombast allein würde sie zu schwerfällig und einseitig gemacht haben, wie unsere obigen Vergleiche zeigten, und nur Betrügereien und Verschlagenheit wirken auf unser Wesen abstoßend.<sup>2)</sup> Die Frechheit hat Schelzaffsky vom Picaro, aber sie wird doch mehr in eine Unverfrorenheit vergrößert, was schon wieder dem Bramarbas näherkommt. Seine Dummheit ist

1) Vincentius läßt sich nach langem Hin und Her am Ende doch nur trocken Brot und Zinnetwasser auftragen; von Scusewind wird gesagt, daß er nicht einmal einen einzigen Jungen satt machen kann; Daxad. ist unbedingt auf eine reiche Heirat erpicht, und schließlich sind er und sein Kumpan heilfroh über ihre kleinen Befehlestellen; Schelzaffsky jubelt, wenn er "wieder frische Pfennige" in der Tasche hat. (Heudr. 57/98) S. 97.

2) Es ist für das deutsche Wesen bezeichnend, daß der Picaro in seinem ursprünglichen spanischen Charakter bei uns keinen Eingang gefunden hat und sofort zum "tumben Poren" umgedeutet und verinnerlicht wurde. Seine Gerissenheit wird bei uns zur Simplicität, während z.B. in Frankreich Lesage seinen Gil Blas viel mehr mit Verschlagenheit und Witz ausstattet.

ist ein Erbstück des Bramarbas, aber sie paart sich mit einer gewissen Naivität und neigt zur "Bauernschlauheit", ist also der picarischen Verschlagenheit angenähert, ohne allerdings deren Witz und Esprit auch nur entfernt zu erreichen. Der vom romanischen Schelm ererbte Mutterwitz erscheint nicht in rationaler Klärung. Er macht den wesentlichsten Unterschied zu den anderen deutsch-barocken Maulhelden aus. Schelmuffskys Grobheit stammt entschieden vom Bramarbas, sein "artiges Benehmen" wirkt aber fast wie eine Parodie auf die Geschmeidigkeit des Picaro. Die Feigheit ist allen drei Typen gemeinsam, nur ist sie beim Bramarbas wie bei Schelmuffsky von gewaltigen Rodomontaden begleitet, während sich der Picaro überall stillschweigend durchwindet. Auch die Allerfahrenheit und Allgewandtheit<sup>1)</sup> ist allen gemeinsam, aber mit dem großen Unterschied, daß der Picaro alle möglichen Kniffe und Fertigkeiten gleichsam spielend erlernt<sup>2)</sup> und seinen Vorteil daraus zu schlagen weiß, während der Bramarbas nur ein hohler Schwätzer und schwer von Begriff ist, der von vornherein alles "kann". Auf die Verbindung mit dem Picaro weist schließlich der Name "Schelmuffsky" selbst hin, aber er ist ein Müßel, während sein Namensvetter als gerissener Barocke dasteht. In ganzen können wir sagen, daß Schelmuffsky nur entfernte Anklänge an den Picaro zeigt, die aber schon genügen, um ihn wesentlich und vorteilhaft von den anderen Bramarbasen zu differenzieren.

Auch beim Picaro begegnen uns des Öfteren Züge eines Gernegroß, aber es ist bei ihm weniger Selbstgefälligkeit als berechnetes Mittel, durch das er sich einen materiellen Vorteil zu verschaffen sucht. Manche dieser Motive aus dem

- 1) Zu den Kenntnissen des Picaro vergleiche Gasman, S. 453. "ich konnte gut Italienisch / Spanisch / Lateinisch und halb gebrochenes Teutsch reden / benebends schlug ich trefflich wol auff der Lauten ... und konnte artlich drein singen / tantsen und springen."
- 2) Der Blinde merkt sehr schnell, daß Laz. "ein gute Ingenium" und "einen hartigen verstand" hat (Laz. S. 9). Bei Gasman nimt der Rektor der Univ. Alcalá sein "Fürtrefflich ingenium" sofort wahr. (Gasman S. 210)

"Guzman" erinnern sehr stark an Schelmaffsky, z.B. das Impo-  
nierenwollen vor den Wirten: "weil dann der Wirth sahe / daß  
ich wol staffiert war / so fragte er meine Diener / wer ich  
were ? Die antworten / ich hieße Don Johann de Guzman, vnd  
were ein ansehnlicher von Adel / derwegen hielt mich der  
Wirth in hohen ehren."<sup>1)</sup> Oder er sagt von sich: "ich ge-  
dunckte mich nit wenig za seyn" und läßt sich hoch zu Ross  
von der Menge begaffen: "Das Ross / darauff ich in der Statt  
hin vnd wider spatsziren ritte / war schön / stolz vnd  
hoffärtig / es beschawte sich selbst / aber ich war vil stol-  
tzer vnd hoffärtiger. Täglich ritte ich zweymal Speciren /  
vnd hette mich gern den gantzen Tag auff der Gassen befun-  
den / nar damit man meine schöne Kleyder vnd den neuen jun-  
gen Hofmeister sehen solte."<sup>2)</sup> Ähnlich wie Schelmaffsky  
ist auch der Fiacro bei seinen Herren bald beliebt, jedoch  
muß er sich ihre Gunstigung erst allmählich erwerben, während  
sie Schelmaffsky einfach zufällt. Dieser Zug tritt auch  
beim deutschen Fiacro, dem Simplicissimus, ganz besonders  
hervor, um dessen Freundschaft sich auch jeder bemüht.  
Derüberhinaus ist er auf seinem Höhepunkt bald so "bekant  
und so berüht", daß er stets dabei sein muß, wenn es gilt,  
eine Sache von Bedeutung auszutragen.<sup>3)</sup> Ebenso dreht sich  
auch alles um Schelmaffsky: "wo auch nur eine Action vor-  
gieng, da muste ich allezeit mit darbey seyn ... Denn wo  
ich nicht darbey mit war, ... davon wurde gar nichts gehal-  
ten, wo es aber hieß, der von Schelmaffsky hat den und den  
wieder secundiret, so wusten alle schon wie viels geschlagen  
hatte."<sup>4)</sup> Auch der Fiacro streicht sich gewaltig mit seinen  
Erlebnissen heraus, wenn er in einen neuen Kreis eintritt,  
wie z.B. Guzman vor den Studenten in Alcalá: "... ich bin

1) Guzman S.87, Kap.13.

2) Guzman S.183 und 185, Kap.24. Ganz ähnlich heißt es auch in  
"Simplicissimus": "also ritte ich selbender daher wie ein  
junger Edelman / und dünckte mich fürwar keine Sau zu seyn;  
ich war so kühn / meinen Hut mit einem dollen Federbusch  
za sieren wie ein Officier." (Heudr. 302/9, S.186, III, 30)  
Vergl. dazu auch S.152 Anw.1; 153.

3) Heudr. 302/9. S.187.

4) Heudr. 57/58. S.26.

ein Seullaner / zu S.Johann de Alferche geboren / gen Rom  
transplantirt, in allen Sprachen erfahren / zu Neapoles  
purificirt / vnd gleichwol ein Houitz zu Alcala / aber ein  
alter in den Vniversiteten.<sup>1)</sup>

Ferner ist die Behandlung der Liebe im Schelmenroman und im "Schelmuffsky" ziemlich ähnlich. Bei beiden handelt es sich nur um die "niedere Minne", die allein auf sinnlichen Genuß ausgeht. Der Ficare wie Schelmuffsky glauben, daß sie von den vornehmsten Damen heiß geliebt werden. (Das gleiche gilt aber, wie wir sahen, vom Bramarbas überhaupt). Nur wird der Ficare fast immer von recht zweifelhaften Damen betrogen und geprellt, während Schelmuffsky uns von erlebten glatvollen Schäferstündchen aufzuschneiden weiß. Auch das vorangehende Liebesspiel bei Tisch kommt ähnlich im "Guzman" vor: "Mein Signora Lucia sehe mich allzeit starck an / wann ich anderst wo hin schawte. Dann ich ließ mich gedancken / es hetten alle vnd jede Frawen ein Gefallen an mir vnd meinem Wesen."<sup>2)</sup> - Alle diese Beispiele zeigen aber auch, wie weit Reuter in seiner Gestaltungs-kunst den "Guzman", und besonders den der Albertinischen Frägung, überragt. Beim deutschen "Guzman" mischen sich in seine Unbekümmertheit ständig Reflexionen und Selbstanklagen gewissermaßen aus der Altersperspektive (oder sub specie aeternitatis!), während Reuter nie in seine Dichtung hineinspricht und uns ganz mit seinem Schelmuffsky im Augenblick aufgehen läßt. Zusammenfassend ist festzustellen, daß Reuter überall über die Ansätze, die bereits im Schelmenroman vorhanden waren, bedeutend hinausgeht.

1) Guzman S.209, Kap.27.

2) ebenda S.186, Kap.24. Vergl. dazu auch Reutr.57/98, S.18.

## Kapitel VII

### Die Stellung des "Schelmuffsky" in der deutschen Märgendichtung (Gentharopolitanus, Pinkenritter, Münchhausen).

Unsere Untersuchung wurde bisher nur vom Boden des Barock aus geführt, indem wir die beiden hier erwachsenen entscheidenden Komponenten des "Schelmuffsky", den Bremerbarbas und den eingedeutschten Schelmenroman durch Typenvergleiche in ihrem besonderen Verhältnis zu Reuter charakterisierten. Es kam uns darauf an, seine Eigenart von anderen Dichtern seiner Epoche abzusetzen. Im folgenden soll nun sein Hauptwerk als solches in seiner Stellung innerhalb der deutschen Märgendichtung betrachtet werden. Wir nehmen jetzt nicht mehr eine horizontale, sondern eine vertikale Blickrichtung ein; aber unsere Untersuchung soll damit nicht rein literarhistorisch angelegt werden. Wir greifen auch hier einige bezeichnende Typen der Märgendichtung heraus, um damit einmal wieder das Besondere des "Typus Reuter" zu verdeutlichen, zum andern aber, um den "Schelmuffsky" als von barocker Geisteshaltung getragene Dichtung zeitlich zu fixieren.

Die Sehnsucht des Menschen, das Unmögliche einmal als möglich hinzustellen, gehört wohl zu seinen frühesten Denkgeregungen überhaupt. Dieser Urtraum der Menschheit, sich über die Natur und ihre Gesetze hinwegzusetzen, reicht vom Urmärchen der Vorzeit bis zum Utopistenroman unserer Tage. Dichterische Gestalt nimmt diese Sehnsucht dann an, wenn etwas an sich Unmögliches nicht mehr nur als möglich, sondern als "selbst erlebt" oder "selbst gesehen" dargestellt wird. Es ist in diesem Zusammenhang nicht die Rede von der ganz großen, ewigen Sehnsucht der Menschheit, wie sie etwa durch Prometheus oder Faust dichterisch einmalig gestaltet wurde. Der Aufschneider ist nur ein Übersensch im kleinen. Er will nur in seinem nächsten Umkreis herrschen, nicht aber in der weiten Welt und erst recht nicht Gott oder das Schicksal bezwingen. Dieses Thema, daß jemand aus unserer Mitte, von unserem Niveau aus - dadurch unterscheidet sich der Auf-

schneider vom Übersenschen - ganz unglaubliche Dinge erlebt haben will, ist von den verschiedenen Zeiten auf die verschiedenste Weise ausgedrückt worden<sup>1)</sup>. Und jedesmal geht auch das ganz besondere Lebensgefühl einer Zeit in ihre Lügendichtung mit ein, woraus auch immer ihre entsprechende innere und äußere Form erwächst. Einen wesentlichen Anteil an ihrer Formgebung und der Herausbildung eines typischen Helden hat ferner der Stand, der in einer Zeit als Kulturträger erscheint.

Der Humanismus bediente sich der geschliffenen lateinischen Fasette, um das Lügennativ zu gestalten. Die lateinische Sprache bietet durch ihren fast mathematisch-präzisen Ausdruck hervorragende Möglichkeiten, einer geistreichen Pointe höchste Schlagkraft zu verleihen. Zugleich wird durch sie die Exklusivität eines ganz bestimmten Kreises scharf unterstrichen, der Fasettenszähler wendet sich an die gelehrten Fachgenossen. Hier bedarf es nicht vieler Erklärungen, man versteht und verständigt sich auf einer ganz bestimmten Ebene miteinander. Die Gelehrtenkultur, die bei uns ohnehin nur ein kurzes Außenseiterintermezzo bedeutet, wird bald von der in viel breiteren Schichten wurzelnden bürgerlichen Massen-kultur völlig verdrängt. In der Lügendichtung spiegelt sich das darin wider, daß aus der prägnanten Fasette der derbe, sinnfrohe Schwank wird. Was als abstraktes Gedankengerüst übernommen wurde, wird jetzt zu einer grell leuchtenden Fassade verputzt. Gleichzeitig wird auch im Volkbuch, der epischen Langform jener Zeit, das Lügennativ aufgegriffen und zur grotesken Verzerrung umgestaltet. Nicht mehr in sprühendem Wortwitz sucht der Geist seine Befriedigung, sondern sinnlich-anschaulich stellt man nun durch das Verkehrte-Welt-Motiv alles auf den Kopf. Durch diese äußerste Vergrößerung und den übersteigerten Umschlag zum Absurden mußte sich in der Siedehitze jener Zeit, wo alle überkommene Ordnung wankend geworden war, der Aufschneider zu behaupten suchen, wenn er überhaupt noch Gehör finden wollte. Die Reaktion und den Versuch einer Lösung dieser Spannung

---

1) Literarische Vorformen der Lügendichtung (alte Volksdichtung, Seemannsgarn usw.) siehe bei R. Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, 2. Aufl. Halle 1942, S. 36 ff.

brachte das 17. Jahrhundert. Die Kultur wurde wieder "höfisch" aber nicht nur in rein soziologischen, sondern auch in geistesgeschichtlichen Sinne. Dem Aufschneider werden jetzt vorbildliche Kontrastfiguren zur Seite gestellt. Nicht mehr das Unmögliche, die Aufhebung der Naturgesetze stellt man dar. Jetzt wird der Mensch, der Aufschneider selber (das Barock erfand dieses Wort!), als Bramarbas ganz entscheidend in den Mittelpunkt gerückt, so daß es fast scheint, als ob die barocke Märgendichtung völlig aus der bisher aufgezeigten Entwicklung herausfiel. In Wirklichkeit handelt es sich aber nur um eine Verschiebung des Interesses von Situationsmässigen Stofflichen und Handlungsmässigen zum Psychologischen. Zum erstennal greift man bewußt in die Zeit selbst hinein und analysiert einen extremen Menschentyp. Das Märgenmotiv wird jetzt nicht mehr als auf Massenabsatz zugeschnittenes, leicht eingängiges Volksbuch verarbeitet, sondern der Bramarbas tritt vor allem in der Komödie auf. Man will ihn lebhaftig agieren sehen. Zwar haben die Schwankesammlungen des 16. Jahrhunderts noch viele weitere Kompilationen im Gefolge, aber nicht durch sie finden die Märgenmotive im Epischen in erster Linie Eingang, sondern durch die volkstümlichen Romane, in die sie hineingearbeitet werden. An einer einzigen prägnanten Situation oder an einer derb-realistischen Einzelszene, wie sie Fasette oder Schwank aufblitzen lassen, kann freilich das Wesen des Bramarbas nicht geklärt werden, darum mußte man ihn in Langformen von verschiedenen Seiten zeigen, entweder im Drama durch die Charakterisierung durch andere Figuren oder im Roman durch den erklärenden Einspruch des Dichters oder endlich durch indirekte Selbstcharakteristik. Demgegenüber zeigt die Märgendichtung im 18. Jahrhundert wieder ein völlig anderes Gepräge. Es ist sehr schwierig, den klassischen Beitrag, den dieses Jahrhundert zur Märgendichtung lieferte, aus seiner Gesamtstruktur ableiten zu wollen. Auf jeden Fall spiegelt sich gegenüber dem voraufgehenden eine wesentliche Verinnerlichung der Kultur auch auf diesem Gebiet wider, was sowohl eine Verfeinerung (Rokoko) wie eine größere Natürlichkeit (Sturm und Drang) einschließt. Beides findet seinen Niederschlag auch in dem hier zu betrachtenden Gegenstand. Weder ungeschlechtlich-flügelhaftes noch graziös-tanzmeisterhaftes Benehmen inter-

essiert mehr. Der Held verfügt selbstverständlich als Mann von Welt auch über entsprechende Umgangsformen. Er ist nicht feig, sondern ein unerschrockener Draufgänger. Aber nicht mehr das Problem des Helden steht eigentlich im Mittelpunkt, vielmehr seine wunderbaren Erlebnisse. Man knüpfte also im gewissen Sinne wieder beim 16. Jahrhundert an. Der Hauch der Feingeistigkeit, der durch das 18. Jahrhundert weht, ist auch an seiner Lügendichtung spürbar. Der Besitzbürger hatte sich allmählich zum Bildungsbürger gewandelt und pflegte in seiner geselligen Kultur wieder das Geistreiche, aber es wird weder wie bei der Fasette zum Witz abstrahiert, noch sinnlich-derb ausgeschlachtet wie beim Schwank. Es gibt sich spielend in ungezwungener, heiterer Natürlichkeit, wie es eben nur im 18. Jahrhundert möglich sein konnte. Auch dieses Jahrhundert wählte für seine Lügendichtung die Romanform; denn man strebt - ganz seinem Lebensgefühl entsprechend - nach etwas Ganzheitlichem. So werden die überkommenen Einzelglieder von innen heraus, d.h. durch die gleiche Haltung zu einem künstlerisch hochentwickelten Gesamtorganismus zusammengeschlossen.

Absichtlich haben wir unseren Überblick über drei Jahrhunderte deutscher Lügendichtung so angelegt, daß das 17. eingerahmt wird, um es von dem vorausgehenden und nachfolgenden abzuheben. Angesichts des ungeheuren Materials von Lügengeschichten, das von Müller-Frauenreuth einer ersten Sichtung unterzogen wurde, mag unsere Typenauswahl willkürlich erscheinen, aber im Hinblick auf den "Schelmaffsky" müssen wir uns auf die Lügendichtung beschränken, die sich um einen irgendwie fester umrissenen Helden kristallisiert: Und da bleibt nur recht wenig übrig<sup>1)</sup>.

Die bezeichnendste Lügenfigur der Fasettenliteratur ist der Cantharopolitanus aus dem "Facetarium libri III" (1506) des Tübinger Professors Heinrich Bebel. Wie wenig man hier schon von einem "Lügenhelden" sprechen kann, zeigt

1) Als Ergänzung zu unseren im folgenden herangezogenen Aufschneidertypen sei hier noch bes. auf den dem ritterlich-höfischen Artuskreis entstammenden Ritter Keje hingewiesen. Ferner gehört auch in gewissem Sinne der "Tolle Bomberg" als Geschöpf des 19. Jahrhunderts hierher.

sich rein äußerlich darin, daß die einzelnen "anagae" durch die ganze Sammlung verstreut sind (II,7; 8; III,25; 113; 114; 115). Ihre Nahtstellen werden nur sehr schwach durch "de eodem" oder "de insigni mendacio" verbunden. Daran erweist sich ganz deutlich, daß es dem Dichter nicht darauf ankam, um den Mittelpunkt des aufschneiderischen Handwerksburschen eine ganz bestimmte Lügenatmosphäre aufzubauen, sondern er will ab und ab gewissermaßen Lügenaphorismen aufblitzen lassen. Mit ein paar scharfen Strichen wird eine prägnante Situation skizziert (z.B.: der Canth. friert im Winter auf dem Sattel an) - zwischen den Zeilen richtet der Dichter nun an uns die Frage: was ist da zu tun? - aber er läßt uns gar nicht zur Besinnung kommen, sondern gibt die Lösung in einem überraschenden Umschlag selbst (man taute ihn am Ofen wieder auf). Wir als Leser werden also in unserer geistigen Vorstellung übertrumpft. Alles zielt auf eine geistreiche "Ach so!-Lösung" ab. Die Komik entspringt also der objektiven Situation selbst (es ist schon etwas ganz Besonderes, wenn jemand an seinem Sattel festfriert). Von einer subjektiv-komischen oder uns komisch berührenden Betrachtung des Gesamtvorganges kann keine Rede sein, auch die originelle Lösung liegt ja an sich schon in der Situation selbst. Das Verblüffende resultiert daraus, daß aus gewissen Voraussetzungen logisch an sich richtige Folgerungen gezogen werden, die praktisch aber falsch sind. Den dabei entstehenden "Bruch" in der Handlung sucht Bebel durch schnelles Darüberhingleiten möglichst zu verschleiern, um am Ende die Inkongruenz zwischen Theorie und Praxis um so weiter auseinanderklaffen zu lassen. Von einer persönlichen Note Bebel's, daß er uns etwa seine Geschichte im Lichte einer eigentümlichen, komischen Weltanschauung erscheinen ließe, ist nichts zu spüren.

Die Lügenmotive selbst haben fast alle wunderbare Erlebnisse mit Tieren zum Gegenstand. Aber diese sind nur die notwendigen Requisiten, wie sie zu allem Jägerlatein gehören. Sie sind genau wie der Held selbst nur Funktionsträger des Witzes.

Gegenüber Reuter gestaltet Bebel seine Fazetten um den Canth. nach einem grundlegenden anderen Prinzip. Sein Aperçu entwickelt sich an einer abstrakten Situation, während

bei Reuter die Situationen erst durch das Hineinstellen Schel-  
muffskys "bedeutend" werden. Aber bei Bebel sind auch schon  
geringe Ansätze gemacht, den Helden plastischer hervortreten  
zu lassen und die abstrakten Situationen als seine Erlebnisse  
hinzustellen<sup>1)</sup>. Auf jeden Fall war das Bedürfnis nach einem  
typischen Handlungsträger bei ihm vorhanden, denn sonst hät-  
te er seine Fazetien auch, ohne sie dieser Figur zuzuschrei-  
ben, erzählen können. Bebel häuft nicht wahllos alle Lügen-  
historchen auf den Canth., sondern er setzt manchmal ganz  
deutlich mit einem "de alio mendacio" ab.

Die den Helden charakterisierenden Einzelzüge sind  
der inneren Struktur der Fazetie entsprechend spärlich. Er  
selbst wird "quidam faber clavicularius" genannt, womit sein  
Milieu hinreichend bezeichnet ist. Aber er ist eigentlich  
gar kein Handwerksbursche, sondern fungiert immer als Knecht  
von adeligen Herren. (Vielleicht rührt diese Divergenz daher,  
daß Bebel literarische Motive auf eine damals sehr volkstüm-  
liche Figur übertrug.) Weiter wird seine Jugend, (ephebi-  
agens), ganz besonders erwähnt. Durch ein Wortspiel macht  
Bebel den Versuch, den Helden und seine Lügen in ein "spezi-  
fisches" Verhältnis treten zu lassen: "multa alia non facilia  
creditu narravit, unde a multis faber mendaciorum, non cla-  
vium dicitur" (II,8). Aber im Grunde kommt diese Bezeichnung  
doch nur wenig über eine geistreich angewandte Redensart hin-  
aus. Als der Canth. einem gefangenen Eber, (das bekannte Motiv  
aus dem "Tapferen Schneiderlein"), die Hauer umietet, wird  
als einziges Mal auf sein Gewerbe Bezug genommen: "ut solent  
fabri, dum arcularum clavos incurvant" (III,114). Bebel knüpft  
auch hier wieder nur recht äußerlich an die handwerklichen  
Fähigkeiten des Schlossergesellen an; denn um diesen Trick aus-  
führen zu können, braucht man kein gelernter Schlosser zu sein.

Obwohl in Bebel's Lügenfazetien alles auf die Pointe  
abzielt, fällt doch ein bezeichnendes Licht auf die Lebenshal-  
tung des Helden. Er ist immer obenauf und melstert durch seine

1) Vielleicht hat Bebel tatsächlich einen durch seine Auf-  
schneidereien bekannten Schlossergesellen aus dem Tübingen  
nicht allzu entfernten Cannstadt kennengelernt, zumal da  
er vorwiegend aus mündlichen Quellen schöpfte.

Pfiffigkeit jede Situation, worauf Bebel manchmal ganz besonders hinweist: "Quo solo sibi salutem quassivit" (III, 114). Dieser Zug ist die auffallendste Parallele zu Schelmauffsky. Aber wenn man genauer hinsieht, ist nicht eigentlich der Canth. schlau und gewitzt, sondern der Witz der Pointe geht nur auf ihn über, während es bei Reuter umgekehrt ist. Ein wesentlicher Unterschied zwischen Reuter und Bebel, der sich aber letztenendes auch nur aus dem grundlegenden Akzentunterschied von Held und Situation ergibt, ist die Perspektive, aus der heraus erzählt wird. Bebel steht völlig über der Sache und erzählt "de mendacio", während Reuter Schelmauffsky selbst berichten läßt. Der Canth. ist für seinen Biographen der pfiffige Lügner, von dessen Erlebnissen er uns zublinzelt: "In qua re sane non est parce mentitus (III, 113). Schelmauffsky geht dagegen weit über den Lügner hinaus und wird zum bra-marbasierenden Aufschneider.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts werden die lateinischen Fasetien Bebel's in einer Vielzahl von Schwanksammlungen ins Deutsche übertragen. Das ist kein bloßer Übersetzungsvorgang, sondern bedeutet zugleich ein Eingreifen in die innere Struktur der Fasetie. Ihr Stoff - durch abstrakt-logische Gestaltung geformt - wird jetzt in breite Episierung umgegossen, um dadurch eine Steigerung des Motive zu erreichen. Zugleich verstärkt sich die atmosphärische Wirkung<sup>1)</sup>. Während in der Fasetie vor allem das *fecete dictum* herrscht, arbeitet der Schwank vorwiegend mit dem *facete factum*, ohne sich jedoch von jenem ganz loszusagen.

Um die Spuren, die von Bebel, wenn auch nur ganz verschwommen, zu Reuter hinweisen, weiter zu verfolgen, greifen wir die Bearbeitungen des Cantharopolitanus-Motivs in Kirchhofs "Wendunmuth" (1565) und in Freys "Gartengesellschaft" (1556) heraus. Im völligen Gegensatz zu Frey ist bei Kirchhof ein ausgesprochenes Gefühl für die Zusammengehörigkeit der Schwänke um den Canth. vorhanden. Unter dem Thema "Von ein schaid" erzählt er sie nacheinander und erreicht damit

1) Vgl. dazu O. Kuttner, Wesen und Formen der deutschen Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts. German. Studien 152 (1934), S. 83

eine viel differenziertere stimmungsmäßige Wirkung (I,254/260). Der "schmid" tritt bei ihm deutlicher als Lügenheld hervor, so daß er noch eine weitere Geschichte auf ihn überträgt, die Bebel ausdrücklich von ihm trennt (I,255). Jedoch ist in dieser ersten Gruppenbildung noch kein durch den Helden bedingter Geschehnisablauf verwirklicht, denn die einzelnen Motive sind nur durch ein aufzählendes "item" verbunden.

Kirchhof hält sich in seiner Übersetzung ziemlich genau an Bebel, aber seine Erzählung wirkt viel trockener, ja langweilig. Deutlich ist zu spüren, daß er keinen Sinn mehr für erlesene sprachliche Formung hat. Das Geschehen selbst, die Handlung, stellt er in den Vordergrund. Von vornherein löst er die Pointe auf und betont sofort die "unglaublichen reden und possereyen" (I,254). Oder er verkappt das auch in einer Anrede an den Leser: "Hie pfeiff keiner, er mag glauben wann er wil. Es kommt eine, die wol zeitig ist" (I,257). Immerhin gewinnt Kirchhof ein - wenn auch ironisch-negatives - Verhältnis zu seinem Helden, während Bebel eigentlich gar keins hatte. Viel deutlicher nimmt er zum Aufschneider selbst Stellung, wenn er z.B. sagt: "in dem ersten hieb er sich weidlich in die backen" (I,254). Diese allerersten Ansätze zu einer Individualisierung des Aufschniders treten bei Frey noch viel deutlicher hervor, aber gegenüber Kirchhof hat seine Bearbeitung den Nachteil, daß er für jeden Schwank einen anderen Helden einsetzt (Nr.119/121).

Obwohl Frey in bezug auf die Gruppenbildung gegen Kirchhof die Vorstufe bedeutet, so überragt er ihn trotz der früheren Abfassung seiner Sammlung durch das Einfangen einer ganz bestimmten Lügenatmosphäre bei weitem.

Während unsere Darstellung bei der Charakterisierung der Lügenfasetten nur referierend vorgehen konnte, da außer dem ganz allgemeinen Zug der Überlegenheit des Helden keine Berührungspunkte mit dem "Schelmuffsky" vorhanden sind, ergeben sich aus der Bearbeitung Freys manche aufschlußreiche Vergleichsmöglichkeiten. Genau wie Reuter stimmt er seine Lügenactive nicht auf espritvolle Wirkung ab. Er salt

fullige bunte Bilder, die durch ihre Anschaulichkeit recht lebendig wirken. Am nächsten berührt er sich mit dem Leipziger Studenten darin, daß er den Helden selbst plastischer herausarbeitet, und zwar nicht wie Bebel als pfiffigen Lügner, sondern als großsprecherischen Aufschneider. Das beste Beispiel dafür ist seine Bearbeitung des Motive vom durchgeschnittenen Pferd (Nr. 121), das wir schon bei Heinrich Julius heranzogen.

Sehr genau wird der Held als "Buchdrucker und burger zu Straßburg" namens Martin Breyt bezeichnet, wie Frey seinen Schwänken stets eine näher ausführende personale wie auch lokale Einkleidung gibt. Aber bevor die Handlung überhaupt einsetzt, wird uns der Held in einem bezeichnenden Licht vorgeführt: er hat sich als Edelmann ausgegeben und will deshalb etwas ganz Besonderes vollbringen. Das gleiche ist bei Schelmauffsky der Fall, nur dadurch erheblich gesteigert, daß seine Umgebung stets etwas ganz Besonderes von ihm erwartet. Hier liegen also auch im Lügenschwank schon Ansätze zum Dramarbas. Unter diesem einseitigen Aspekt erzählt Frey dann in aller Breite den weitausgesponnenen Schwank. Von vornherein wissen wir "Bescheid", daß wir es mit einem Gernegroß zu tun haben. Aber Frey begnügt sich nicht mit bloßen Nacherzählen des Schwanks. Sein Interesse am Aufschneider selbst läßt ihn noch eine Nacherzählung anfügen, die den Buchdrucker nach seiner Heimkehr im Kreise der Seinen zeigt. Hier, in einer zu Fastnacht (bezeichnend für die Narrenfreiheit!) von seinem Stiefvater eingeladenen Gesellschaft von Druckergesellen und Freunden herrscht wie im "Schelmauffsky" echte Garnspinnatmosphäre: "Da fieng er ... an, seiner alten gewohnheit nach seine manliche thaten, wie vorgemelt, zu rhümen". Ironische Stichelien (Besonders mit einem "assistierenden" Spaßvogel) fliegen hin und her, und schließlich löst sich das Gastzähl unter allgemeinen Gelächter auf.

Man könnte dieses Beispiel als die Vorform der Technik ansehen, nach der Reuter später seinen "Schelmauffsky" gestaltete. Der Held der in der Vergangenheit liegenden Begebenheit steht hier noch völlig getrennt neben dem vor

einem bestimmten Kreise erzählenden Aufschneider. Es sind nur die ersten Ansätze gemacht, das Erlebnis nicht mehr als solches objektiv hinzustellen, sondern als subjektive Emanation des Aufschneiders erscheinen zu lassen. Erst in "Schelmuffsky" (und später in "Münchhausen") werden beide Elemente durch die geniale Darstellung Reuters zu einer Synthese zusammengeschlossen.

Der Unterschied zwischen der inneren Struktur des Lügenschwanks und des "Schelmuffsky" zeigt sich besonders deutlich in der völlig verschiedenen Bearbeitung des Venedig-Motivs. Das fruchtbare Aperçu, das in dem Begriff "Venedig" für die Lügendichtung enthalten ist, ergibt sich aus der Unkenntnis der Einmaligkeit dieser Stadt als der Meerdurchzogenen. Dadurch, daß der Lügner sie wie jede andere Stadt behandelt, verrät er sich. Wir geben dieses Motiv zuerst als Schwank, und zwar in einer Fassung aus dem 17. Jahrhundert: "Afterrede. Es sagte einer viel von Venetig / und rühmet sich / daß er alda gewesen: Man fragte ihn von der Kirchen St.Marcis. Nein sagte er / ich habe sie nicht gesehen / dann ich bin auf der Post nar durch geritten"<sup>1)</sup>. Präzise und knapp wird nur das Allernötigste der Situation skizziert. An einer an sich harmlosen Frage (facete dictum) entsündet sich der Witz, indem der Vorgang plötzlich eine andere Richtung einschlägt. - Ganz anders das Venedig-Kapitel in "Schelmuffsky". Wir zitieren nur die entscheidende Stelle: "Doch muß ich gestehen, daß sich die Stadt Venedig von ferne der Tebel hohl mer recht propre præsentirot, denn sie liegt auff einen großen hohen Stein-Felsen, und ist mit einem vortrefflichen Wall umgeben"<sup>2)</sup>. Der Vorgang zielt nicht auf eine schlagkräftige Pointe ab, nicht in einem schnellen Vorbeihuschen stellt sich Schelmuffsky bloß. Reuter läßt ihn durch das Mittel der Übersteigerungstechnik sogar noch mit seiner Unwissenheit herumrenommieren. Nicht durch einen kleinen Miß-

1) Ars Apophthegmatica. Das ist: Kunstquellen Denkwürdiger Lehrsprüche und Ergötzlicher Hofreden ... vermehret durch Quirinum Pegeum. Nürnberg 1655. IV. Kunstquelle, Nr. 1331 (S. 290). Vgl. auch Bebel a. a. O. III, 108 und Kirchhof a. a. O. I, 251.

2) Neudr. 57/58 S. 101, II, 3

griff soll er als Aufschneider, der nie in Venedig war, entlarvt werden; sein überlautes Geprahl soll ihn obendrein noch als dummdreisten Banausen kennzeichnen.

Während beim Schwank die Komik aus der objektiven Situation entspringt, geht sie beim "Schelmuffsky" aus der subjektiven Haltung und Auffassung des Helden von der Welt hervor. Daher blitzen hier auch keine scharf akzentuierten Momentpunkte auf, sondern um Schelmuffsky verbreitet sich eine derb-komische Atmosphäre, die auf alles übergreift, womit er in Berührung kommt. Der "Schelmuffsky" ist eben nach einem Strukturprinzip aufgebaut, das völlig von Interesse an Helden abgeleitet ist, während sich beim Schwank alles aus der objektiven Situation herausentwickelt.

Demgegenüber ist das Verhältnis des "Schelmuffsky" zum "Volkebuch vom Finkenritter" (um 1560) ein wesentlich anderes<sup>1)</sup>. Suchen wir uns zunächst das Wesen dieses eigenartigen Lügenromans - man darf dieses Volkebuch wohl so bezeichnen - klar zu machen. Während beim Schwank die Komik aus der Situation entspringt, liegt sie beim "Finkenritter" in den Dingen selbst, im objektiven Gegenstand, in der Welt als sachlicher Gegebenheit. Zeigte die Analyse der Freyschen Bearbeitung des Schwankmotivs vom durchschnittenen Pferd die Ansätze zur Verquickung von Erlebnis und Bericht, so ist dieses Problem im "Finkenritter" weitgehend gelöst. In anderer Hinsicht bedeutet diese Stufe eine Vorform für Reuters geniale Gestaltung, nämlich die Welt als von Helden ausstrahlende Projektion erscheinen zu lassen. Aber beides ist hier noch scharf voneinander getrennt. Ein Ansatz zur Verbindung liegt darin, daß sowohl die Existenz des Helden wie die Welt ein Widerspruch in sich selbst sind.

Mustern wir zunächst die technischen Mittel, mit denen der Richter des "Finkenritter" arbeitet, um komische Wirkungen zu erzielen. An erster Stelle steht da das sog. "Verkehrte-Welt-Motiv", wodurch die ganze Erzählung bestimmt

1) Benutzt wurde die Ausgabe von Alfred Götze, Zwickauer Faksimiledrucke 24. Zwickau 1913

wird. Alles und jedes wird in seinen logischen Widersinn verkehrt (z.B. trockenes Wasser, baumloser Wald, Rollentausch von Menschen und Tieren usw.). Dieses Spiel wird mit erstaunlicher Konsequenz bis zum Letzten getrieben. Die ganze Welt erscheint dadurch als Aufriß eines widersinnig-grotesken Faszinosums. Im "Schelmaffsky" spielt die Technik gar keine Rolle, wenn man von einigen geographischen Angaben absieht. (Das wasserarme Venedig, die Wagenfahrt von London nach Hamburg.) Auch die sich selbst aufhebenden Zeitangaben kommen schon im "Finkenritter" vor: z.B. "es was vmb Pffingsten / so des Heyligen Zwölff Botten Sanct Thomas tag in jar ist" (= 21. Dezember)<sup>1)</sup>.

Ein weiteres wichtiges Mittel ist, Unmögliches als tatsächlich hinzustellen (z.B. das Auf- und Absetzen des Kopfes), was sich dann aber meistens mit dem oben genannten verbindet (Sehen und Reden ohne Kopf). Oftmals kommen auch reine Märchenmotive vor (z.B. die Fahrt mit dem Windschiff).-- Auch diese Technik, die immer wieder im Schwank begegnet, wendet Reuter im "Schelmaffsky" kaum an. Während der Dichter des "Finkenritter" gewissermaßen mit dem Irrealen arbeitet, benutzt Reuter den Potentialis. Schelmaffsky erzählt kaum etwas Unmögliches, sondern an sich Mögliches, aber es wird in dem Augenblick zur Mäße, sobald Schelmaffsky es zu sich in Verbindung setzt. Diese Verfeinerung der "Unmöglichkeitstechnik" durch die Brechung in der Sphäre des Helden fehlt dem "Finkenritter" völlig. - Höchstens enthält die Rattengeschichte Schelmaffskys ein irrealies Element, aber gerade in seiner Verwendung zeigt Reuter seine ganze Meisterschaft, indem nie das letzte Wort darüber gesprochen wird. (Die beiden aus dem antiken Schiffermärchen übernommenen Motive sind nur Nebenepisoden.)

Auch die Übertreibungstechnik kommt im "Finkenritter" oftmals zur Anwendung (z.B. der Ankauf von "etlich hundert last gedistilliert vernunftt Wasser", der eine viertel Stunde währende Fall in die Laute usw.). Dieses ist bekanntlich das am häufigsten angewandte Mittel, um Großpre-

1) Vgl. dazu S. 143 f.

cher zu charakterisieren. Aber es hat für den "Finkenritter" längst nicht die Bedeutung wie beim barocken Bramarbas - einschließlich Schelmauffsky. Diese Technik dient eben in erster Linie dazu, den Helden zu charakterisieren, beim "Finkenritter" liegt der Hauptakzent aber ganz entschieden auf der objektiv-komischen Welt.

Das wichtigste Charakterisierungsmittel Reuters, die "Dranvorbei-Technik", fehlt im "Finkenritter" eigentlich völlig. Nur in ganz schwachen Ansätzen ist sie vorhanden, und zwar als Mißverständnis-Motiv (er versteht z.B. das "amen" des Factors als "fahren mir den"). Aber dieses und ähnliche Motive gehören eigentlich in die erste von uns herausgestellte Gruppe und dienen im Grunde nicht zur indirekten Charakterisierung des Helden. Zusammenfassend ist festzustellen, daß die Mittel der Charakteristik im "Finkenritter" gegenüber dem "Schelmauffsky" recht grob sind. Der Dichter begnügt sich damit, alles in einem einseitig-grotesken Licht erscheinen zu lassen.

Zur Typisierung des Helden selbst sind nur ganz spärliche Ansätze gemacht. Sein Name weist auf den ausgesprochenen Vagantentyp hin<sup>1)</sup>. Im Lügenschwank war das immer nur angedeutet. Der Held erschien hier als Reisiger, als berittener Knecht. Seinem Wesen nach steht der Finkenritter etwa in demselben Verhältnis zum Schwankhelden, wie Schelmauffsky zum spanischen Picaro; beide sind Tölpel<sup>2)</sup>. Sie sind nicht wie jene gewitzt und verschlagen, sondern zeigen eine Mischung von Naivität, Dummheit und Bauernschlauheit. Der Finkenritter weiß genau wie Schelmauffsky mit allen Dingen "etwas anzufangen", wenn auch zumeist etwas sehr Törichtes. (Allerdings zeigt sich hier doch ein gradueller Unterschied zu Schelmauffsky, auf den die Frechheit des Picaro unverkennbar eingewirkt hat.) Er will z.B. einen schwunghaften Handel mit destilliertem Vernunft-Wasser betreiben, er setzt

1) Finkenritter = loser Geselle, Herumtreiber. Vgl. dazu Bolte in der Einleitung zur Faksimiliausgabe, S.5

2) Im Nachwort heißt es: "Drumb bin ich lobs vnd ehren werd Doch süss mein kühneyt vnd mein witz / All auff ein kleinen nadelspitz".

sich aus Versehen seinen abgemähnten Kopf verkehrt herum wieder auf usw. Genau wie Schelmuffsky begegnen ihm unterwegs andauernd Mißgeschicke. Er wird von Seeräubern ausgeplündert, ein Bienenschwarm überfällt ihn, er stürzt in die Riesenlaute und fällt durch sämtliche Stockwerke seines Elternhauses. Wenn er krank ist, quacksalbert er sich wie sein bramarbasierender Vetter auf recht originelle Weise selbst wieder gesund. Aber sein Unglück scheidet ihn nicht im mindesten an, und er verliert seine gute Laune nie<sup>1)</sup>. Auch in der Beurteilung seiner Umwelt zeigt er wie Schelmuffsky eine grenzenlose Naivität. Als z.B. seine Frage nach dem Weg nicht verstanden wird, meint er, der Alte mit der Krücke "fetzt" ihn, oder der Köhler "geeße nicht zum basten an den ohren", oder die alte Wäscherin verspottete ihn. Aber hier bleibt alles beim bloßen Mißverständnis stehen, und dem Finkenritter geht nicht später wie Schelmuffsky "ein Licht auf", wodurch erst recht seine Begriffsetztheit betont wird. Des Öfteren kommt auch die Wendung "ich gedacht" vor, aber diese Reflexion wird nicht zu einem komisch wirkenden naiv-dummen Sich-wunders-was-einbilden ausgebaut. Auch die leichte Lebensart hat er mit Schelmuffsky gemein. Beide kennen sie im Gegensatz zum Picaro keine Sorge um ihren Unterhalt, sie kommen eben durch. Nur ganz kurz wird gesagt, daß dem Finkenritter das Überlandziehen "lieber / dann kein sehr gelt" ist und daß er "vngessen vund vngetrunken" auf dem Windschiff von dannen segelt. Neuen Antrieb erfährt die Handlung dadurch ebenso wenig wie beim "Schelmuffsky".

In gewisser Hinsicht sind auch beim "Finkenritter" schon echte Bramarbaselemente in Ansätzen vorhanden. Aber der Landstreicher des 16. Jahrhunderts strebt nicht wie der Teufelsdröckel des 17. danach, sich als à la mode-Kavalier aufzuspielen. Sein Ideal ist noch der Ritter. Der Kontrast zwischen Sein und Schein wird auch hier durch ständiges "Vorbeibenhmen" hervorgerufen, aber nicht im Sinne gesell-

1) Er schüttet sich z.B. nach einer argen Verletzung etliche Klafter Meerkatzenblut in seine Eingeweide, um dadurch "widerumb leichtsinnig vnd fröhlich" zu werden (3. Tagereise).

schaftlicher Ungeschliffenheit, sondern ähnlich wie im Don Quichote durch ein Alles-verkehrt-machen. Der Finkenritter will kein Kavalier sein. Er muß ritterliche Taten vollbringen. Der komische Kontrast zwischen dem "Edlen Ritter Policarpus" und dem "Finkenritter" leuchtet aber nicht wie bei Schelmaffsky in der Darstellung als subjektiv gefärbte Erzählung auf. Er wird nur von außen durch die Kapitelüberschriften herangezogen, in denen immer "der Edle Ritter" herausgestrichen wird. In der Erzählung selbst wird dieses Motiv nur am Anfang (Aussug) und am Ende (Ritterschlag) der Reise ganz kurz angeschlagen<sup>1)</sup>. Da als Thema des ganzen Romans gelten zu können, ist es viel zu schwach ausgebildet.

Von allen bisher betrachteten Lügendichtungen zeichnet sich der "Finkenritter" durch seine autobiographische Form aus. Wenn auch der Hauptakzent auf den grotesken Umkehrungen liegt, so tritt durch die Ich-Erzählung jedoch auch der Held sofort plastischer hervor. Wie beim "Schelmaffsky" werden wir vom ersten Satz an in seine Prahlereien eingestimmt, nur daß hier alles ins Hyperbölische verzerrt wird: "Ich Herr Policarpus / vom Kyrklarissa / genant der Fincken Ritter / Landtpfleger / des Großmechtigen Fürsten / Morotathorum / in Griechischen Cathalaunia gelegen / bin vngefährlich auff drithalb hundert jar / ehe vnnnd ich geboren ward / manich Königreich vnnnd lantschafften weit vnnnd breyt durchzogen / vnd sie besuchen". Von einer charakteristischen Sprachgebung ist kaum etwas zu spüren, außerdem ist die Ich-erzählung nicht völlig durchgeführt, denn die oben erwähnten Kapitelüberschriften setzt der Dichter von sich aus in der Er-Form hinzu.

Die Komposition des "Finkenritter" deckt sich fast völlig mit der des "Schelmaffsky". In beiden Fällen werden die Erlebnisse am roten Faden einer Reise, wie auch beim Schelmenroman, aufgereiht. Die Gesantreise ist beim "Finkenritter" allerdings nicht nach Stationen, sondern nach 8 Tage-

1) "da gedachte ich mir ... der Ritterschafft nach zutrachten" (2.Tagreise) und "...da wehret ich mich so Ritterlichen mit den versen / das ich mit einer ruhigen löcherrechten Keestenpfannen zu Ritter geschlagen / vnd der streng Fincken Ritter genant warde" (7.Tagreise).

reisen unterteilt. Ausgangs- und Endpunkt bildet das Elternhaus. Der Finkenritter beginnt seine Erzählung mit seiner wunderlichen Geburt, aber auch dieses Motiv überschlägt sich sofort ins Groteske, denn seine Erlebnisse liegen "drithalb hundert jar" vor seiner Geburt, so daß der Geburtsakt selbst erst am Ende nachgeholt wird. Gerade in der Beschreibung dieses Aktes berührt sich der "Schelmauffsky" viel mehr mit dem Volksbuch als mit dem Schelmenroman. Daher könnte es fast scheinen, Reuter habe dieses Werk gekannt<sup>1)</sup>. Auch dem Finkenritter gebiert seine Mutter infolge eines großen Schreckens, auch bei seiner Geburt laufen alle Hausbewohner zusammen, um seine Ankunft zu bestaunen. Von Anfang an ist er wie Schelmauffsky ein vernünftiges Wesen, er duldet es nicht, daß man ihn baden oder in Windeln legen will: "dann ich hette sein nicht gewonet". Aber gerade an diesen Parallelen zeigt sich die überragende Gestaltungskunst Reuters, an die das Volksbuch nicht entfernt heranreicht. Während der Finkenritter diese Vorgänge gewissermaßen von außen her als sein eigener objektiver Zuschauer berichtet, also über sich selbst erzählt, versetzt uns Schelmauffsky unmittelbar in seine subjektive Lage hinein und erzählt von dieser Perspektive aus. Gegenüber der ganz groben, holzschnittartigen Technik des Volksbuches verfeinert Reuter die Einzelsätze beträchtlich. Der Finkenritter springt sofort aus der Waschbütte heraus und verkriecht sich in einen Winkel, um der Prozedur des Badens zu entgehen. Auch Schelmauffsky will sich nach seiner Geburt verbergen. Aber wie unterscheidet sich hier dieses Motiv durch den künstlichen Humor! Aus Scham über seine Nacktheit, weil er "wie ein jung Perckelgen da lag", will er "wieder in das Verborgene .. wandern". Beim Finkenritter verursacht sein Verschwinden einen großen Auflauf unter den Weibern, die anfangs meinen, er wäre in ein Mausloch entschlüpft, bis sie ihn endlich in einem Spinnengewebe hängend wiederfinden. Der Dichter arbeitet hier mit reinen Märchenmotiven, die an

1) Im "Ehrenftied" wird ein Lied vom "armen Fincken-Ritter" als beliebte "curiösee Sache" erwähnt. Witkowski, a.a.O. Bd.II, S.24. I,5

sich schon etwas "Wunderbares" enthalten, in diesem Zusammenhang aber nach der komischen Seite noch vergrößert werden. Auch Schelmuffsky kann sich nicht verbergen: "so kunte ich aber der Tebel hohler den Weg nicht wieder finden, wo ich hergekommen war". Die Komik liegt hier nicht wie beim Finkenritter in der objektiven Situation (Entfliehen und Wiedergefundenwerden), sondern in der sprachlichen Gestaltung (komische Vergleiche, komisch wirkende Anwendung von Redensarten usw.). Wenn auch die Gestaltungsweise des Volksbuchdichters noch sehr grob und primitiv ist, so bedeutet sie doch einen großen Schritt vorwärts auf dem Wege zum "Schelmuffsky".

Als Letztes bleibt uns noch ein Blick auf die bekannteste deutsche Lügendichtung, den "Münchhausen", zu werfen. Oftmals werden Schelmuffsky und Münchhausen zusammen genannt, so daß es fast scheinen könnte, als reichten sie sich als Vettern von einem Jahrhundert zum andern die Hand<sup>1)</sup>. Auch hat man versucht, beide Kunstwerke in einer Bewertung gegeneinander abzuwägen. Scherer gibt dem "Schelmuffsky", Werner Schweizer dem "Münchhausen" den Vorrang<sup>2)</sup>. Diese Frage kann hier nicht entschieden werden, denn beide Kunstwerke sind, jedes auf seine Art, schlechthin vollendet. Es kann uns hier also nur darum gehen, nach ähnlichen Prinzipien, mit denen wir bisher die Stellung des "Schelmuffsky"

- 1) Auch Bürger scheint es so aufgefaßt zu haben; denn er übersetzt die himmlische Stimme: "I'll be damned, my son, if I do not reward it in time!" durch "hohl mich der Teufel, mein Sohn, das soll dir nicht unvergolten bleiben". Dieser hier aufgenommene Kernfluch Schelmuffskys läßt das Ganze so erscheinen, als ob er dem Treiben des Lügenbarons mit Wohlwollen von oben zusehe. - Vgl. dazu das Nachwort von E. Ebstein zum "Abdruck der ersten Übersetzung Gottfried August Bürgers von 1786". O.O. 1925, S. 74ff.
- 2) Scherer, a.a.O., S. 384 bezeichnet Reuter als den "Klassiker aller Lügengeschichten, weit über dem Finkenritter und Münchhausen". - W. Schweizer sieht in seiner Dissertation, Die Wandlungen Münchhausens in der deutschen Literatur (Bern 1921), in der Kunst Reuters nur das "Ungeheuerliche, Plumpe, das einen Finkenritter, aber auch einen Horribilicribrifax und einen Schelmuffsky zum Teil ungenießbar macht." (S. 50; vgl. auch S. 16)

zur deutschen Lügendichtung zu bestimmen suchten, auch den "Münchhausen" zu betrachten, wobei es uns vor allem auf die Absetzung des "Typus Reuter" ankommt.

Man hat versucht, die verschiedenen Lügendichtungen nach ihren "Dimensionen" zu unterscheiden, wobei der "auf den ersten Blick" mehr oder weniger täuschende Schein der Wirklichkeitstreue den Maßstab für ihren Wert bieten soll<sup>1)</sup>. Wir haben dagegen die Lügendichtung nach bestimmten Typen eingeteilt, die sich aus der Verschiedenheit ihres inneren Strukturgesetzes ergaben. Ausgangs- und Orientierungspunkt war uns dabei die Komik, die von sehr verschiedener Wirkung ist und durch sehr mannigfache Mittel erzeugt werden kann. Vor allem unterscheiden sich "Münchhausen" und "Schelzuffsky" grundlegend nach ihrer inneren Anlage, wodurch dann erst das Stoffliche und Formale bestimmt werden. Für den "Typus Münchhausen" gilt im wesentlichen das, was bereits vom Schwank gesagt wurde. Viele Einzelschwänke ransamen sich um einen Kollektivhelden zu einem Gesamtgefüge zusammen<sup>2)</sup>. Münchhausen bedeutet also die Vollendung dessen, was wir bei Kirchof schon in Ansätzen vorfanden. Beim "Münchhausen" sind die Schwänke zuerst da, die dann auf einen Helden übertragen werden, beim "Schelzuffsky" aber ist der Held zuerst da, der dann von Dichter in die Welt hineingeführt wird. Daher setzt auch Münchhausen mit seiner Erzählung irgendwo ein, während Schelzuffsky mit seiner Geburt beginnt. Aber der "Münchhausen" ist dennoch viel mehr als eine geschickte Kompilation von Schwänken. Die ganze Erzählung ist in die bestimmte, einmalige Atmosphäre getaucht, wie sie eben nur um einen Münchhausen möglich ist. Durch diese überall spürbare eigentümliche Stimmung wird das Kunstwerk zu einem einheitlichen Ganzen. Nicht wie bei Kirchof wird die Einheit nur dadurch erreicht, daß alle Schwänke dieselbe Figur zum Helden haben, viel wichtiger ist, daß die einzelnen

1) W. Schweizer, a.a.O. S. 8

2) Als Quellen liegen dem "Münchhausen" zumeist die großen Schwanksammlungen zugrunde. Vgl. dazu H. v. Sobeltitz, Münchhausen und die Münchhausiaden. Z.f. Bücherfreunde 198 Heft 5, S. 349/50

Schwänke aus der Stimmung um den Erzähler und seine Runde gleichsam improvisiert erscheinen und daß jedem von ihnen gerade diese "Luft" um den Lügenbaron als Gemeinsames anhaftet. Der Rahmen und die Abenteuer sind wunderbar aufeinander abgestimmt. Dem geistesgegenwärtigen und gewitzten Helden, der seine Taten mit einer gewissen selbstverständlichen Nonchalance vollbringt, entspricht ein gewandter flüssiger Erzähler, der eigentlich mehr im Nebenbei-Ton plaudert. Das, was wir als das innere Wesen des Schwankes herausgestellt haben, hat durch die geniale Bearbeitung Bürgers seine adäquate äußere Form erhalten.

Vor allem unterscheiden sich "Münchhausen" und "Schelmuffsky" durch die Mittel, mit denen die komische Wirkung erreicht wird. Im "Münchhausen" gipfelt jede einzelne Episode in einer überraschenden Wendung, jede zielt auf eine geistreiche Pointe ab (facete factum). Sie besteht darin, daß sich der Held gleichsam unbemerkt über alle Naturgesetze hinwegsetzt, also nicht durch einfaches Hinstellen einer grotesken Tatsache als solcher (Finkenritter), sondern dadurch, daß eine für den möglichen Ablauf des Geschehens wichtige, aber unscheinbare Komponente außer acht gelassen wird. Bei jedem Motiv nimmt der Vorgang stets einen neuen "Anlauf" aus der Wirklichkeit, bevor es zum "Bruch" kommt. Durch diese Technik sind hier Illusion und mögliche Wahrheit viel feiner ineinander gewoben als im "Schelmuffsky". Z.B. wirft Münchhausen seine silberne Axt zwischen zwei räuberische Bären, um sie zu verscheuchen, was ihm auch gelingt. Bis hierher ist nichts Besonderes an diesem Vorfall, komisch wirkt er erst durch die Folgerung, die daraus ohne Berücksichtigung der Schwerkraft gezogen wird, daß nämlich "durch einen unglücklichen, allzustarken Schwung" die Axt in die Höhe fliegt und schließlich auf dem Mond niederfällt<sup>1)</sup>. Der Witz liegt in der Art, wie Münchhausen uns dieses unerhörte Ereignis plausibel machen will. Er merkt gleichsam nur am Rande an, daß es durch den allzu starken Schwung seines Armes geschah, als ob sich das nahezu von selbst verstünde. Diese Art von

---

1) Erstausgabe S.56

geistreich verfeinerter Situationskomik fehlt dem "Schelmaffsky", wie schon gesagt, völlig.

Das andere wichtige Mittel ist wie bei aller Lügengedichtung auch im "Münchhausen" die Übertreibungs-Technik. (z.B. die verschiedenen ihm dienenden "tüchtigen Subjecte": Läufer, Horcher, Schütze, Starker, Windsacher). Aber auch diese Übertreibungen werden nicht nur als "unglaublich, aber wahr" hingestellt. Ihnen liegen meist gewisse empirische Tatsachen zugrunde, die dann aber ins Riesenhafte übersteigert werden. Dagegen erscheinen allerdings Schelmaffskys Übertreibungen (besonders seine Zahlen- und Größenangaben) als aus der Luft gegriffene Plattheiten.

Aber man darf dabei nicht übersehen, daß der flegelhafte, dumme Pfahlbürger eben eine ganz andere Mentalität besitzt als der eines alten Adelsgeschlecht entstammende Baron. Wir kommen auch hier wieder auf den bei einem Vergleich der beiden Werke immer wieder aufstoßenden Grundgegensatz, daß bei dem einen alles auf die Situation, bei dem anderen alles auf den Helden ausgerichtet ist. Münchhausen wird erst durch seine Abenteuer als Figur greifbar. Ohne seine Schnurren könnten wir ihn uns überhaupt nicht vorstellen. Er hat lauter typische Eigenschaften, die aber eigentlich kein charakteristisches Gepräge abgeben. Es sind - genau wie beim Schwankhelden - einfach die Eigenschaften auf ihn übertragen, die zur Erzeugung einer Schwankpointe nötig sind: Gewittheit, Geistesgegenwart, Tapferkeit, Unverzagtheit<sup>1)</sup>. Ganz selbstverständlich ist Münchhausen der vollendete, allen Sätteln gerechte Kavalier. Beseichnend ist dafür die Schilderung vom Sprung mit dem Pferd durch die Kutsche: "Mein Gaul setzte so schnell und ohne Anstoß mitten durch die Kutsche hindurch, wovon die Fenster aufgezogen waren, daß ich kaum Zeit hatte, meinen Hut abzuziehen, um die Damen wegen dieser Freyheit unterthänigst um Verzeihung zu

1) Beseichnend dafür, daß diese Eigenschaften mehr von allgemeiner Bedeutung sind, als daß sie den Helden charakterisieren, sind die zum Teil faszitartigen Schlüsse der einzelnen Episoden, z.B. "Gegegenwart des Geistes ist die Seele mannhafter Taten", oder "Wie gesagt, man muß sich in der Welt zu helfen wissen".

bitten" <sup>1)</sup>). Gerade durch diese letzte, scheinbar ganz nebenbei gemachte Bemerkung wird die Wirkung dieses Motive noch um Vieles gesteigert - wohlgenutzt des Motive, nicht aber soll dadurch Münchhausens galantes Benehmen betont werden! Ein grundlegender Unterschied zu Schelmauffsky, der sich gerade auf sein "artiges Benehmen" sehr viel zu gute tut und gar nicht merkt, wie schüchtern er sich aufführt.

Auch als ~~der~~ Erzähler unterscheiden sich Münchhausen und Schelmauffsky. Dieser will unbedingt ernst genommen werden. Das Komische an ihm sind seine unablässigen krampfhaften Versuche, wie er mit seinen rohen, primitiven Mitteln unternimmt, sich uns als "brav Kerl" <sup>zu</sup> präsentieren. Schelmauffsky will nicht so sehr unterhalten als "Eindruck schinden". Ganz anders Münchhausen. Er ist der selbstlose Garnspinner. Vor allem unterscheidet ihn eins von aller andern Lügendichtung vor ihm, das wohl überhaupt erst durch die Seelenhaltung des 18. Jahrhunderts möglich wurde: die Selbstironie. Der letzte bittere Rest einer satirischen Tendenz, die der Lügendichtung bisher mehr oder weniger anhaftete, ist im "Münchhausen" völlig geschwunden. Hier überwiegt das ästhetisch-phantastische Interesse. Der Aufschneider hat sich jetzt als Garnspinner innerlich über sich selbst als den abenteuerlichen Helden erhoben und sieht mit lächelnder Selbstbetrachtung von oben auf sich herab. Der "Münchhausen" hat das vor dem "Schelmauffsky" voraus, daß sich nicht der Dichter, sondern der Held selbst als Erzähler mit uns zwischen den Zeilen verständigt - allerdings in sehr feiner Form, wie sie aus der Paarung der espritvollen Schwenkpunkte und der Feingeistigkeit des 18. Jahrhunderts entspringt. Ganz allgemein ist festzustellen, daß der "Münchhausen" gegenüber dem "Schelmauffsky" in allen Vergleichspunkten eine wesentliche Verfeinerung bedeutet. Wie bei den Helden selbst, in der Art der Komik so zeigt sich das auch besonders in der Sprache. Münchhausens Redeweise ist immer gemäßigt: z.B. "vor Mut und Diensteifer ein wenig allzu stark, stellte ich mich..", "gerade noch zur rechten Zeit sprang ich", "ohne

1) Erstausgabe S.54

nich lange zu bedenken" usw. Auch beim Selbsterausstreichen hält er trotz des kräftigen Renommistentone noch gewisse Grenzen ein: z.B. "das war gewiß eine außerordentliche Tat", "ich bin immer berührt gewesen..", "so habe ich, ohne mich zu rühmen, meinen Meister noch nicht gefunden". Auch die Wahrheitsbetuerungen sind sehr viel weniger aufdringlich und volltönend als Schelmuffskys Kernflüche. Seinem groben, ungehobelten "der Tebel hohlzer" könnte man das Münchhausensche "auf meine Kavalierlehre" entgegenstellen.

Als Beispiel für die verfeinerte Atmosphäre des "Münchhausen" mag ein Motiv von Reiterkunststückchen dienen. Aus einer Teegesellschaft aufgeschreckt, kommt Münchhausen darüber zu, wie sich die wagemutigsten Reiter vergeblich abmühen, eines wilden, unbändigen Pferdes Herr zu werden, was ihm natürlich sofort gelingt. Mit einem Satz sprengt er zum offenen Fenster des Teesimmers hinein und führt den Damen auf ihrem Teetischchen "im Kleinen Überaus artig die ganze Schule" mit seinem "Rößchen .. so bewunderungswürdig geschickt" vor, daß kein Stück des zierlichen Geschirre ungeworfen wird, "worüber sich denn die Damen ganz ausnehmend ergötzen"<sup>1)</sup>. Die ganze Szene atmet füralich Diminutiv-Atmosphäre; sehr schön ist das Zierliche, das von dem Begriff "Teegesellschaft" ausstrahlt, mit dem Graziösen, Tripelnden der hohen Schule in Einklang gebracht. (Das Pferd wird "Rößchen" genannt.)

Bei Reuter erscheint ein ähnliches Motiv in ganz anderer Aufmachung. Schelmuffsky läßt sich sein gewonnenes Pferd in den Ratssaal zu Venedig hinaufbringen und reitet dann "mit so einer artigen Manier im vollen Courier die Treppe hinunter, daß sich auch die Raths-Herren alle mit einander über sein reuten höchst verwunderten". Man meint, er würde Hals und Beine brechen, aber ohne auszugleiten, "trottierte" sein Pferd "wie ein Blitz" mit ihm die glatten, aus schönsten, venedischen Glase geschnittenen Stufen hinunter<sup>2)</sup>. Hier ergibt sich nicht wie zufällig für einen passionierten Reiter die Gelegenheit, ein Bravourstückchen vorzuführen,

1) Erstausgabe S.44

2) Mendr. 57/58, S.108

sondern ein Lämmler setzt sich frech auf ein edles Pferd, um sich in seinen weghalsigen Tun begaffen zu lassen. Die zu meisternde Schwierigkeit besteht hier in einem fantastisch-plumpen, halbrecherischen Ritt, während sie bei Münchhausen eine Frage der feinfühligsten Geschicklichkeit ist. Über Schelmuffsky sind seine Zuschauer, worauf ihm alles ankommt, auf das höchste "verwandelt". Münchhausen bemerkt nur ganz nebenbei, daß sich die Damen ausnehmend "ergötzt" hätten. Durch diese beiden Verben wird die völlig verschiedene Atmosphäre der beiden Dichtungen äußerst treffend gekennzeichnet.

Auch in ihren Motivkreisen unterscheiden sich "Münchhausen" und "Schelmuffsky" wesentlich. Münchhausen will seine Zuhörer nicht mit "Geschwätz von der Verfassung, den Künsten, Wissenschaften und anderen Merkwürdigkeiten" von Städten langweilen, die doch gerade das Hauptrepertoire des barocken Bramarbas bilden. Ebenso wenig will Münchhausen mit "Intriguen und lustigen Abentheuern der Gesellschaften" unterhalten. Er hält sich an "größere und edlere Gegenstände ... Pferde, Hunde, Füchse, Wölfe, Bären, Lustparthien, Ritterübungen und preisliche Thaten"<sup>1)</sup>. Das Jägerlatein, das hier einen so wesentlichen Bestandteil ausmacht, fehlt in "Schelmuffsky" völlig, wenn man von den da und dort auf den Seereisen aufstoßenden Wundeffischen und Angelerlebnissen absieht. Schelmuffsky hat keine Abenteuer mit Tieren, sondern immer nur mit Menschen. Sie stammen meist aus dem Milieu der vornehmen Gesellschaft, in dem auch Münchhausen verkehrt, nur daß es bei ihm fast ausschließlich Adelskreise, also seinesgleichen, sind, während in "Schelmuffsky" auch das bürgerliche Patriziat eine große Rolle spielt. Außerdem ist beim "Schelmuffsky" der Einschlag des studentischen Milieus, aus dem er ja entspringt, unverkennbar, wie sich besonders an den von Fecht- und Saufkomment entlehnten Ausdrücken zeigt. (Damit soll aber noch lange nicht gesagt sein, daß Schelmuffsky wie sein Verfasser auch als Typ des verbummelten Studenten aufzufassen ist, wie man verschiedentlich

---

1) Erstausgabe S. 23/24

gemeint hat.) Bei Münchhausen ist der gesellschaftliche Hintergrund selbstverständlich, er gibt seiner Existenz eine letzte Gültigkeit. Schelmuffsky malt sich dagegen nur eine vornehme Umwelt aus, "zu Hause" ist er in einem ganz anderen Milieu, das er in keinem Augenblick verleugnen kann. Schelmuffsky wird damit selbst zum Problem, während Münchhausen als Figur blaß bleibt.

Zusammenfassend ist über das Verhältnis des "Schelmuffsky" zur Lügendichtung festzustellen, daß er viel mehr der das an sich Mögliche übertreibende Bramarbas als der das Unmögliche erfindende Lügner ist. Reine Lügenelemente kommen in "Schelmuffsky" nur sehr spärlich vor. (Fast nur im Geographischen.) Der barocke Aufschneiderroman wird im Gegensatz zur Lügendichtung durch das Interesse an Helden bestimmt. Mögen auch manche Lügendichtungen an Witz und geschliffenen Feinheiten dem "Schelmuffsky" überlegen sein, so wird dennoch in keiner einzigen ein Held von solcher Lebensnähe und natürlichen Frische gezeichnet.

## K a p i t e l VIII

### Die Ergebnisse aus der vergleichenden Darstellung von Kapitel V - VII für die Erzählform des "Schelmaffsky"

In den vorausgehenden drei Kapiteln legten wir unsere Untersuchung so an, daß jeweils Beispiele eines dem "Schelmaffsky" verwandten Dichtungstyps zum Vergleich herangezogen wurden. Im wesentlichen richteten wir unser Augenmerk dabei auf die Anlage der Hauptfigur und das sich daraus für den Aufbau des Romans ergebende innere Strukturprinzip. Was wir dort durch Gegenüberstellungen punktweise entwickelten, soll nun auf die Erzählform bezogen nochmals zusammengefaßt und ergänzt werden. Die sich dabei ergebenden Hauptgesichtspunkte legen wir im folgenden unserer Analyse zu Grunde.

Als deutlich greifbare **D i c h t e r p e r s ö n - l i c h k e i t** steht Reuter hinter seinem Werk. Wenn er auch nie seine eigentliche Meinung direkt ausspricht, so atmet der "Schelmaffsky" dennoch wie kaum eine Dichtung den Geist seines Meisters, des leichtlebigen Studiosus. In toller Burschenlaune greift Reuter die dummfreche Naivität auf, wie sie ihm an einem "eminenten Fall" in seinem eigenen Leben begegnet war. Mit fast spielerischer Ausgelassenheit integriert er an ihm die Aufschneideratmosphäre. Die Art, wie Reuter diese Schattenseite des menschlichen Seelenlebens behandelt, steht in unserer Literatur als etwas völlig Neues da. Er läßt sie erstmals als innere Keimzelle einer ganzen Dichtung fruchtbar werden. Weder sucht er durch ein Beispiel, aus dem eine praktische Nutzenanwendung zu ziehen ist, zu belehren<sup>1)</sup>, noch will er den letzten Tiefen-

1) Im Vorwort macht sich Reuter über alle didaktischen Tendenzen lustig, indem er gewissermaßen als "Gebrauchsanweisung" für seine "Reisebeschreibung" angibt, man solle sie sich "erschrecklich zu Nutzen machen". Neudr. 59, S. 6. In der Fassung B ändert er das "erschrecklich" sogar noch in "vortrefflich" um. Neudr. 57/58, S. 6

gründen menschlichen Seins überhaupt nachgehen. Ebensovienig will er aber ausschließlich beim Leser gegen die Müllerin und ihre Sippschaft Stimmung machen. Es ist bei Reuter als dem im Barock so seltenen Typ des naiven Künstlers vielmehr eine übermütige Schaffenslust, die ihn mit sich fortreißt. Was er sagen will, strömt ihm mit spielerischer Leichtigkeit zu, wie er nach den reichen Erträgen des Schaffensjahres 1696 den "Schelmuffsky" in ganz kurzer Zeit hingeworfen haben muß. Da Reuter aller rationalen Klärung so fern steht, wirkt sein Werk auch so stegreifartig-natürlich. Es erscheint uns als verfehlt, das innere Wesen dieser Dichtung von einer "tragenden sittlichen Idee" ableiten zu wollen<sup>1)</sup>. Natürlich fehlt diesem Werk, wie jeder echten Dichtung, ein innerer Gehalt keineswegs, aber er war dem Dichter nicht die Hauptsache. In Bezug auf die Darstellung des allgemeinen, in jedem Brambarbasstoff liegenden Gehaltes (Entlarvung des Scheinwesens) kommt Reuter nicht einmal an andere Dichter seiner Epoche heran. Die jener übersprudelnden, leicht frivol-vollen Laune entspringende Behandlung dieses Stoffes wirkt sich nicht auf den Gehalt, sondern auf die Form aus. Auf sie legten wir darum das Hauptgewicht unserer Untersuchung.

Für das Gesamtkunstwerk ergibt sich nach dem Willen und der Veranlagung des Dichters, daß es allein in der "abenteuerlichen" Romanschicht fest verankert ist, d.h. Reuter entwickelt den Einfall vor allem im Handlungsmäßigen. Dadurch, daß alle Teile des Romans durch den Gehalt nur recht locker zusammengefaßt werden, fehlt dem Ganzen nach außen eine Rundung. Da das Ziel des inneren Vorgangs eigentlich in jeder einzelnen Episode schon erreicht ist, kann die Handlung auch nie zu einem wirklichen Abschluß gelangen. (Es sind unendlich viele Fortsetzungen denkbar, die doch nie etwas Neues bringen würden.) Als Reihen-erzählung ist der "Schelmuffsky" ein Kunstwerk mit offener Form. Zwar ist die Form nach außen endlos, ihre Dichte und Geschlossenheit erhält sie aber von der Zentralfigur her. Der allseitige Bezug auf diesen festen Mittelpunkt bedingt

1) Dehmel, a.a.O. S.37

zugleich für die Einzelmotive eine Integration. Nach dieser von Schelmenroman abgeleiteten Zentralbezogenheit könnte man wohl die Form des "Schelmuffsky" als "aspadetische Hypertaxe" bezeichnen, während unser früheres Lügenvolksbuch auf der Formstufe der "polysyndetischen Parataxe"<sup>1)</sup> stehen bleibt. Bei Reuter erscheint dadurch das Ganze als Projektion der Zentralfigur. Die besondere Atmosphäre, die von diesem Mittelpunkt ausstrahlt, ist verabsolutiert. Darin, daß Reuter die Welt des Aufschneiders als die tatsächliche hinstellt, unterscheidet er sich wesentlich von allen anderen Barockdichtern, die das Bramarbasproblem behandelten. Da bei diesen der Bramarbas immer nur eine Figur unter anderen ist, fällt auf die Scheinwelt hier stets das Schlaglicht der alltäglichen Wirklichkeit, die die anderen Figuren (oder der Dichter) vertreten. Diese Sicht von außen, durch die der Spielraum des Aufschneiders sofort auf das Äußerste eingeeengt wird, ist bei ihnen das Entscheidende. Reuter löst sich von dieser Beschränkung, [die gerade den Aufschneider schon bei den Ansätzen zur Entfaltung fesselt], indem er ihn selbst in den Brennpunkt rückt, von dem alle Strahlen ausgehen. Alle in dieser Einfügbarkeit liegenden Entwicklungsmöglichkeiten werden aber erst durch die epische Bearbeitung erschöpft. Hier erst kann Reuter eine Welt aufbauen, in der alles zur Emanation Schelmuffskys wird. Das formale Mittel, um diese Illusion auf die Spitze zu treiben, bietet die Ich-Erzählung. Zwar zielt auch die picaresche Form, bei der zuerst durch dieses Mittel im Gegensatz zum alles nur ins Hyperbolisch-Groteske verzerrenden Lügenvolksbuch zugleich eine Integration des Vorgangs erreicht ist, auf die dichterische Suggestion einer bestimmten, scheinbar alleingültigen Lebensschau ab. Aber Reuter bildet das von hier formal Überkommene für seine besonderen Zwecke um, indem er den hier angestrebten Realismus auflöst und alles ins Fantastische verschiebt. (Die realistischen Darstellungsmittel sind in beiden Romantypen gleich, nur benutzt Reuter

1) Diese fruchtbaren Begriffe sind hier in dem Sinne zu verstehen, wie sie (in anderem Zusammenhang) Alewyn, a.a.O. S. 216 verwendet.

sie in parodistischer Absicht um seiner Fantasiewelt einen erhöhten "Wahrheitsanstrich" zu geben.)

Den Angelpunkt des Romans bildet der bramabasi-  
rende H e l d . Die Anlage dieses Helden wird nicht vom  
idealen Gehalt her bestimmt. Er ist keine Repräsentations-  
figur menschlicher Werte. Wenn er somit auch seinem inneren  
Wesen nach nicht über eine typische Flächenhaftigkeit hinaus-  
ragt, ist er aber als Figur durch äußerste Lebendigkeit und  
Natürlichkeit zu vollster Plastizität herausgearbeitet.  
Durch dieses wahrheitsgetreue Eigenleben, das ihm der Diche-  
ter als ein Stück von sich selbst gegeben hat, unterscheidet  
er sich wesentlich von allen anderen Bramarbasfiguren. Weder  
ist er ins Karikaturhafte übersteigert, noch ins Allegori-  
sche verallgemeinert, noch ins Bombastische vergrößert. Vom  
Lügenhelden unterscheidet ihn, daß er für den Dichter von  
vornherein als feste Gegebenheit dasteht und keine typische  
"Vertretungsfigur" ist. Er ist kein Kollektivheld, auf den  
nachträglich gewisse Erlebnisse bezogen werden; die Begeben-  
heiten um Schelmaffsky sind umgekehrt Ausstrahlungen seines  
Wesens. Er hat nicht wie jener episodischen, sondern ganz-  
heitlichen Charakter. Im Gegensatz zum Picaro, einem mit  
derselben Lebensechtheit entworfenen Typ, ist Schelmaffsky  
kein abgefeimter Gauner. Er gehört zur Familie des groß-  
spurigen, aber harmlosen Bramarbas. (Aus diesem grundsätzli-  
chen Unterschied ergibt sich jenes völlig andere Weltbild).  
Das Neuartige, so "noch nie Dagewesene" ist, daß Reuter alle  
Charaktereigenschaften seines Helden auf eine Naivität (im  
Sinne vorlauter Beschränktheit) gründet. Allen anderen Bra-  
marbasfiguren fehlt dieser gesunde Mutterwitz. Beim Picaro  
wird er zur verschlagenen Gewitztheit. (Die scheinbar natür-  
liche Pfiffigkeit des Lügenhelden ist im Grunde gar nicht  
eine ihm "angeborene" Eigenschaft; sie geht nur von der  
Pointe auf ihn über.) Die letzte Abrundung gibt Reuter sei-  
nem Helden dadurch, daß er ihn eine lebendige schelmaffsky-  
hafte Sprache sprechen läßt, während die Sprachgebung der  
anderen Bramarbasdichtungen sich auf gekünstelte Manier-  
theit oder bloße Vergrößerung beschränkt (s. Kap. X). Durch die

sprachliche Gestaltung schafft Reuter zum ersten Mal die innere Verknüpfung zwischen den in der Vergangenheit liegenden Erlebnissen des "Helden" und dem in der Gegenwart davon berichtenden Aufschneider. Reuter allein ist es gelungen, den in allen Zeiten vertretenen "Aufschneider" in seiner barocken Ausprägung als Bramarbas die letzte gültige Vervollkommenung zu verleihen. Am Ende der Epoche schöpfte er das von seiner Zeit in besonderem Licht aufgeworfene Thema nach seinem letzten Grunde aus, so daß es fortan in dieser Art kein Darüberhinaus mehr gab.

Die Technik der Erzählform des "Schelsuffeky" ist nur von der Allbezogenheit auf den Helden zu verstehen. Die einzelnen Begebenheiten würden, von einem gewöhnlichen Menschen erzählt, nur läppisch wirken. Erst durch das Hineinstellen eines so gearteten Helden werden sie "bedeutend". Anders ausgedrückt: die Wirkung der Erzählung beruht auf der Projektion der Mentalität des Helden auf seine Umwelt; sie liegt nicht schon wie bei der Lügendichtung in den objektiv-eigentümlichen Situationen selbst, mit denen der Lügenheld nur als Handlungsträger (oder in den höheren Formen als Interpret) verknüpft ist. Durch diese grundsätzlich andere dichterische Schweise werden auch die technischen Mittel bestimmt, mit denen Reuter vorwiegend arbeitet. Sein wichtigstes Mittel ist der Kontrast (die barocke Entlarvungstechnik). Von dem zu dieser Gegenüberstellung nötigen Begriffspaar führt Reuter aber nur die negative Seite (das unkavaliermäßige Benehmen) aus und verständigt sich mit uns über die "andere Seite" durch ein stilleschweigendes "Ihr wißt ja wohl". Im Gegensatz zu allen anderen Bramarbasdichtungen verlegt er den Kontrast ganz nach innen, während jene ihn in der Gegenüberstellung mit der Außenwelt deutlich machen. Nach dem ständigen, am eigentlichen Ziel vorbeischießenden Bemühen Schelsuffekys um ein Uns-wie-sachen-wollen sprechen wir bei Reuter von "Dranvorbei"-Technik. Erst in zweite Linie kommt die Übertrübungs- oder "Überhinaus"-Technik, die in der sonstigen Bramarbasdichtung die Hauptrolle spielt, zur Anwendung. Das äußerste Extrem dieser

Technik, wobei es sich schon um etwas nicht mehr Mögliches handelt, mit der vor allem die Längendichtung arbeitet, kommt bei Reuter fast gar nicht vor. Schelmaffsky ist der das an sich Mögliche outrierende Aufschneider, nicht der das Unmögliche erfindende Lügner. Der ganze Roman ist durchweg auf dem Boden des noch eben Angängigen angelegt. Keine Lügelemente sind nur äußerst spärlich eingestreut. Als weiteres Charakterisierungsmittel kommt noch die Technik der Wiederholung und der Typisierung, die beide eng miteinander zusammenhängen, hinzu.

Alle diese Charakterisierungsmöglichkeiten dienen Reuter zur Entfaltung seines **H u m o r s**. Von dieser Seelenhaltung ist die Grundstimmung des Romans getragen<sup>1)</sup>. Durch den Humor wird der "Schelmaffsky" erst zu einem einheitlichen organischen Kunstwerk; er umspielt alle Einzelzüge und schließt sie zu einem Gesamteindruck zusammen. Er ist gewissermaßen die Seele dieser Dichtung, ohne ihn würde sie zu einem nichtssagenden, beziehungslosen Nebeneinander herflattern. In diesem Humor, den Reuter sozusagen als heimlichen positiven Wert in seine Dichtung einfließen läßt, liegt ihr eigentlicher Gehalt, nicht in einer in Worten faßbaren Idee. Reuters urwüchsiger Humor wurzelt in Volkhaft-natürlichen. Aus diesem schöpferischen Nährboden strömen seinem Werk die belebenden Kräfte zu. So wie uns der "Schelmaffsky" in seiner endgültigen Fassung vorliegt, ist er nicht von bestimmten "Tendensen" erfüllt. Er ist nicht als ein auf Befriedigung persönlicher Rache abzielendes Pasquill anzusehen; denn über dem Helden liegt, obgleich er lächerlich gemacht wird, doch ein verklärender Schimmer. Wir verachten ihn wegen seiner Minderwertigkeit auch nicht, ja der

1) Wir können in diesem Punkt die Ansicht W. Flemmings nicht teilen, der dem Barock schlechthin allen Humor abspricht und an Stelle dessen nur Spott gelten läßt. a.a.O. b) S. 11. Seine Ansicht mag wohl für die Barockkomödie zutreffend sein, nicht aber für den volkstümlichen Roman. Der schlagendste Gegenbeweis ist Grimmelshausen. Man vgl. z. B. seine Bearbeitung des aus Petrus de Mevels "Lustiger Gesellschaft" stammenden Motive vom Speckdiebstahl (Simplicissimus II, 31).

Dichter zeigt sie uns immer in einem solchen Licht, daß wir ihn nicht einmal böse sein können. Andererseits tritt Reuters Humor aber auch nie, wie bei anderen Barockdichtern so oft, in den Dienst didaktischer Zwecke. Er wird nicht zur Satire, sondern von ihm strahlt stets eine verschmiedete Herzlichkeit aus. Reuter tritt seinen Helden nicht gegenüber, um ihn herunterzureißen; er hat selbst Freude an seinen hahnbüchsen Aufschneidereien. Während sich alle anderen Dichter möglichst weit von ihren Bräutigamsfiguren absetzen, lebt Reuter förmlich in seiner Lieblingsfigur. Das innere Strukturprinzip des "Schelmsuffsky" erwächst - von einem launigtollen Einfall ausgehend - aus dem ausgelassenen, Sinnenfrohen, zugleich aber genütvollen Spiel um den Kontrast von Sein und Schein, dem allerdings ein Tropfen Ironie beige mischt. Der hierbei entfaltete Humor ist recht dorb (aber nie verletzend) und von großer Treffsicherheit, jedoch in ganz anderer Art als beim Lügenschwank. Reuter arbeitet nicht wie dieser mit einem fein auspointierten Witz, der sich an der Bruchstelle von Wirklichkeit und Unwirklichkeit blitzartig entzündet. Während jener in Grunde aphoristischer Art ist, wirkt Reuters Humor atmosphärisch. Ebenenweise sucht Reuter wie Gryphius durch kunstvolles Geistreichen Effekte zu erzielen. Er erweist sich darin ganz als der naive Dichter. Sein Humor ist nie rational geklärt, sondern gibt sich vielmehr als ein "Feustück-hinter-den-Ohren-haben". Sein Humor geht sozusagen durch ein ungezwungenes, schelmisches Zablinseln auf uns über. Neben dem größten Dichter seiner Epoche ist Reuter vielleicht der einzige, der so unmittelbar aus dem volkhaft-natürlichen Empfinden schöpft. Bei den anderen das Bräutigamsproblem aufgreifenden Barockdichtern steht hinter aller Komik immer ein unerbittlicher Ernst, der fehlt bei Reuter ganz. Sein Humor ist auch nicht wie beim Picaro oder Simplicissimus<sup>1)</sup> auf weltanschauliche Tiefe gegründet. Er ist Ausfluß einer Augenblickslaute. Die Keimzelle des Reuterschen Humors

1) Grimmelshausens Wahlspruch lautet bekanntlich: "Es hat mir wollen behagen, mit Lachen die Wahrheit zu sagen".

bildet der Held - nicht wie bei der Lügendichtung die tatsächlichen Situationen. Schelmauffeky selbst aber hat keinen Humor. (Reuter arbeitet also gewissermaßen mit "objektiver" Komik.) Er kennt kein herzhaftes Lachen (schon gar nicht über sich selbst) und ist unbedingt auf tödliches Ernstgenommenwerden erpicht. Wenn ihm auch das verinnerlichte Selbstbelächeln eines Münchhausen fehlt, so hat er doch trotz seiner Dummheit und Großmannesucht einen gesunden Mutterwitz. Darin liegt der allgemein menschliche Wert dieser Figur, der sie uns noch heute so anziehend macht.

## Kapitel IX

Analyse des "Schelmußsky". (Stationenhafter Aufbau. Behandlung von Raum und Zeit. Die "Situation" als Keimzelle des Gestaltungsprinzips. Die Bindeglieder der einzelnen Stationen. Die Figurenzeichnung.) Die Quellenfrage.

Die Zentralstellung des Helden als absolute Mittelpunktfigur bestimmt die Komposition der "Reisebeschreibung". Die Handlung ist durch das alleinige Interesse an Helden (autobiographische Form) von vornherein einsträngig angelegt. Sie ist nur auf Schelmußsky zugeschnitten, er soll möglichst weit herkommen. Daher bildet seine Reise den "roten Faden", an dem die verschiedensten Erlebnisse in buntem Wechsel aufgereiht werden.

Da in der "Reisebeschreibung" alles nur auf vordergründiges Geschehen ankommt, ist der pragmatisch-assoziative Nexus der allein herrschende. Einen schwach angedeuteten realen Nexus könnte man vielleicht in der ständig wiederkehrenden, hebelartig wirkenden Rettungsgeschichte sehen. Sie weist ja mit ihrer köstlich zweideutig-läppischen Primitivität und der betonten Ernsthaftigkeit, mit der Schelmußsky sie vorträgt, als wenn es "wunders was" wäre, ständig auf sein Scheinwesen hin. Aber die Rettungsgeschichte ist doch nur ein bei bestimmten Gelegenheiten stets wiederkehrendes Leitmotiv, das im Notfall auch fehlen könnte und bedeutet keine sinnhafte innere Verzahnung des Ganzen. Ein Tiefgrund wird nur durch die ganz allgemein mitschwingende Stimmung angedeutet: "So stellt sich die Welt in einem solchen Kirm dar", oder "Das kann man - wenn man Schelmußsky ist - auf Reisen erleben". Von diesem Hintergrundthema werden ständig neue Assoziationen wachgerufen. Ein einmal aufgegriffener Faden wird immer weiter gesponnen. Jedoch haben wir hier schon eine sehr hoch entwickelte Form des "Garaspinnens". Es sind keine beziehungslos nebeneinander gestellten Bilder, sondern sie werden durch den Helden miteinander verknüpft. Darüber hinaus sind die einzelnen Begebenheiten nicht auf Schelmußsky gehäuft; sie erscheinen umgekehrt als Ausstrahlungen seines Wesens.

Der äußere Aufbau der "Reisebeschreibung" ist sehr einfach und durchsichtig: mehrere Stationen werden hintereinander geschaltet. Sie bilden eine Reihe, keine Folge; denn ihre Anordnung ist ziemlich willkürlich, höchstens stellt sie insofern eine gewisse Absicht dar, als sie einer planvollen geographischen Zweckmäßigkeit bewußt zuwider läuft. Im Grunde sind es wie beim Schelmenroman zwei Prinzipien, die den Ablauf des Romans bestimmen: das biographische und das geographische. Am Anfang überwiegt das erstere mit der Schilderung der Geburt und der Jungenstreichche. Aber schon vom zweiten Kapitel an tritt es völlig hinter dem geographischen zurück.

Mit 24 Jahren hat Schelmuffsky eben seine Entwicklung abgeschlossen; auf diesem Stand bleibt er wie der Ficaró - in ewiger Jugend - stehen.

Am Anfang und Ende der beiden Teile der "Reisebeschreibung" steht als Ausgangs- und Auffangstation Schelmuffskys Mutterhaus in Schelmenrode. Die zwischen diesen Festpunkten liegenden Stationen sind im Grunde alle nach dem gleichen Schema gebaut: vorangestellt wird eine Zeitangabe, es folgt die Fahrt zum nächsten Ort, deren Gefahren Schelmuffsky meist gerade noch entgehen kann. Beim Anblick der nächsten Stadt wird kurz ihre Lage beschrieben, wobei die geographischen Tatsachen völlig auf den Kopf gestellt werden. Schelmuffsky bezieht sein neues Quartier, wo man ihm besonders prächtige Räume anweist. Es folgt eine gemeinsame Mahlzeit mit "vornehmen Standespersonen". Man bietet ihm die oberste Stelle an der Tafel an und erweist ihm alle Ehren. Die Gesellschaft vermutet Großes hinter ihm und fragt ihn schließlich nach seiner Herkunft. Darauf erzählt er die Rettungsgeschichte. Alles staunt, besonders die Damen, die sich darauf sofort in ihn verlieben. Während der Mahlzeit übernimmt sich Schelmuffsky mit Essen und Trinken. Später begibt er sich auf eine großartige Rundtour durch die Stadt, um sich ihre Kuriosa anzusehen. In Laufe seines weiteren Aufenthalts besucht er eine oder mehrere gesellschaftliche Veranstaltungen, auf denen er sich meist selbst noch besonders hervortut. Oftmals wird er auch irgendwie in Handel ver-

wickelt. Nachdem er sich eine Zeitlang an einem Orte aufgehalten hat, reist er weiter.

Allerdings ergeben sich im Gefüge der einzelnen Stationen gewisse Varianten in der Reihenfolge dieser Motive, oder es kann auch das eine oder andere fehlen und durch ein Ähnliches ersetzt sein. Reuter hebt diesen Aufbauplan dadurch besonders hervor, daß jede Station in einer bestimmten Stadt lokalisiert wird, und gleichzeitig ein Kapitel einnimmt. Als Reiseroute ergibt sich folgende stationsmäßige Abfolge:

Teil I : Schelmenrode - Hamburg - Stockholm - Amsterdam - Indien - London - St.Malo - (London - Hamburg) - Schelmenrode

Teil II : Schelmenrode - Venedig - Padua - Rom - (Polen - Nürnberg - Schwarzwald) - Schelmenrode.

Im ganzen ergeben sich daraus 8 Stationen (Schelmenrode und St.Malo fallen heraus) mit dem gleichen "Fachwerk", dessen "Füllung" aber doch recht verschieden ist, wie später zu zeigen sein wird<sup>1)</sup>.

Das rein geographische Lokalkolorit ist für Reuter nur Nebensache. Mit ein paar Strichen werden einige Kuriosa skizzenhaft hingeworfen. Eine ganz bestimmte Atmosphäre des Schauplatzes soll damit auch gar nicht eingefangen werden; denn die Charakteristik wird ja aus der Perspektive Schelmuffekys durchgeführt, und er hat nichts anderes zu bieten als ein Gemengel von ein paar aufgeschnappten Auserlichkeiten, mit denen er gewaltig herumrenommiert. Als Beispiel mag uns die Schilderung Hamburgs dienen<sup>2)</sup>; Schelmuffsky und der Bruder Graff kommen bei Dunkelwerden in der "berühmten Stadt Hamburg" an und beziehen Quartier am "Pferde-Merckte". Am nächsten Tag hat Schelmuffsky ein Duell "auf der großen Wiese vor den Altonaischen Thore". Eine Spazierfahrt führt über die "wälle", man besieht "die Ring-Mauer der Stadt Hamburg", kommt auch "in die Stern-Schantze" und staunt über die 300-Zentner-Bomben. An der "Elbe" werden "Forellen" von "gut 20-30 Pfund" geangelt. Andere Fische gibt es in Hamburg

1) Näheres dazu s.S. 151 f.

2) Neudr. 57/58 S. 16 ff. I, 2

Überhaupt nicht, höchstens "am Licht-Messe ... ein paar  
 Dosen frische Häringe". Natürlich besucht Schelmaffsky  
 die damals hochberühmte "Opera", hernach fährt man zum  
 "Jungfernstieg (wie es die Han Hamburger nennen) denn es  
 ist ein sehr lustiger Ort, und liegt mitten in der Stadt  
 Hamburg an einem kleinen Wasser, welches die Elster (!) ge-  
 nannt wird, da stehen wohl 2000 Linden, und gehen alle Abend  
 die vornehmsten Cavaliers und Dames der Stadt dahin spazie-  
 ren und schöpfen unter den Linden frische Luft". -  
 Zum Schluß gerät Schelmaffsky in "ein enge Gäßgen nicht weit  
 von Jungfern-Stiege" mit Nacht-Wetzern aneinander, was ihn  
 zur Flucht nach der "Stadt Altona" swingt, "welches drey  
 starke Teutsche Meilen von Hamburg liegt"; die "großen Last-  
 Schiffe ... bey Altona" sind "tausend mahl größer" als die  
 Alster-Lustschiffe.

Hier sind sämtliche Stellen vereinigt, die sich  
 irgendwie auf die Charakteristik Hamburgs beziehen<sup>1)</sup>. Reuter  
 strebt damit gar nicht die bestimmte, einmalige Hamburger  
 Atmosphäre an, sondern einige typische Kuriosa werden sehr  
 im Vorbeigehen angetippt. Einiges wird umgebogen und ge-  
 waltig outriert, der Rest hinzu gelogen. Je weiter die be-  
 schriebenen Städte des Gesichtskreis Schelmaffskys (und  
 Reuters) entückt sind, um so blosser wird ihr Lokalton.  
 Das macht sich z.B. schon bei der Beschreibung Londons be-  
 merkbar<sup>2)</sup>. Nur ein einziges ziemlich äußerliches Schlüssel-  
 wort verleiht dieser Station eine speziell englische Frä-  
 gung: Schelmaffskys Verkehr mit einem "Lord" (ähnlich wird  
 Amsterdam durch die "Staadens" charakterisiert). Sonst wird  
 London als eine Art schaurigen Raritäten-Kabinetts hinge-  
 stellt, wobei allerdings die traditionsgebundenen Vorliebe  
 der Engländer für derartige Dinge schwach anklingt: In einer  
 "großen Capelle ... lagen wohl über 200. Schöck Sensen an

1) An diesem Beispiel ist das speziell Geographische noch  
 sehr ergiebig, da Reuter Hamburg wahrscheinlich aus eigener  
 Anschauung kannte. (Vgl. Zarncke, a. a. O. S. 467). Zur Be-  
 schreibung Hamburgs vergleiche "Des Grafen Galeazzo  
 Gualdo Priorato Beschreibung von Hamburg im Jahre 1663".  
 Mitgeteilt von Nutwalcher, Z. f. Hamb. Gesch. Bd. 3 (S. 140-157).  
 2) Neudr. 57/58, S. 75 I, 6

denselben klebete das Blut Fingers dicke noch". Sie dienten einst den Soldaten des Herzogs von Monmouth, "oder wie der Kerl geheißen hatte", zur Bewaffung. Mit diesem einzigen Nebensatz gelingt es Reuter hier, Schelmußskys plattes Niveau mitten in die historische Ehrfurcht hineinplatzen zu lassen. Auch der "Stein auf welchem der Patriarch Jacob sollte gesessen haben", als er von der Himmelsleiter träumte, wird vorgeführt. Ebenso "ein groß Beil", mit dem ein Adelige enthaupet sein soll. (Vielleicht soll das eine Anspielung auf den Tower sein?)

Reuter will ja gar nicht einen geographisch-objektiven Raumeindruck wiedergeben, sondern zeigen, wie sich die Welt in dem Hirn eines Lüssels abmalt. - Die ganze Primitivität von Schelmußskys Fantasie offenbart sich so recht in der Schilderung Indiens<sup>1)</sup>. Er landet "an einer schönen Pflinget-Wiese", wo er einen Gänsejungen und einen Scherenschleifer nach dem Weg zum Mogul fragt<sup>2)</sup>. Als er hört, daß es einen Großen und einen Kleinen gibt, will er selbstverständlich zum Großen, zu dem ein Weg von einer Stunde über die Pflingetwiese und dann an der Ringmauer entlang "bis an das Schloßthor" führt. Nicht die exotische Natur wird hier vergegenwärtigt, sondern Reuter läßt Schelmußsky seine eigene mitteldeutsche Heimat beschreiben. Die Passagiere entrichten bei der Ankunft in Indien (wie nach jeder Seefahrt) wie beim Übersetzen über die Saale das Fährgeld<sup>3)</sup>. Der Gänsejunge und der Scherenschleifer sind Gestalten, wie man sie überall auf dem Lande am Dorfrand antreffen kann - nur nicht in Indien. Überhaupt verwendet Reuter gern Bilder aus der Agrarlandschaft, wie z.B. bei der Charakteristik der Umgebung Stockholms (I,3). Schelmußsky überträgt ganz einfach die Erfahrungen seines beschränkten Dorfhorizontes auf die weite Welt. Um selbst Kritik zu üben, ist er viel zu naiv. Das Jahrmarktstreiben in Venedig z.B. stellt er sich genau so vor wie eine Kirwee auf der heimischen "Esels-Wiese" - nur in etwas großartigerer Aufmachung.

1) Neudr. 57/58. S. 63 I, 5

2) In Hamburg fragt er ähnlich den kleinen Schifferjungen nach der "großen Wiese".

3) Vgl. F.J. Schneider, a.a.O. S. 17

Sobald Schelmaffsky mit geographischen Tatsachen operiert, leistet er sich die tollsten Schmitzer: er fährt mit einem Wagen von London nach Hamburg, gelangt von Indien durchs Mittelmeer über die Ostsee und verschiedene Flüsse nach London, reist von Rom auf dem schnellsten Wege durch Polen nach Nürnberg, das zwei Meilen vom Schwarzwald entfernt liegt. In einer halben Stunde kann man nach seinen Begriffen Rom von Padua aus erreichen. Manchmal wirft er auch die Lagebeziehungen von Städten völlig durcheinander: Venedig liegt auf einem hohen Berg und leidet an furchtbarem Wassermangel, während sich in Rom der Verkehr in wesentlichen auf Kanälen abspielt und dort ertragreicher Heringfang betrieben wird. Überhaupt werden den meisten Städten ganz tolle Spezialitäten angedichtet: in Hamburg gibt es nur Forellen, und in Stockholm wächst der beste Heckerwein.

Es ist Reuters große Kunst, uns Schelmaffskys Raumgefühl aufzuswingen. Nach seinen primitiven Vorstellungen ist die ganze Erzählung angelegt. Schelmaffsky und seine Welt gehören untrennbar zusammen. Er will unbedingt mit ein paar eingestreuten geographischen Quisquilien, die er selbst nicht versteht, herumprahlen und seiner Erzählung dadurch einen festen Boden geben, wofür er aber nur das Gegenteil erreicht. Aber ein Schelmaffsky muß in so einer phantastischen Welt zu Hause sein. Sie selbst bekommt durch ihre Riesendimensionen, die Schelmaffsky in sie hineinlegt, ein bromarbeshaftes Gepräge, s.B. die Wolkenkratzer in Venedig, das tagelange Suchen nach dem Hutterhaus in Schelmenrode, das stundenlange Herumirren im Hause, das Hundert-Meilen-Schwimmen auf dem Brett, das monatelange Befahren der Flüsse usw. Alles erscheint "weitläufig". Die groteske Wirkung entsteht dadurch, daß Schelmaffsky mit der selbstverständlichsten Nische ständig seine Welt als die tatsächliche hinstellt.

Wenn man vom Schelmaffsky-Typus als dichterischen Aperçu ausgeht, erscheint die "Reisebeschreibung" nicht mehr vorwiegend als Verpottung der damaligen Reiseromane<sup>1)</sup>, sondern die Weltsehen ist Ausfluß des Typus. Ebenso "schnodde-

1) Über die Auffassung des "Schelmaffsky" als Satire auf die Reisebeschreibungen vgl. Zarncke, a.a.O. S. 512. Risse, a.a.O. S. 4 (Gegensätzlicher Meinung) und Dehmel, a.a.O. S. 37

rig" wie Schelmuffsky sich in der Gesellschaft benimmt, so schlägt er auch die Welt in geographischer Hinsicht banal-sich-dumm über seinen Leisten.

Im letzten Grunde sind die geographischen Zerrbilder aber nur Kulissen für Schelmuffskysand nicht eigentlicher Handlungsraum. Es ist nirgends eine besondere "Luft" spürbar, Schelmuffsky muß immer wieder betonen: das war da und da. An sich könnte natürlich an Stelle des ganzen geographischen Rahmen- und Rankenwerkes ein Irgendwo stehen. Wie wenig Schelmuffsky selbst in seiner "Geographie" zu Hause ist, geht z.B. daraus hervor, daß es ihm passieren kann, völlig aus dem Rahmen herauszufallen. Von dem verbummelten Fremden zu Padua wird plötzlich gesagt, daß er nicht weiter als Halle in Sachsen weg gewesen sei, während kurz darauf von einer Entfernung von weniger als einer Meile von Padua die Rede ist. Das ist nur so zu erklären, daß beim erstenmal an Stelle von Padua an das Reuter sehr nahe liegende Leipzig gedacht wurde<sup>1)</sup>.

Genau wie mit der Örtlichen steht es mit der zeitlichen Fixierung, die im Grunde nur ein schalkhaftes Irgendwann aussagt. Fast allen Kapiteln stehen Zeitangaben voran, wie wir sie schon beim "Pinkenritter" kennen lernten. Sie sind meist so gehalten, daß ein Zeitpunkt ganz genau bestimmt ist, der dann aber doch nie greifbar wird oder ein Widerspruch in sich ist: z.B. "Es war gleich den selben Tag, als die Nacht zuvor meiner Fr. Mutter die Fruthüner waren gestohlen worden..."<sup>2)</sup>, oder "... war es gleich um selbe Zeit, da die Kirschen und Weintrauben sich anfangen zu färben"<sup>3)</sup>. Wie prächtig charakterisieren diese kleinen Angaben die Beschränktheit Schelmuffskys! Es spricht aber aus ihnen keine stupide Dummheit, fast mehr steckt so etwas wie "Bauernschlauheit" dahinter. Manchmal beginnt er auch seinen neuen "turn" mit einem unbestimmten: "Wo mir recht ist, war es ..." <sup>4)</sup>. Ebenso willkürlich-banal-sich wie mit dem

1) Neudr. S. 113, II, 4. Diese Stelle kann natürlich auch als besonderer Hinweis auf die Müllerische Familie zu Leipzig aufgefaßt werden.

2) ebda. S. 98, II, 3.

3) ebda. 57/58, S. 48 I, 4

4) ebda. S. 76 I, 7, ähnlich auch S. 89 II, 1

Kaum geht Schelmaffsky auch mit der Zeit um. Er ist so in seiner Erzählung befangen, daß er seine Chronologie sehr bald wieder vergißt. Mit feinem stimmungsmäßigen Nachfühlen läßt Reuter seinen Helden im Frühling beim ersten Kuckuckeruf in die Welt hinaussiehen. Frühling und Auszug gehören zusammen. Kurz darauf begegnet Schelmaffsky der Graf mit dem Schellenschlitten. Sofort herrscht grimme Winterstimmung: es "hatte selbige Nacht Ellen dicke Eis gefroren". Schelmaffsky braucht hier eben einen schneidenden Wintersturm, um sofort seine "pfiffige" Überlegenheit über den Grafen anklingen zu lassen, den er auf der sausen den Fahrt als Windschutz benutzt. Ruckartig springt die Erzählung dann mit der Ankunft in Hamburg auf "Ende des Octobris, da es schon fast ganz dunkel worden war", über. Die frische Aufbruchsstimmung hat sich in eine müde Reiseabgespanntheit verwandelt und dazu paßt der herbstliche Oktober mit seinem frühen Dunkelwerden viel besser als ein lauer Frühlingsabend. Schelmaffsky greift sich eben zu jeder Situation die stimmungsmäßig "passende" Tages- und Jahreszeit aus der Luft.

Auch mit der Zeitdauer schaltet er frei. Wenn es z.B. eine lange Wartezeit zu skizzieren gilt, kommt es ihm auf ein paar Stunden mehr oder weniger nicht an, ganz gleich ob das mit dem 24-stündigen Tagesablauf vereinbar ist oder nicht<sup>1)</sup>.

Durch die ganze "Reisebeschreibung" hindurch, besonders aber im ersten Teil, sind Angaben darüber verstreut, wie lange dieses oder jenes dauert. Stellt man in einer Liste die einzelnen Daten zusammen<sup>2)</sup>, dann ergibt sich, daß Schelmaffsky in seinem "Alles-Über-einen-Kamm-scheren" überhaupt kein Gefühl für Zeitdauer hat und wahllos mit Zahlen herumwirft. Über manches rast er mit Zeitraffertempo hinweg (z.B. die Jahresangaben über die Dauer des Aufenthalts in den

1) Vgl. dazu die Zeitangaben zur ersten Heimkehr.

Neudr. 57/98, S. 89 ff. II, 1

2) Siehe nächste Seite!

großen Städten), manches wird förmlich in Zeitlupe gesehen (z.B. die tagebuchartigen Notizen über die zweite Seereise). Es kommt diesem Banansen nicht auf die Zeitdauer an, sondern auf das Gewicht der Erlebnisse, auf die Zeitdichte. So wiegen die "gantzer 14.Tage" beim Großmogul schwerer als sonst Jahr. Gerade durch dieses "gantz" prahlt er immer wieder als mit etwas Außergewöhnlichem herum, und dabei war er doch "kaum 14.Tage weg" (von zu Haus<sup>1)</sup>). Nach seinen Fabeleien kommen für die erste Reise etwa 12 bis 13 Jahre heraus; aber das ist für den inneren Gehalt der Erzählung wie für seine Entwicklung völlig belanglos.

Durch die absolute Beziehungslosigkeit, mit der Schelsauffsky seine Zeitangaben einflückt, läßt Reuter genau wie durch sein gewaltsames Umgehen mit dem Raum recht drastisch sein banansisches Bramarbastum durchscheinen.

1) Heudr. 57/58 S.93

Fußnote 2 von voriger Seite:

Seite D a u e r

32	3 Jahre Aufenthalt in Hamburg ca. 1 1/2 Monate Seefahrt.
43	2 Jahre Aufenthalt in Stockholm.
45	12 Wochen Krankheit durch Beinbruch.
46	4 Wochen Wartezeit bis zur Ankunft Charmantes.
47	1/2 Jahr weiterer Aufenthalt in Stockholm Charmantes wegen.
48	Etliche Wochen Seefahrt. 15 Tage Unwetter. Nach 4 Tagen Landung in Amsterdam.
61	2 Jahre Aufenthalt in Amsterdam.
62	3 Wochen Seefahrt, dazu etliche Tage bis zur "Linie".
63	Nach des Bruder Craffen Tod noch 3 Wochen Fahrt bis zur Ankunft in Indien.
70	14 Tage Aufenthalt beim Großmogul.
72	8.Tage anhaltendes Fingerbluten (in 2 Std. geheilt!). Etliche Wochen Fahrt auf der Ostsee. Etliche Monate Fahrt auf Flüssen.
75	3 Jahre Aufenthalt in London.
78	1/2 Jahr Gefängnis.
82	2 Tage Aufenthalt in London bis zur Rückfahrt nach Hamburg.

zusammen rund 12 - 13 Jahre.

(Die 2.Reise "beläuft" sich auf etwa 7-8 Wochen.)

Der eigentliche "Spielraum" Echelmuffekys ist aber nicht so sehr diese oder jene Stadt, sondern die vornehme Gesellschaft. In diesem Milieu baut Reuter auf jeder Station die im einzelnen nur durch leichte Nuancen unterschiedenen Situationen hinein. Diese Einzelepisoden bestehen aus kleinen, in sich abgerundeten Auftritten. In jedem von ihnen ist keimhaft eine "fruchtbare Lage" für die Entfaltung des Helden enthalten. Es macht fast den Eindruck, als ob er jedesmal auf ein gewisses Stichwort hin, das ihm gerade einfällt, ein kleines Entrée gibt. Die an sich typisch gehaltenen Situations-Bilder wirken dadurch so lebendig, daß sie stets in dynamische Handlung aufgelöst werden, so daß sie sich sehr oft innerhalb der fortlaufenden "Linie" der Erzählung zu kleinen, selbständigen Szenen entwickeln. Machen wir uns diese prinzipielle Gestaltungstechnik an der für die gesamte "Reisebeschreibung" typischen Ausführung der Station Amsterdam klar<sup>1)</sup>. Folgende thematischen Motive werden hier zu assoziativ aneinander geknüpften Situationen herausgearbeitet:

- 1) Ankunft beim Bürgermeister.
- 2) Sauerkraut-Episode.
- 3) Anfertigung des Hochzeitscarsens.
- 4) Aufzug als Trauzeuge.
- 5) Vortrag des Hochzeitscarsens.
- 6) Hochzeitemahl.
- 7) Fortsetzung der Hochzeitsfeier.
- 8) Anspinnen der Liebesaffäre.
- 9) Tanz.
- 10) Stadtpaziergang.
- 11) Auflösung der Liebesaffäre.  
(Einschiffung nach Indien).

Die einzelnen Situationen sind i. a. nicht mit scharfen Einschnitten gegeneinander abgesetzt, sondern fließen ineinander über. (Also eine ganz andere Technik als die des "Münchhausen".) Aber dadurch, daß in jeder von ihnen Echelmuffekys Wesen von einer anderen, neuen Seite vor uns ent-

1) Neudr. 57/58, S. 49 ff. I, 4

faltet wird, erhält jede eine sie deutlich begrenzende Akzentuierung. Über das innere Wesen des Helden selbst wird durch die verschiedenen Aspekte nichts Neues ausgesagt. Reuter gibt keine Entwicklung in die Tiefe, etwa, daß durch eine besondere Situation plötzlich neue "Gründe" und Schichten des Helden aufgerissen würden. Er stellt immer wieder dasselbe Phänomen in dem Licht der verschiedenen Situationen dar<sup>1)</sup>.

Sehen wir uns die oben herausgestellten Einzelsituationen nun näher an:

1. Situation: Völlig durchknast kommen Schelmuffsky und der Bruder Graff zum Haus des Bürgermeisters, Schelmuffsky voran, sein Gefährte auf das rettende Brett nachtragen. Schon von diesem Aufzug an liegt der Akzent ganz deutlich auf Schelmuffsky. Der Bürgermeister steht bereits an der Haustür, als wenn er sich instinktiv zur Begrüßung solcher Gäste eingefunden hätte. Schelmuffsky setzt ihm kurz ihre Lage auseinander, worauf die beiden zum Trocknen hinter den Ofen gesetzt werden. Auf die Frage des Bürgermeisters nach ihrer Herkunft erzählt Schelmuffsky sofort die Rettungsgeschichte, die augenblicklich ihre Wirkung tut: "O Sapperment! was sperrete der Mann vor ein paar Augen auf". Fortan hat er immer seine Nütze unterm Arm, wenn er mit Schelmuffsky redet und tituliert ihn "Ih. sehr Hoch-Wohlgeborene Herrlichkeiten". Mit einem Schlage hat sich Schelmuffsky damit den rechten Nimbus verschafft. Ein gewisser Gipfel und eine Ausgangsstellung sind damit für ihn erreicht<sup>2)</sup>. Die Einführung in den neuen Kreis bricht mit der Abberufung des Bürgermeisters plötzlich ab.

- 1) Diese eigentümliche Gestaltungweise Reuters hängt wohl damit zusammen, daß er von Hause aus Dramatiker war. Der Handlungsaufbau der barocken Komödie zeigt nämlich genau das gleiche Gestaltungsprinzip: Die Handlung wird nicht eigentlich entwickelt, sondern in wenige schlagkräftige Hauptsituationen zusammengedrängt. Dabei wird das gleiche Grundmotiv, etwa die Entlarvung des Bramarbas, in immer neuen Szenen vorgeführt, so daß jede Szene auch aus ihrem Zusammenhang gelöst, immer den Sinngehalt des Ganzen verdeutlicht. Es herrscht das Prinzip des Idealnexus. - Näheres siehe W. Flemming, a. a. O. b) S. 14
- 2) Auf den Bruder Graff wird in dem ganzen Bild nur ein kurzer Seitenblick geworfen: Seine Samthosen triefen. Er ist ganz Nebenfigur und dient lediglich dazu, Schelmuffsky um so stärker hervortreten zu lassen. Er lebt von Schelmuffskys Nimbus.

**2. Situation:** In der Ofenröhre entdecken die beiden einen großen Topf mit Sauerkraut und machen sich in ihren Heißhunger darüber her. Sie müssen sich furchtbar erbrechen und "spyen ... die Hülle geschossen voll". Als der wieder hereintretende Bürgermeister den Gestank riecht, meint er, Schelmaffsky hätte sich am Ofen versengt. Bezeichnend ist, daß er sich sofort an Schelmaffsky wendet, der immer mehr in den Mittelpunkt tritt. "Mit .. artiger Manier" klärt Schelmaffsky ihn über den wahren Sachverhalt auf. Und wieder hat seine Rede einschlagenden Erfolg, so daß aus einer Sauerei sogar noch ein großer Triumph wird: "wie horchte der Mann ...". Ein neuer Gipfel ist erreicht.

Die Erzählung verharret noch einen Augenblick auf diesem Höhepunkt und schöpft ihn weiter aus. Die "vornehmsten Städtens" machen den Ankömmlingen ihre Visite <sup>1)</sup> und laden sie zu einer vornehmen Hochzeit ein.

**3. Situation:** Daraus ergibt sich wieder eine fruchtbare Lage; denn nun muß ein Hochzeitscarmen gefertigt werden. Schelmaffsky macht sich darüber, aber ihm will absolut nichts einfallen, worauf er den Bruder Graffen bittet, sich daran zu versuchen. Aber an dessen gekünstelten, allegorisierten Reimereien kann sich das banaisch-primitive Wesen Schelmaffskys nur um so wirkungsvoller entfalten. Er nimmt schließlich die Sache selbst wieder in die Hand und bringt nach vieler Mühe endlich ein tolles Poem zustande. Wieder ist durch eine Übertrumpfung ein Gipfel erreicht.

Der Bruder Graff tritt nun für eine lange Strecke völlig in den Hintergrund. Er ist bettlägerig, und das Feld gehört Schelmaffsky allein.

**4. Situation?** Man bittet Schelmaffsky, als Trauzeuge zu fungieren. Folglich muß er sich nach der neuesten Amsterdamer Mode prächtig herausstaffieren. Beim Kirchgang steht nicht das Brautpaar, sondern er im Mittelpunkt. Das Volk drängt sich "bald .. gantz sunichte", um zu sehen, wie er die Braut zur Trauung führt. Wieder hält sich die Erzählung auf diesem Gipfel. Man geht zu Tisch, wobei Schelmaffsky der Platz neben der Braut zur "höchsten Verwunderung" der anderen vornehmen Standespersonen angeboten wird.

1) Immer wenn Schelmaffsky und der Bruder Graff zusammen genannt werden, tritt Schelmaffsky ganz deutlich in den Vordergrund, indem er sich stets zuerst nennt.

**5. Situation:** Ein neues Thema wird aufgeworfen: Die Hochzeitscarmina sollen verlesen werden. Wieder nimmt die Erzählung einen neuen Anlauf und strebt schnell einen Höhepunkt zu. Die Gäste ziehen ihre Gedichte heraus. Als sie aber sehen, daß Schelmuffsky auch in seiner Tasche heraussucht, da lassen sie ihm den Vortritt. Schelmuffskys Carmen wird entschieden für das beste erklärt, die anderen Poeme keines Blickes gewürdigt. Er erweckt damit allgemeines Aufsehen. Wieder ist ein Gipfel erreicht: Die Hochzeitsgesellschaft "stapfte die Köpfe zusammen" und sah ihn "mit höchster Verwunderung an". Man tuschelte miteinander, "daß was sehr großes hinter ihm stecken mußte". Die Gäste trinken ihm zu und machen "große Reverence" gegen ihn, er aber sieht sich nur, als wenn ihm diese Ehren selbstverständlich wären, in der Runde um und bleibt ruhig sitzen.

Nach mehreren Ansätzen hat die Erzählung damit eine überragende Höhe erreicht.

**6. Situation:** Die "fruchtbare Lage" des Hochzeitmahles wird in der nächsten Szene weitergeführt. Schelmuffsky ist jetzt der allgemein anerkannte Held des Tages. Aber die Spannung läßt damit nicht nach. Die Handlung steigert sich immer mehr, indem das Schelmuffsky-Problem von immer neuen Seiten beleuchtet wird. Jetzt will er sich als trinkfester Zecher erweisen, was ihm auch anfangs gelingt: "hatten sie sich nicht zuvor über mich verwundert, ... so verweunderten sie sich allererst hernach ..". Aber er übernimmt sich, und plötzlich folgt ein jäher Absturz: er übergibt sich in sinnloser Trunkenheit an Busen der Braut. Die groteske Szene bricht ab. Schelmuffsky wird ins Quartier geschafft. Aber sofort ist ein Ansatz zu neuem Auftrieb gegeben.

Am nächsten Tage wird Schelmuffsky zur weiteren Feier mit der Brautkutsche abgeholt. Den Übergang zur nächsten Situation schafft die ganz nebenbei gemachte Bemerkung, daß Schelmuffsky es sich erlauben konnte, die Hochzeitsgesellschaft, bis er sich zum Hingehen bequemt, mit dem Essen auf sich warten zu lassen.

**7. Situation:** Als Schelmuffsky erscheint, wird ihm von allen Seiten wieder "große Reverence" erwiesen. Man macht ihm keine Vorwürfe wegen des peinlichen Vorfalles, sondern wünscht nur, daß es ihm jetzt besser gehe. Die gestrige Schlappe macht er mit der Betonung des "brav Kerle" sofort wieder wett. Die Rattengeschichte bringt ihn völlig wieder auf den Höhepunkt: "O Sapperment! Wie sahen mich die Leute über der Tafel alle an..!" Die in Besengesellschaft erzählt Rattengeschichte leitet sofort zu einer Liebesanbändelung über.

- 8. Situation:** Mit ein paar Strichen wird eine lästerliche Stadtstochter gezeichnet, wie sie den Schelmuffsky über den Tisch hinweg immer wieder ihre Fragen nach der Rettungsgeschichte "suplisbert". Sofort gibt sie "Heyrathens vor", Schelmuffsky hält sie hin. Auch in der Liebe hat er damit einen großen Triumph errungen.
- Durch eine Zwischenfrage nach dem abwesenden Bruder Craffen reißt dieser Handlungsfaden plötzlich ab.
- 9. Situation:** Ganz unvermittelt setzt die Erzählung bei einem neuen Ausgangspunkt ein. Es wird getanzt. Nach einer kurzen Schilderung der "gemeinen Tänzle", die Schelmuffsky alle "mit weg tänzt", steht er sehr schnell wieder als Solotänzer im Mittelpunkt. Die Menge strömt von der Gasse herein, um ihm "mit großer Verwunderung" zuzusehen. Wieder ist ein neuer Gipfel erreicht.
- 10. Situation:** Ohne Übergang wird auf einen Stadtpasaziergang mit der Stadtstochter eingelenkt. Anfangs besichtigt man einige Amsterdamer Kuriosa. (Nur die Börse und der Leichenstein "Admiral Keyters" werden erwähnt.) Aber die Erzählung geht sehr schnell über die Sehenswürdigkeiten hinweg und kommt auf die Liebesaffäre zurück. Die Geliebte will mit Schelmuffsky durchgehen, aber er bremst ab. Er ist jetzt ganz der Liebling der Damen, die alles für ihn tun wollen.
- Plötzlich bricht das Thema ab, die Stadtstochter ist verschwunden. 1)
- 11. Situation:** Schelmuffsky sucht sie überall. Endlich gibt ihm eine alte Frau Auskunft. (Die Unterredung ist mit einer kaum merklichen Steigerung gearbeitet.) Der Vater hat seiner Tochter den Verkehr mit Schelmuffsky verboten, da er sie doch nicht nehmen würde. Der Grund dafür scheint als erneute Glorifizierung des Helden durch: Schelmuffsky ist viel zu vornehm für sie.
- Gegen Ende des Kapitels zeichnen sich keine deutlichen Einzelspielen mehr ab. Schnell eilt die Erzählung ihrem Abschluß entgegen. Schelmuffsky ist verstimmt über die Stadtstochter, er folgt der oft wiederholten Einladung auf die weitere Hochzeitsfeier nicht mehr. Nur wegen der Krankheit des Bruder Craffen bleibt er noch 2 Jahre in Amsterdam. Dann schiffen sich die beiden nach Indien ein.

Zusammenfassend ist festzustellen, daß Reuter gewissermaßen nach bestimmten stichwortartigen Themata kleine

1) Wir halten uns hier an die Fassung B. A ist ausführlicher. Vgl. Neudr. 59, S. 43 ff.

Begebenheiten aneinander reiht, die für Schelmaffsky immer gute Anhaltspunkte zur Entfaltung bieten. In ziemlich schnellem Aufstieg - meist nach einer kurzen, absichtlichen Verzögerung, nach "kleinen" Mißgeschicken oder durch ein Übertrumpfungsmotiv - ist bald ein Höhepunkt für Schelmaffsky erreicht. Die einzelnen Gipfel ragen nicht als schräge Grate heraus, sondern mehr wie gerundete Kuppen. Die Erzählung bewegt sich ständig in einer gewissen Höhen-Lage. Das ganze macht mehr den Eindruck eines leichten Wellenschlages als eines stürmischen Auf und Ab. Ein überragender Höhepunkt, auf den etwa alles austrebt, ist nicht vorhanden.

Es kehren in den verschiedenen Stationen sehr oft die gleichen Situationen wieder, in denen Reuter das Wesen Schelmaffskys vor allem entfaltet:

- 1) Die Ankunft im neuen Quartier (Heutr.57/58 S.14,16,37, 49, 64, 73, 101, 111, 123)
- 2) Das Zusammentreffen mit "hohen Standespersonen" (S.16, 38, 51, 65, 73, 105, 123)
- 3) Tischgespräche (S.17, 53, 65, 73, 105, 117)
- 4) Liebesaffären (S.20, 38, 39, 58, 73). (Heutr.59 S.54)
- 5) Stadtbesichtigungen (S.28, 41, 59, 75, 104)
- 6) Duelle und Händel (S.24, 33, 41, 77, 120, 126). (Heutr.59 S.43)

Aber dennoch wirken die ständigen Wiederholungen nicht eintönig, da Reuter diesen Motiven immer neue Seiten abgewinnt und die Situationen mit einer lebendigen Frische zeichnet. Greifen wir als Beispiel das oft wiederkehrende Motiv heraus, wie Schelmaffsky durch seinen Aufzug vor der Masse Aufsehen erregt:

I,3(S.40) "O Sapperment! wie legten sie sich zu den Fenstern heraus? Sie redeten immer heimlich gegen ein ander, und so viel ich vernehmen kunte, sagte bald hier einer: das ist doch ein wunderschöner Kerl? bald fing ein anderer in einem andern Hause an: Des gleichen hab ich mein Lebetege nicht gesehen? bald stunden dort ein paar kleine Jungen, die sagten zu einander: Du, sieh doch, dort künmt des Mensche gegangen, die den vornehmen reichen Juncker kriecht, der draußen bey den Lustgärtner in quartiere liegt. Bald stunden an einer Ecke ein Paar Mägde, die sagten: Ach Ihr Leute! denckt doch, wie Jungfer Damigen so wohl ankünmt, sie

kriegt den Kerl da, der sie bey der Hand führt, das Mensche ist ihn nicht einmahl werth. Solche und dergleichen Reden murmelten die Leute nun so heimlich zu einander. Es war ein Nachgesehe, daß ichs der Tebel hohlmer nicht sagen kan".

Mit wie feinem Ohr hat Reuter hier dem Stadtklatsch gelauscht! Wie fein sind die einzelnen tuschelnden Stimmen voneinander geschieden: die sachverständig-bewundernden Alten, die vorlauten Gassenjungen, die neidischen Mägde. Alle Töne sind prächtig zur Klatschatmosphäre vereinigt<sup>1)</sup>. Zugleich gibt der Rhythmus die Bewegung des Vorbeischreitens wieder.

I, 4. S. 53

"O Sapperment! was war das vor ein Aufgesehe von den Volcke, sie drückten der Tebel hohlmer bald ein ander gants zu nichte, nur daß ein ledweder mich so gerne sehen wolte. Denn ich ging sehr artig neben der Braut her in einen schwarzen langen seidenen Mantel mit einen rothen breiten Samt-Cragen ... Ich kans der Tebel hohlmer nicht sagen, wie ich das Mensche so nette zur Trauung führete und wie mir der spitzige Hut und der lange Mantel mit den rothen Samt-Cragen so proper ließ".

Hier ist die Masse nicht in Einzelstimmen aufgelöst, sondern ein Volksauflauf mit seinem Drängen und Stoßen durch ein paar Striche gegeben. Zur Bewunderung durch die Menge tritt hier aber vor allem noch ein Selbstgefallen an dem à la mode-Aufzug.

1) Vergleiche dazu auch: "Es war ein Gelispere heimlich in die Ohren und so viel ich hören kunte fing bald dieser an und sagte: wer muß doch nur der vornehme Herr seyn, welchen die Madame Charzante mitgebracht hat, bald sagte ein Fre-uenzianer zu den andern: Ist das nicht ein Wunderschöner Kerl, sieht er doch flugs aus wie Milch und Blut. Solche und dergleichen Reden giengen wohl eine halbe Stunde unter der Compagnie" (I, 2 S. 29). Weiteres Getuschel s. S. 54, 66, 106. - Eine ähnliche Stelle kommt auch im "Simplicissimus" vor. Neudr. 302/309, S. 238, III, 12: "wann ich dann so durch eine gasse daher prangte / oder vielmehr das Pferd mit mir dahin tantzte / und das alberne Volk zussehe / und zu einander sagte: Sehst das ist der Jäger! Ach welch schön Pferd! Ach wie ein schöner Federbosch! oder / Min God / wat vor em prave Kerl is mi dat! so spitzte ich die Ohren gewaltig / und liesse mire so sanfft thun". - Ähnlich vgl. auch Guzman s. a. O. S. 185 (Kap. 24). s. S. 103

I.6. S.74 "... mein Bildnis (= das des Großmoguls) hatte ich aus der Kutsche gehängt, da liefen wohl über 100. Jungen neben der Kutsche her und sahen des großen Moguls sein Gegenstück mit großer Verwunderung an, worüber ich meine rechte Freude auch hatte, daß so viel kleine Jungen neben der Carosse her liefen".

Diesmal sind es die mitlaufenden neugierigen Straßenjungen, von denen Schelmuffsky sein Aushängeschild begaffen läßt. Man merkt so recht seine primitive Freude die er an der großen Schar seiner Bewunderer hat, selbst wenn es nur "Straßenkötter" sind.

II.3 S.108 "...als ich mit meinem großen Kober über den St.Marx-Platz wieder geritten kam, so stackten wohl auch dreißig tausend Menschen die Köpfe zum Fenster heraus, die sehen sich bald zum Narren über mich, weil ich mit meinem großen Kober so galant zu Pferde saß. Wiewohl mir auch das Ding von denen Leuten gefiel, daß sie die Augen so brav über mein vortrefflich zu Pferde Sitzen aufsperrten, dasselbe werde ich der Teufel hohl mer Zeit Lebens nicht vergessen".

Und wieder ist die gaffende Masse anders gezeichnet. Man sieht die neugierigen Leute förmlich aus den Fenstern heraushängen, damit ihnen Schelmuffskys Unritt ja nicht entgeht.

Es ist Reuter vortrefflich gelungen, die staunend-gaffende Menge durch immer neue Beobachtungen zu charakterisieren, wie sie tuschelt, wie sie drängt, wie sie mitläuft und wie sie zum Fenster heraushängt. Auch Schelmuffskys Aufzug ist immer verschieden: Auf einem Spaziergang, als Brautführer, in der Kutsche und zu Pferd.

So gestaltet Reuter das Grundmotiv "Vor der Menge Aufsehen erregen" auf völlig verschiedene Weisen, daß die buntwechelnde Füllung den Rahmen nie monoton-langweilig macht. Darüber hinaus ist es Reuter ja einzigartig gelungen, uns das Wesen Schelmuffskys einmal nicht an ihm selbst, sondern im Spiegel der Masse zu zeigen. Damit ist zugleich eine Wertung gegeben. - Auch die anderen oben herangestellten Motive kehren stets mit anderem Gesicht wieder. Außerdem erlebt Schelmuffsky in jeder Station noch etwas Besonderes: in Hamburg die Oper und den Ball, in Amsterdam eine Hochzeit, beim Großmogul die Sängerin, in London

den Tour à la mode, in Venedig den Jahrmarkt, in St. Malo das Gefängnis, in Padua das Universitätsmilieu und schließlich in Rom den Papstbesuch und die Sternguckerei. Aber diese besonderen Erlebnisse sind nur ganz lose mit den Orten verknüpft; die meisten könnten sich überall abspielen. Unser Beispiel zeigte, daß die verschiedenartigen Ausführungen desselben Motive nicht durch die Lokalatmosphäre der einzelnen Handlungsorte bestimmt werden. Man kann dem Temperament des Publikums nicht anmerken, ob das Bild in Stockholm, Amsterdam, London oder Venedig aufgenommen ist. Seine nähere Ausgestaltung wird allein durch das Interesse an Helden und nicht an der räumlichen Situation bestimmt.

Wie schon gesagt, stehen die einzelnen Stationen nur in locker gefügtem assoziativen Zusammenhang. Die Verbindung wird durch "Haken und Ösen" geschaffen, d.h. am Ende eines Kapitels wird das nächste Reiseziel angekündigt, und am Anfang des folgenden wird der Übergang einfach damit motiviert, daß Schelmuffsky sich nun weiter umsehen wolle, oder aber er muß sich heimlich davonmachen, da man nach ihm fahndet. Aber das alles wirkt nur äußerlich. Manchmal wird der verlassene Ort rückblickend noch einmal direkt angesprochen: "Nun gute Nacht Hamburg ...; Gute Nacht Venedig! ... Adieu Padua...". In diesen Zwischengliedern spielt sich die eigentliche "Reise" (im engeren Sinne) ab. Auch sie sind recht einfach gebaut. Im ersten Teil werden die einzelnen Stationen durch Seereisen verbunden; nur am Anfang wird Schelmuffsky von Bruder Graffen in dessen Schellenschlitten mitgenommen und am Schluß fährt er mit einem Fuhrwerk von London nach Hamburg. Im ganzen kommen 5 Seereisen vor, die nur wenig voneinander differenziert sind. Auch sie bilden eigentlich nur den Hintergrund, vor dem Schelmuffsky sich entfalten kann. Wir stellen hier kurz die besonderen Motive der Seereisen stichwörtartig zusammen:

1. Reise: Seekrankheit, Ziegenmilch-Episode, Allheilmittel Bomolie, Seesturm, Wunderfische (S. 35 ff.).
2. Reise: Schiffbruch, Rettung Schelmuffskys und des Bruder Graffen auf einem Brett (S. 48 ff.).

3. Reise: Walfischjagen, Lebermeer, Passage des Äquators, Tod des Bruder Greffen (S. 62 ff.).

4. Reise: Seehündchen-Episode, Heilmittel Bonolis, Sirenenabenteuer, Riesenhechte (S. 71 ff.).

5. Reise: Piratenüberfall (S. 75 ff.).

(Eine Rettung zu 50 auf eines Brett, wie sie später erwähnt wird, ist nicht ausgeführt.)<sup>1)</sup>

Reuter versucht auch hier wieder, durch möglichst buntes Variieren das gleiche Grundmotiv immer neu zu beleben. Wenn auch Wiederholungen vorkommen (z.B. die Riesen- und Wunderfische), so werden der "Seereise" doch immer neue Seiten abgewonnen. Die einzelnen Meeresabenteuer und -curiosa werden nicht listenförmig aufgezählt, sondern völlig in die Schelmaffsky-Sphäre eingetaucht. Sie stehen nicht um ihrer selbst willen. An ihnen soll, wie in allen Situationen, Schelmaffskys Wesen aufblitzen.

Auch dazu 2 Beispiele:

Die Seehündchen-Episode<sup>2)</sup> beginnt mit lauter verniedlichenden Diminutiv-Stimmungsnoten: "Meine einzige Freude ... kleines See-Hündgen ... lockte ich mit ... Stückgen Brote ... daß es so freundlich that und mit mir spielen wolte ...". Weil es "so artig aussah", will Schelmaffsky es haschen. Hier setzt kkek ein ganz plötzlicher, hiebartiger Umschlag ein: "Al ich aber nach dem Aase griff, so biß mich die Wetter-Kröte der Tebel hohlmer durch alle fünff Finger durch dund durch und dauchte darauff unter". - Es kommt hier an sich gar nicht so sehr auf das Seehündchen als solches an, Reuter will vielmehr zeigen, wie Schelmaffsky reagiert: Vor einem Augenblick noch ein Verhätcheln und Verzärteln und nun die gemeinsten Hintertreppenglüche. So explosiv-sprunghaft reagieren nur Leute, die im Grunde ihres Wesens Proleten sind.

Auch aus dem antiken Schiffermärchen hat Reuter Motive in die "Reisebeschreibung" aufgenommen. Aber das ist

1) Neudr. 57/58 S. 114. Vgl. dazu auch Neudr. 90/91, S. 38 (Ehrliche Frau, III, 10).

2) Neudr. 57/58, S. 71/72

nichts mehr vom Zauber edler Einfachheit und stiller Größe spürbar. Schelmaffsky schwadroniert auf seine headsärnelige Art drauflos: "da ließen sich erschrecklich viel Sirenen von ferne in Meer blicken, dieselben Menschen singen der Tebel hohler admirable schön"<sup>1)</sup>. Er läßt sich aber nicht wie Odysseus an den Mast binden, um ihren Gesang zu lauschen, sondern als er von ihren Gefahren hört, stopft er sich schnell die Ohren zu "und hieß den Schiffmann geschwinde fortfahren". Schelmaffsky ist eben ein kleiner, primitiver Geist. Zwar verwendet Reuter auch hier das willkommene Curiosum, aber er taucht es sofort in die Schelmaffsky-Sphäre ein, um dessen Wesen daran zu offenbaren. Natürlich müssen die Sirenen in großer Anzahl auftauchen, was der Lärmel durch das absolut unpassende "erschrecklich viel" wiedergibt, um überhaupt imponieren zu können. Sie sind für ihn, wie alles Weibliche schlechtweg, "die Menschen", die er obendrein noch à la mode ausstaffiert, indem er sie "admirable schön" singen läßt. Mit einem Schlage verkehrt sich der mythische Zauber zur Hintertreppensensation. Reuter steigert in der Fassung B die Wirkung gegenüber A noch dadurch, daß er die Episode vom Mittelmeer in die Ostsee verlegt.

Im zweiten Teil der "Reisebeschreibung" werden die Zwischenglieder der Stationen ähnlich durch Landreisen ausgefüllt. Schelmaffsky reist in der Postkutsche oder zu Pferd. Auch hier hat er recht abenteuerliche Erlebnisse, wie z.B. den bereits erwähnten zweimaligen Unfall der Postkutsche, oder aber die Reise ist mehr im Schwankstil gehalten, indem er z.B. seinen durchgegangenen Hengst nachrennt und ihn schließlich nur wieder einfangen kann, weil gerade ein Bauernfuhrwerk mit einer Stute des Weges kommt.

Es heben sich also im Aufbau der "Reisebeschreibung" deutlich die Stationen und die Bindeglieder heraus. Während die ersten mehr statisch angelegt sind (Gesellschafts-sphäre), erhält die Erzählung durch die eigentliche "Reise" ihre Dynamik. Hier ist vor allem der Schauplatz des Aben-

1) Heubr. 57/58 S.72

teuerlichen (Vagantensphäre). Man kann nicht von einer "Zielreise" sprechen. Schelmuffsky bummelt durch die Welt, er wird aber auch eigentlich nie verschlagen. Er ist kein Spielball des Schicksals. Er hat seinen genauen Reiseplan. Allerdings liegt nicht von Anfang an die ganze Reise fertig ausgearbeitet vor ihm, sondern als Augenblicksmensch faßt er immer nur das nächste Ziel ins Auge<sup>1)</sup>. Nur zweimal geht es dabei gegen seinen Willen: Bei dem Piratenüberfall und als ihm sein Pferd entläuft. Nach seiner Lebensart findet er sich aber damit ziemlich rasch ab.

Überblicken wir nun die "Reisebeschreibung" im Gesamtaufbau. Ihre beiden Teile sind durchaus parallel gebaut. Sie haben den gleichen Ausgangs- und Endpunkt. In beiden hebt sich ein starker Höhepunkt (Der Aufenthalt beim Großmogul und der Lotteriegewinn in Venedig)<sup>2)</sup> heraus, und beide haben kurz vor ihrem Ende einen jähen Abeturs ins Unglück (Der Piraten- und der Baschklepperüberfall)<sup>3)</sup>. Aber weder stehen die herausgestellten Höhepunkte allein, noch kommt nur je eine Unglückswendung vor<sup>4)</sup>. Im Gesamtaufbau der "Reisebeschreibung" zeigt sich wieder das gleiche, was wir schon bei der Analyse der Einzelstationen herausstellten: Wir werden nicht in einem stürmischen Auf und Ab ständig hin- und hergerissen, sondern Schelmuffsky bewegt sich je-

1) Vgl.dazu W.Flemming, a.a.O. a) S.405

2) Diese "Höhepunkte" scheinen ziemlich willkürlich herausgegriffen zu sein, aber die Bedeutung der Großmogul-Episode wird durch die Widmung noch ganz besonders unterstrichen und der Lotteriegewinn wirkt durch den damit verbundenen Erwerb des Pferdes noch auf die weitere Handlung ein.

3) Diese Höhen- und Tiefenpunkte sind nicht vom Menschlichen aus gesehen wie etwa im "Simplicissimus", sondern rein äußerlich gefaßt. Es geht Schelmuffsky gut, oder es geht ihm schlecht, er hat Geld oder hat keins. Bezeichnend ist, daß die beiden Höhepunkte durch große materielle Gewinne ausgezeichnet werden. Es ist hier allein eine "abenteuerliche" Romanschicht vorhanden, keine "ideale". Vgl.R.Petsch, Wesen und Formen der Erzählkunst, 2.Aufl., Halle 1942, siehe Sachregister.

4) Vgl.dazu die Aufzählung der Misere in der "Ehrlichen Frau". Handr.90/91, S.30, III,3.

weils auf einer gewissen Höhenlage. Die Wellentkiler sind entweder auf die Spannung des Eben-und-sben-noch-Davon-kommens (z.B. der Seesturm der ersten Seereise oder die Postkutschenuwürfe) hin angelegt, oder sie werden als menschliches Mißgeschick gedeutet: "Das kann einen schon mal passieren!" (z.B. das oft wiederholte Erbrechen Schelmauffskys). Wenn es aber wirklich ernst wird (z.B. beim Schiffbruch der zweiten Seereise), dann haben wir im Grunde doch das Gefühl, daß es "nicht so schlimm" ist. Anders liegt der Fall dann, wenn Schelmauffsky nach Hause kommt. Hier muß natürlich sein kurz vorher geschehenes Unglück nachwirken, da er seinen abgerissenen Zustand erklären muß. Aber sehr bald ist er, wie wir sehen, wieder obenauf. Im ganzen arbeitet Reuter nicht mit starken Umschlagwirkungen. Die Stimmungsnoten sind von vornherein auf den "erfolgreichen" Bramarbas eingestellt.

Mit den stets wiederkehrenden Grundmotiven sind auch die dazu gehörigen typischen Figuren<sup>1)</sup> gegeben. Sie haben kein individuelles Eigenleben und sind nichtsweiter als ihr Stand oder Beruf. Mit ein paar Strichen werden sie als "Statisten" umrissen, im Übrigen setzt der Dichter die objektiv voraus. Durchweg sind sie schon äußerlich mit typischen Merkmalen ausgestattet. Das ständige Attribut des Bruder Grafen bildet sein Schellenschlitten. Er ist ein "dicker, corpulenter Herr", aber seine Beleihtheit ist nicht irgendwie "bedeutend", etwa daß damit eine spießbürgerliche Behändigkeit angedeutet wäre<sup>2)</sup>. Nur bei bestimmten Anlässen "braucht" Reuter den Grafen als Dickwanst, z.B. beim Wettlaufen mit Schelmauffsky, der gegen ihn nur ein "Aufschüßling" ist und ihn dennoch übertrumpft<sup>3)</sup>, oder bei der Motivierung seines Hitzschlages "unter der Linie"<sup>4)</sup>. Auch seine "schwartatruppen Sammethosen" werden nur stellenweise "benötigt", z.B. wenn "kavalierrmäßiges"

1) Zu ~~ähnlich~~ den Figuren vgl. Risse, a.a.O. S.41/2

2) Als Gegensatz könnte hier ein Falstaff genannt werden, dessen Dickleibigkeit zugleich der äußere Ausdruck seines Wesens ist.

3) Neudr. 57/58, S.15

4) Neudr. 57/58, S.62

Benehmen geschildert werden soll, wie bei der Ankunft in Hamburg, wo der Graf der Jungmagd sogleich nach Nadel und weißem Zwirn (Kontrast!) pfeift, um die geplatze Hosennaht wieder zuzunähen, "welches sich sehr artig ließ"<sup>1)</sup>, oder wenn ein durchnässter Zustand ("wie gebadete Mäuse") voranschaulicht werden soll, triefen die "saatnen Hosen ... als wenn einer mit Mühlen gösse"<sup>2)</sup>. Zuletzt würden sie erwähnt, als Schelmuffsky ihr zwei Dukaten ins Seemannsgrab mitgibt<sup>3)</sup>. Diese typischen Kennzeichen dienen also der drastischen Anschaulichkeit. Gleichzeitig deuten sie aber auch die Beschränktheit Schelmuffskys an, der sich beim Erzählen übergenau an Äußerlichkeiten klammert. Auch die Mutter ist bekanntlich an ihrem "von der Ratte zerfressenen ganz neu seiden Kleid" kenntlich, der Räuber Berth durch seine platte Nase, der "Fremde" aus Padua an seiner Vorliebe für Mastixwasser, dem Schelmuffsky seine Bomolie entgegenstellt. Wenn irgendwo der Ausruf "Anmuthiger Jüngling!" erschallt, deutet das sofort auf Charante. Diese Typisierung durch äußere Zeichen geht s.f. bis zu den unbedeutendsten Nebenfiguren herab. So erscheint der Wirt in Hamburg z.B. ständig in einem "grünen Sammet-Beltze", wenn der Tanzmeister erwähnt wird, ist er immer der "kleine buckliche", der indische Gänsejunge ist ohne sein "grünes Käpgen" undenkbar. Alle Figuren sind ganz und gar zu Typen gestempelt, an erster Stelle aber Schelmuffsky selbst. Seine "Kennzeichen" sind vor allem seine Plüche ("der Tebel hohlmer; O Sapperment"). Immer wieder nennt er sich "brav Kerl, dem was rechts aus den Augen herauschaut", die "Bomolie" ist sein Leib- und Magengetränk. Im zweiten Teil ist der "große Kober" sein ständiger Begleiter.

Aber nicht nur ihrem äußeren Habitus nach, auch in ihrem Wesen sind die Figuren Typen. Mit einzigartiger Meisterschaft ist es Reuter gelungen, die Umwelt als der Fantasi Schelmuffskys entsprungen erscheinen zu lassen. In seiner Primitivität stellt er sich eben einen Grafen so vor wie jemanden vom Typus "Bruder Graff". Sein "Graf" schuft mit

1) Neudr. 57/58 S.17

2) ebda. S.49

3) ebda. S.63

ihm um die Wette Brantwein, überfrist und übergibt sich mit ihm und ist noch "über 20000 Mann groß gut stärker" an Mäusen als er selbst. Seine "Blaublütigkeit" wird in Schelmauffskys Fantasie zu einem "Geschwätz von den 32 Ahnen" und dem "Dorffe, wo seine Großmutter begraben läge"<sup>1)</sup>. Die vornehmen Damen und Nobelstöchter benehmen sich nach Schelmauffskys Vorstellung wie ganz gemeine Dienstmägde<sup>2)</sup>. Daß sie aber aus "besseren Kreisen" stammen, betont Schelmauffsky auf seine Art dadurch, daß er sie alle als "unvergleichlich schön" hinstellt, ihr "sehr artiges Tantzchen" herausstreicht und ihnen eine Riesenmitgift andichtet. Außerdem versetzt er sie äußerlich in den Salon. Aber bei der Rettungsgeschichte fallen sie völlig aus diesem Rahmen und können ihre Geilheit kaum noch zügeln. Beim Küssen stecken sie ihm "ihre Zunge eine ganz halbe Elle ins Maul". Als die eine mit ihm durchgehen will (eine Nobelstochter!), packt sie wie ein Dienstmädchen ihr "Lämpgen" zusammen. Schelmauffsky überträgt ganz einfach seine wirklichen Erlebnisse der "niedrigen Minne" auf das Adelsmilieu. Er merkt dabei gar nicht, wie er die ganze Zweifelhaftigkeit jener "Damen" z.B. dadurch andeutet, daß er erzählt, die Hamburger Rädelswache hätte ihn - so berichtete Charmante - dreimal in deren Bett gesucht. Die verschiedenen Geliebten sind außer durch ihre Namen überhaupt nicht voneinander zu unterscheiden. Sie sind nichts weiter als Figuren vom Typus "Geliebte".

Die Figuren stehen in engstem Zusammenhang mit dem Milieu, sie sind - fast möchte man sagen - dessen Abziehbilder. Als Beispiel wollen wir herausgreifen, wie primitiv-typisch Schelmauffsky sich einen orientalischen Potentaten und dessen Umgebung ausmalte<sup>3)</sup>. Sofort werden wir auf den blut-

1) Neudr. 57/58, S.14, 19

2) Daß Schelmauffsky in diesem Milieu "Erfahrung" hatte, gibt uns Reuter im "Letzten Denck- und Ehren-Mahl" zu verstehen. S.19

3) Neudr. 57/58, S.64 ff. I,5. Der "Große Mogul" spielt in der barocken Dichtung überhaupt eine große Rolle, was wohl aus der Vorliebe dieses Zeitalters für Gewalt-herrschnaturen zu erklären ist. Vgl. W. Fleissing, a.a.O. c) S.9

rünstigen asiatischen Despotismus eingestimmt: am Schloßtor stehen "wohl über 200. Trabanten mit bloßen Schwertern". Mit sklavischem Diensteifer, wie er zu einer Gewaltherrschaft gehört, laufen sofort "Ihrer zwölfte", um Schelmuffsky zu melden. Kaum will er durch die Wache gehen, da schreit der Großmogul von oben zum Fenster heraus, sie sollten präsentieren - ein bezeichnender Zug für Schelmuffskys Vorstellungswelt, einen Potentaten wie einen Proleten zum Fenster herausgröhlen zu lassen! Wie auf einen Ruck "sprangen die Kerl ins Gewehre". Mit ein paar Strichen wird durch die "große Marmor-steinerne Treppe" und den "schönen Saal, er flimmerte und flammerte ... vor lauter Golde und Edelgesteinen"<sup>1)</sup>, die orientalische Prachtentfaltung angedeutet. Der absolutistische Despotismus scheint besonders in der Skizzierung der Lakaien durch, die sich "vor närrische Reverence" nicht genug tun können. Unter Drohungen weist sie der Großmogul schroff an, seinen Gast gebühlich zu bedienen. (Die Drohung, sie würden sonst in die Küche versetzt werden, kann nur einem Hirn wie Schelmuffsky entspringen.) Sie beweisen sich dann auch als wahre Speichellecker.

Mit der Atmosphäre von Tyrannei und Pomp ist zugleich der Typus "Großmogul" gegeben. Diese Figur ist eigentlich nichts anderes als ihr Milieu. Auch später tritt sie trotz der Offenbarung ihrer abgründigen Dummheit nicht plastischer hervor. Reuter will damit nicht die Beschränktheit des Großmoguls charakterisieren, sondern den dummfrechen Dünkel Schelmuffskys. Nicht aus künstlerischen Unvermögen gestaltete Reuter die Nebenfiguren als Typen, sondern weil sie so, wie Schelmuffsky sie uns entwirft, beredtes Zeugnis von seiner nicht über oberflächliche Typisierung hinausreichende Denkart ablegen sollen.

Die Quellenfrage liegt beim "Schelmuffsky" recht schwierig, wenn man überhaupt von einer solchen sprechen kann.

1) Mit den gleichen Worten wird auch das Logie in Hamburg geschildert. Neudr. 57/58. S.16

Reuters wichtigste Quelle war zweifellos das Leben selbst, eben jener Eustachius Müller<sup>1)</sup>. Reuter selbst gibt in seiner Vernehmung am 12. Oktober 1695 an, daß er die "Kosödie" (= die "Ehrliche Frau") meistens aus Molière genommen hätte<sup>2)</sup>. Aus den "Précieuses ridicules" stammt aber lediglich das Verkleidungsmotiv, eine Schelmuffsky-Figur kommt nicht vor<sup>3)</sup>. Reuters Verleger Heybey gibt am 5. Oktober 1695 zu Protokoll, daß in der "Ehrlichen Frau" "Proverbia Weises" vorkommen<sup>4)</sup>. Nach dieser Angabe suchte man nun bei Weise nach Motiven, die Reuter übernommen haben könnte. Es ließen sich jedoch nur ganz allgemeine Übereinstimmungen in der lebendigen Sprachgestaltung feststellen<sup>5)</sup>. Dehmel meint, daß die Redensart "Freyens Vorgeben" aus Weises "Bäuerischen Macchiavelli .." (DNL 39, S. 31) stammt<sup>6)</sup>, sie kommt aber auch sonst vor (z.B. in "Vincentius" V, 5). Der kleine Vetter soll dem 3. Narren aus dem 6. Kapitel der "Ertznarren" (Neudr. 12/14, S. 43) nachgebildet sein<sup>7)</sup>. Jedoch ist diese Figur ganz klar dem jüngsten Sohn der Müllerin angepaßt; außerdem taucht sie schon in der ersten Kosödie auf, die nichts mit den "Ertznarren" zu tun hat. Auch die Annahme Dehmels, daß der "Schelmuffsky" vielleicht eine "zusammengedrückte Wiederholung der Happel-schen Satire", des "Academischen Romans" ist<sup>8)</sup>, ist sehr wenig stichhaltig. Schelmuffsky ist eben nicht "in erster Linie Student". Reuters Spott über die Universitätszustände hatte nur allzu persönliche Gründe und ist bestimmt keine literarische Anlehnung an Happel. Auch die antikirchlichen Ausfälle hängen wohl eher mit seinem Umsatteln zusammen, als daß sie von Happel entlehnt sind.

Wenn Reuter auch "in ganzen wenig literarisch beschwert" war, wie Dehmel seine und alle vorigen Quellenunter-

1) Das Bindeglied gibt die Titelunterschrift des 1. Teiles in der Fassung B: E.S. = Eustachius Schelmuffsky.

2) Siehe Zarncke, a.a.O., S. 607

3) Vgl. dazu Ellinger, Z.f.dtsche Phil. XXII, S. 293 ff.

4) Siehe Zarncke, a.a.O. S. 604/05

5) Vgl. Zarncke, a.a.O., S. 469; Risse, a.a.O. S. 3;

Dehmel, a.a.O. S. 45

6) Dehmel, a.a.O. S. 41

7) ebda. S. 45

8) ebda. S. 46

suchungen zusammenfaßt<sup>1)</sup>, so ist es uns zum erstemal gelungen, zwei Motive aus dem "Schelzuffsky" mit ziemlicher Sicherheit quellenmäßig nachzuweisen. Dehmel war an sich auf dem richtigen Wege, bei Happel Vorlagen zu suchen. Die Entlehnungen stammen aber nicht aus dem "Academischen Roman", sondern aus: "Des Historischen Kerns Oder so genandten kurtzen Chronica Brittel Theil. Fürstellend: Die merkwürdigsten Welt- und Wunder-Geschichten / So sich in und außer Europa in diesem noch währenden Land- und Leuth-verderblichen Krieg / so wohl zu Wasser als zu Lande von anno 1690 bis 1695 zuge- tragen. Des weyland Everhardi Guernerii Happelii seiner 20 Jährigen in 2 Voluminibus getheilten Chronica zur Nachfolge und Continuation. Hamburg, gedruckt und verlegt durch Thomas von Wiering Buchdrucker bey der Börse in güldenem A. B. C. 1695".

Daß Reuter zu diesem bedeutenden Verlag Beziehungen gehabt haben muß, beweist, daß im nächsten Jahr dort seine Oper verlegt wurde. Aber die Spuren weisen ohnehin in seine nächste Umgebung, denn in einem Titelzusatz heißt es: "Sind auch in Franckfurth und Leipzig bey Zacharias Herteln zu bekommen". - Reuter arbeitete aktuellste Zeitgeschehnisse in seine "Reisebeschreibung" hinein, denn die "Kurtze Chronica" Happels könnte man nach unseren Begriffen als eine Art politische Zeitschrift bezeichnen.

Unter 1694 heißt es da (S.17): "Die Republicq Venedig richtete wiederumb einen Glücks-Toppff an / worinnen 1000 Zettel jeder von 1000 Dukaten seyn solten / unter den guten / derer 30 an der Zahl / befunden sich 2 von 50000 Ducaten ein jeder / 3 von 20 000 / 5 von 4000 / und 20 von 1000".

An dem, was Reuter aus dieser kurzen Notiz in dem "Anzeigenteil einer Zeitschrift" macht, können wir recht gut seine Arbeitsmethode erkennen. Der venezianische Glückstopf bietet das Motiv. Zunächst wird der Glückstopf - an sich ein zufälliges, nebensächliches Vorkommnis - zum absoluten Mittelpunkt Venedigs erhoben und um den abstrakten Begriff "Lotterie" ein lebendiges Bild mit volkstümlichem Jahresakterussel

1) Dehmel, a.a.O. S.45

aufgebaut: "Mitten auff dem St. Marx-Platze nun stand eine große Glücks-Bude, da griff nun hinein wer wolte, es muste aber die Person vor einen ledweden Griff einen Ducaten geben, es waren aber auch Gewinste darinnen zu 60. bis 70. tausend Thalern, und gab auch sehr geringe Gewinste"<sup>1)</sup>. Und nun läßt Reuter Schelmauffsky an diese "fruchtbare Lage" herantreten: "Als ich nun in den Glücks-Topff hineingriff, O sapersment! was waren da vor Zeddel, ich will wetten, daß wohl über tausend Schock Millionen Zeddel in dem Glücks-Topffe da vorhanden waren". Sofort ist das Bild in echtste Schelmauffsky-Sphäre getaucht, er schneidet mit einer Riesenzahl auf und bekräftigt das noch recht handgreiflich. Schelmauffsky ist aber absolut kein abgefeimter Hasardeur, der mit Kennerniene besachtsam wählt, sondern ein drauflos grapsender Rüpel: "Indem ich nun in den Glücks-Topff mit beyden Händen hineinfühlte, so that ich auch einen solchen Griff, daß ich die Zeddel bald alle auff einmahl mit beyden Fäusten herausgriffe". Mit ausgelassener Ironie weist Reuter ihn zurecht, indem er die Szene anschaulich weiter ausmalt und den Glücksbudenbesitzer energisch dazwischen fahren läßt: "Da dieses der Glücks-Töpffer sahe, O sapersment! wie klopfte er mich auff die Finger, daß ich so viel Zeddel heraus geschlept brachte, welche ich aber mit einander fluge wieder hinein schmeissen muste ...". Reuter packt das Motiv immer von neuen Seiten an und gibt der Handlung immer neue Wendungen, in denen Schelmauffsky sich entfalten kann. Bis zum Höhepunkt, Schelmauffsky zieht natürlich den Hauptgewinn, wird die Situation durch Spannung zusammengehalten. (Die Scheinperipetie, die Niete beim ersten Griff, erhöht das noch.) Im Hintergrund zeichnet Reuter dabei immer die mitgehenden Zuschauer, ihr hässliches Gelächter über den Trostpreis und ihr Maulaufsperrn über die Milliardenlosnummer. Mit einem kurzen Hinweis auf den "Glücksbädner", dem das Herz in die Hosen rutscht, schließt Reuter mit einem deftigen Punkt diese Szene ab. Durch den Gewinn der tausend Ducaten und des Pferdes ist eine neue "fruchtbare Lage" für Schelmauffsky

1) Heudr. 57/58, S. 102 II, 3

geschaffen. - Aus einer knappen Notiz baut Reuter diese köstliche Szene, darüber hinaus macht er sie aber zum Angelpunkt der gesamten zweiten Reise.

Ebenfalls ist in Happels "Kurtzer Chronica" ein Bericht des Kapitäns Cornelius von der Howen über das Seegefecht zwischen schout bij-nacht Hidde de Vries und Joan Barth abgedruckt (S.61). Es spielte sich am 29.Mai 1694 zwischen "dem Tessel und der Maas 12 Meilen vom Lande" ab.

Genau wie der venetianische Glückstopf hat also auch die Jan Barth-Episode eine historische Grundlage. In einem Brief "von Johan Bart an Monar.Pontchatrain", der ebenfalls bei Happel (S.62/63) wiedergegeben ist, berichtet dieser, daß er 8 holländische Kriegsschiffe "recontriert" hätte, die eine nach Frankreich bestimmte Kornflotte begleiteten. Darauf wäre im Kriegerat der Angriff beschlossen: "worauff ich dann auch sobald den Vice-Admiral Hidde de Vries 58 Stücken führende / an Boort legte / und ihn abordirte / auch nach einer halben Stunde Fechtens eroberte / in welcher Action dieser Vice-Admiral einen Pistolenschu  in der Brust / einen Musqueten-schuß in den lincken Arm / welcher auch hat abgenommen werden müssen / und 5 Hiebe mit einem Säbel in den Kopff bekommen hat / worgegen ich bey dieser Eroberung glücklich gewesen / dann von meinem Volcke nicht mehr als zwey Mann getödtet / und 27 verwundet werden". 30 Schiffe wären eingebracht, die restlichen 60 nach Frankreich entkamen.

Diesen nüchternen Gefechtsbericht arbeitet Reuter wieder zu einem köstlichen Schelmuffsky-Kapitel aus<sup>1)</sup>. Er verlegt seine Schilderung auf die andere Seite und schafft sich so eine einmalige Gelegenheit, das Handgertum seines Brauarbas vorzuführen, und zwar gegen einen Gegner, der damals in aller Munde war. Dem historischen Vice-Admiral de Vries kann Reuter neben Schelmuffsky natürlich nicht verwenden, denn um seinen Helden muß sich ja alles drehen. Wenige sachliche Anhaltspunkte genügen Reuter schon, um uns Schelmuffskys Rolle dabei leibhaftig vor Augen zu führen. Selbstverständlich sieht er die "Capers" zuerst. Während seine

1) Neudr. 57/58 S.75 ff. I.7

Kameraden vor Angst zittern, nimmt er sofort tatkräftig die Leitung der Gefechtsvorbereitungen in die Hand, inspiziert die Geschütze und hält der Besatzung eine markige Rede. Natürlich wird eine kampflöse Übergabe "sehr artig" abgelehnt, worauf das Gefecht beginnt: "By Sappers, wie zog der Kerl (= Hans Barth) mit seinen Capers von Leder?" Aber im Mittelpunkt des Kampfes steht Schelmuffsky: "Ich war nun mit meinen vor-  
trefflichen Hautlegen, welches ein Rückenstreicher war, auch nicht langsam heraus und über die Capers mit her. Da hätte man sollen schön hauen und fechten sehen, wie ich auf die Kerl hineinhieb, den Hans Barthe sebelte ich der Tebel hohlmer ein Stücke von seiner großen Nase weg, daß es weit in die See hinauf flog". (Es ist hier viel wirkungsvoller, daß Schelmuffsky dem Barth ein ewiges Schandmal beibringt, als daß er wie de Vries selbst schwer verwundet wird.) "...von denen andern Capers da hieb und stach ich wohl ihrer 15. Über den Haufen, ohne die andern welche ich tödtlich zu schanden gehauen hatte".

Reuter konnte das bei Happel gegebene Motiv deshalb so gut verwenden, da es - von der andern Seite aus gesehen - zu einer Niederlage wird. Der Enderfolg macht Schelmuffsky damit zum bloßen Maulhelden. Jedoch gerade in der Niederlage steigert er sich immer mehr in seinen Renommistereien, indem er sich gegen die feige Besatzung herausstreicht "Die Bärenhäuter stunden da, hatten die Fäuste alle in Schüßsack gesteckt, und ließen der Tebel hohlmer immer wie Kraut und Rieben in sich hinein hauen und regten sich nicht einmal. Ich war der Tebel hohlmer auch so tolle auf die Kerl, daß gar keiner von den Schurcken mit Hand anlegen wolte, und das hat man sein Lebetage gehört?" Gerade in dieser letzten Be-  
teuerung läßt Reuter ganz fein anklingen, daß alles Aufschneidererei ist. In steiler Kurve arbeitet er Schelmuffskys "Heldentum" heraus, und zwar vor dem negativen Hintergrund der Besatzung (ihr Angstschlottern bei dem Auftauchen der Piraten, die Schlamperei an den Geschützen, ihre Feigheit im Kampf), um dann den Ausgang dieser Episode nur um so jämmerlicher abklingen zu lassen. (Alle werden bis aufs Heud ausgezogen.)

Reuter läßt auf dem Gipfel nicht einen plötzlichen Umschlag eintreten. Schelmuffsky leitet seine Großesprecherien allmählich in einen aufgedonnerten Wortschwall von Wenn-Sätzen über. (Wenn die Besatzung tapfer gewesen wäre; wenn nicht so viele Gegner auf ihn eingedrungen wären usw.). Aber selbst im Untergang ist er noch "groß": "dennoch aber mußten sie selbst gestehen, daß wir was rechts aus den Augen heraus gesehen hätte, als ich mich so resolut gegen sie gehalten und weder Hieb noch Stich davongetragen".

Wie bei dem ersten Beispiel knüpft Reuter auch hier an historische Tatsachen an. Er stellt seinen "Schelmuffsky" damit ins unmittelbare Zeitgeschehen hinein und gibt ihm einen wirklichkeitsnahen Anstrich. Aber die Anknüpfungspunkte selbst geben doch nur den äußeren Hintergrund ab für Schelmuffsky, den Reuter kräftig in den Mittelpunkt rückt, indem er alles von seiner Perspektive aus darstellt.

## Kapitel X

### Die sprachliche Gestaltung des "Schelmauffsky".

Der überzeitliche Wert des "Schelmauffsky" liegt nicht in der Komposition, sondern in der sprachlichen Gestaltung. Wie Reuter Figuren und Begebenheiten des Lebens selbst entnahm und dichterisch integrierte, so lauschte er auch auf die Sprache des Volkes, das sich ausdrückt, "wie ihm der Schnabel gewachsen ist". Gewiß mag er manches von seinem großen Landmann, dem Eittauer Schulrektor, gelernt haben<sup>1)</sup>; am unmittelbarsten schöpfte er jedoch aus der Sprechweise des Alltags. Das lassen auch die Prozesakten deutlich durchblicken. So sagt Reuter aus, daß er zuweilen von der Wille-  
rin "g e h ö r e t, daß sie gesaget 'sowahr ich eine ehrliche Frau bin'". Schelmauffskys Fluch will er "von einem zu Merseburgk g e h ö r e t" haben<sup>2)</sup>. Wenn das auch nur eine Ausrede ist, so weist gerade sie auf Reuters ausgesprochen akustische Veranlagung hin; denn er hätte ja diese Beteuerungsformel auch als freie Erfindung hinstellen können. Sein Verleger gibt zu Protokoll: "Reuter habe gesagt, er wolle ihm davor stehen, er habe etliche Sprichwörter hineingesetzt, die er sonst g e h ö r e t"<sup>3)</sup>. Alle diese Zeugnisse geben Kunde davon, in wie hohem Maße Reuter gerade durch das "Hörensagen" schöpferisch angeregt wurde.

Aber nicht nur rezeptiv, auch produktiv stand Reuter in engster Verbindung mit der Sprechsprache. Aus der Vorrede geht hervor, daß er die "Reisebeschreibung" "schon eine geraume Zeit verfertigt gehabt" und sie "bißweilen auff der Bierbanck guten Freunden erzehlt"<sup>4)</sup>. Wir können uns gut vorstellen, daß er einige Schnurren aus dem "Schelmauffsky" der ausgelassenen Runde in Auerbachs Keller zum Besten gab. Der "Schelmauffsky" ist somit ein schönes Beispiel für den Typus

1) Vgl. dazu Dehmel, a.s.O. S.45  
 2) Siehe Zarncke, a.s.O. S.607  
 3) Zarncke, a.s.O. S.608  
 4) Neudr. 59 S.5

der "Garnspinner-Geschichte"<sup>1)</sup>. Wenn der Faden einmal aufgezogen ist, dann wird "kräftig und deftig" losgelegt. Dabei bleibt der Kontakt mit den Zuhörern ständig gewahrt, ja der Garnspinner ist geradezu auf eine sofortige atmosphärische Wirkung seiner Erzählung beim Publikum und auf dessen ständiges Mitgehen angewiesen. Diese Unmittelbarkeit ist auch in die schriftliche Abfassung des "Schelmuffsky" eingegangen, er "steht dem Leser leibhaftig vor Augen, wenn er sich an seinen eigenen Fantastereien selbst bis zur Ekstase erhitzt"<sup>2)</sup>. Andererseits springen aber auch auf den Garnspinner aus dem spannungsgeladenen Fludium zwischen ihm und seinen Zuhörern ständig neue Funken über, die ihn zum Weiter-spinnen bis ins Endlose anregen, d.h. das Milieu um den Erzähler schwingt ständig mit.

Es ist ein großer Unterschied, ob Münchhausen seine Anekdoten in einem Kreise auserlesener Weltleute vorträgt, oder ob Reuter in der Kneipe vom Leder zieht: auf der einen Seite galanter, flüssiger Weltmannston, auf der anderen handärmliger Bierbankjargon, dort überlegenes Schmunzeln, hier schallendes Gelächter<sup>3)</sup>. Münchhausen hat eine (wenigstens in seinem Kreise) selbstverständliche, Schelmuffsky eine einmalige charakterisierte und chargierte Sprechweise. Eines ist jedoch beiden Erzählungen gemeinsam: mit tödlichem Ernst berichten die Helden ihre Erlebnisse. Selbst wenn sich die Balken biegen, sind sie in ihrer Selbstsicherheit nicht zu erschüttern. Zweifel, Besserwissen und Dazwischenreden können sie nicht vertragen<sup>4)</sup>. Jedoch unterscheidet die beiden Aufschneider ihre Haltung grundlegend: Der Lügenbaron will nur unterhalten, während Schelmuffsky als Bramarbas sich

1) Vgl. dazu Petsch, a.a.O. S.37 ff.;

s. auch Schweizer, a.a.O. S.7

2) F.J.Schneider, a.a.O. S.15

3) Von Münchhausens Vortragweise wird in der Einleitung zur 2. Ausgabe gesagt, daß er "auf eine sehr drollige Art" erzählte (S.10), "in einem ihm ganz eigentümlichen Tone, der aber gerade der rechte ist" (Einleitung zur 1. Ausgabe, S. 6/7).

4) Schelmuffsky wird sofort in diesem Falle grob und handgreiflich. Vom historischen Lügenbaron wird berichtet, daß er nach dem Erscheinen von Bürgers "Münchhausen" sehr verstimmt und kaum noch zum Erzählen zu bewegen war.

selbst unbedingt herausstreichen will. Sein "Latein" ist nicht Selbstzweck, er will "sich eben 'ins rechte Licht setzen' und sich selbst für alle Entbehrungen seines Lumpenlebens entschädigen"<sup>1)</sup>. Seine Renommisterei dient allein der Ich-Erhöhung. - Von diesen Voraussetzungen müssen wir bei der Betrachtung der sprachlichen Gestaltung des "Schelmuffsky" ausgehen.

Die äußerst unmittelbare Wirkung dieser Dichtung beruht zum guten Teil darauf, daß der Leser - man möchte fast sagen: der Zuhörer - immer von neuem vom Dichter in seinen Bann beschlagen wird. Er entfaltet hier eine stark suggestiv wirkende Sprachkunst. Direkt werden wir angesprochen: "Man höre (bzw. denke) nur, .." (104,114)<sup>1)</sup>; "Hat man das sein Lebetage gehört?" (77); "Da hätte man können schön ... sehen (bzw. hören)" (77,78,95,126). Oder es wird auch mal ein schalkhafter Ton angeschlagen in der Anrede an uns: "Ist aber jemand curiöse und will von solchen Gekäuffe genauere Nachricht wissen, den kan ich keinen bessern Rath geben, als daß er nur etliche ehrliche Weiber in der Nachbarschaft deßwegen drum fraget, die werdens ihn der Tebel hohl mer Haarklein sagen" (94). Manchmal werden auch Zwischenfragen gestellt, die uns mitten in Schelmuffskys Aufrechnereien hineinreißen: "Allein, was konte ich tun?" (63,77); "Was geschah?" (38,40); "Warum?" (5,28,55,89); "was solte ich da antworten?" (50/51). Oder der Dichter überläßt es dem Leser selbst, den Faden weitzuspinnen: "Das kan ich nicht genug-samb beschreiben.." (26,68,101,104); "Hun kan ichs keinen Menschen sagen .." (oder Ähnlich, 8,32,67,75,89,92,100,116,117,127). Lebendig wirken auch die Beteuerungen Schelmuffskys, etwas vergessen zu haben, womit er den Schein der Wahrheitigkeit und Bescheidenheit erwecken will. "Ich kan mich nicht mehr drauff besinnen.." (75,123). Zuweilen tritt er für einen Augenblick aus seiner Erzählung heraus und gibt gute Ratschläge oder vermittelt schnurrige "Allgemeinbildung": "Ach, Bomolie, Bomolie, das ist ... eine herrliche

1) Die in folgenden in Klammern hinzugefügten Seitenzahlen beziehen sich auf die Neudr. 57/58

Artzenei .." (96); "...ich will bei meiner Bomolie bleiben. Dann ich sage es noch einmahl, daß auff der welt nichts gesunders und bessers ist, als ein gut Gläsgen voll Bomolie; wann einem Übel ist" (117/118); "Es mag auch eine HÄrings Frau in Teutschland sitzen, wo sie nur wolle, und mag auch so viel HÄrings haben als sie nur inner will, so sind sie ... alle auff der Tyber bey Rom gefangen" (123). Auch durch seine Wahrheitsbeteuerungen fühlen wir uns direkt angeredet: "Ich will wetten .." (31,32,102,124); "Ich muß gestehen .." (5,75); "viel Gsprahle will ich zwar nicht davon machen.." (4); "So wil ich ... kein brav Kerl sein" (100).

Der Erzähler läßt uns auch an seiner eigenen starken Bewegung teilhaben, die nun rückblickend bei ihm wachgerufen wird, und hält von Zeit zu Zeit einen Augenblick inne: "Ja, Hamburg, Hamburg, wenn ich noch dran gedencke.." (32); "Das werde ich mein Lebetage nicht vergessen" (70, 100). Gewisse Erlebnisse wirken auch so stark auf ihn, daß ihre Folgen noch unmittelbar zu spüren sind: "Ich wurde ... von der Sonne so schwartz, daß ich die Stunde noch nicht recht wieder sehe" (46).

Reuter läßt den Helden nicht bloß seine Erlebnisse wiedergeben, sondern er verwandelt alles in "lebendigste Ausdrucksgebärde"<sup>1)</sup>. Er ist einer unserer bedeutendsten Sprechmimiker und steht als solcher im 17. Jahrhundert einzig da<sup>2)</sup>. Der epische Vorgang setzt sich bei ihm sofort in erzählende Handlung um. Bezeichnend ist dafür, daß Schelmuffsky bei besonderen Gelegenheiten ein kleines Selbstgespräch führt. Er kann nicht abstrakt denken. Sofort muß er seinen Reflexionen lebhaften sprachlichen Ausdruck vor sich selbst geben: "Endlich dachte ich, du wußt doch sehen .." (7); "So dachte ich aber, wo wird dich .." (42); "Ich gedachte, was gilts?" (111). Schelmuffsky denkt auch ebenso grob, wie er ist: "Endlich so dachte ich: Schiß dir auch drauff, du wilst ihnen doch nur die Begebenheit von der Ratte erzählen"(106). Ein schönes Beispiel für die Mittel, die Reuter anwendet, um

1) F.J.Schneider, a.a.O. S.15

2) Vgl.Petsch, a.a.O. S.309 ff.

lebendige sprechmässige Bewegung zu erzeugen, ist das stets wiederkehrende "O (bzw. Ey) Sapperment!" Das ist nicht bloß ein formelhafter Fluch, der die Primitivität von Schelmuffsky's Wortschatz treffend kennzeichnen soll, viel wichtiger ist die dadurch erreichte Auflockerung der Erzählung. Er sagt z.B. nicht: "Sie sperreten Mäuler und Nasen auf", sondern "O Sapperment! wie sperreten sie Mäuler und Nasen auf". Durch dieses kleine sprachliche Mittel hat Reuter einmal eine viel größere Anschaulichkeit des objektiven Geschehens erreicht. (Wir sehen sie nicht sofort mit offenen Mäulern dastehen, sondern wir nehmen die Bewegung des Aufreißens der Mäuler wahr; die Partikel "wie" (bzw. "as") akzentuiert das Verb!) Zum andern wird dadurch die berichtende Wiedergabe zur sprechmässigen Handlung. (Durch die Verbindung des Sinngehaltes mit dem "Sapperment" sehen wir den Erzähler selbst in Ekstase.) Der Held erzählt, als ob er das Geschehen jetzt noch einmal selbst betrachtet.

Ein weiteres oft angewandtes Mittel, die Erzählung zu beleben und anschaulich zu machen, sind die vielen eingestreuten direkten Reden, die besonders Schelmuffsky von sich selbst als in der Vergangenheit Gesagtes wiedergibt. Schon durch die verschiedenartige Abtönung der Anrede wird jeweils eine besonders atmosphärische Wirkung erzeugt, z.B. das gutmütige "Höre Kleiner .." (63) zum Gänsejungen oder das forsche "Allons ihr Herren .." zu der Schiffsbesatzung (77) oder den Musikanten (59), ganz anders wieder das großartige "vielgeehrte Herren und respective werthe Hertzens-Freunde.." (107) an die venetianischen Ratsherren. Durch derartige kleine Kunstgriffe der sprachlichen Gestaltung versetzt uns Reuter unmittelbar in die Schicksale seines Helden.

Wie stark Reuter selbst in der Sprache denkt, mag noch ein anderes treffendes Beispiel zeigen: Als Schelmuffsky die Eintragungen des Großmoguls in das Einnahmabuch nachprüft, beschreibt er die fehlerhaften Rechnungen folgendermaßen: "So hatte er aber subtrahiret: Eins von hunderten kan ich nicht eins von zehen bleibt neune ...<sup>1)</sup>". Ganz unbewußt

1) Neuodr. 57/58 S.69

fängt Reuter hier das stockend-überlegende "kan ich nicht", wie es der Großmogul beim Rechnen vor sich hingemurrt haben mag, mit ein. Im Steuerbuch hat das bestimmt nicht gestanden. Ein kleiner, aber feiner Zug, den Reuter hier der gesprochenen Sprache des Alltags abgelauscht hat.

Man darf freilich Reuters Sprachgebung nicht allein vom philologisch-grammatikalen Standpunkt aus betrachten, wie Dehmel es in seiner Arbeit getan hat, sonst kommt man nur zu dem Schluß, daß eine "spielmannsmäßige Formelhaftigkeit" durchgeht<sup>1)</sup>. Was Dehmel als Formelhaftigkeit, Wiederholung und Typisierung ansieht, das bedeutet auf der anderen Seite in Bezug auf die Sprechweise eine große Bereicherung. Der Schelmuffsky-Ton ist eben kein Fach- sondern ein Redestil. Zwar sind viele Wendungen typisch, und manches wird unständig und doppelt ausgedrückt. Das gilt im Kleinen wie im Großen, in einzelnen Wortgruppen wie in ganzen Motiven. Die gesprochene Sprache schießt eben nicht direkt-logisch auf ein Ziel los, sie liebt vielmehr Umschreibungen und tastet sich assoziativ vorwärts. Vor allem im Klanglichen läßt sie viel mehr mitschwingen, als sachlich "gesagt" wird. Schon einzelne Worte geben durch ihre Klangfarbe oftmals der Erzählung ein besonderes Gepräge, z.B.: "Holleputzen; flimmern und flammen; Keckelposen; abknaupeln; gransen; knapsen" usw. Reuter strebt in seiner sprachlichen Gestaltung beständig nach Anschaulichkeit und Bildhaftigkeit. Oft werden z.B. mehrere synonyme Adjektive zu einer Kette zusammengeschlossen: "stock mause stille; kohlbech-schwartz; kohl-bech-raben-stockfinster". Es ist eben Schelmuffskys Tonart, alles faustdick zu geben. So wirken z.B. auch seine Farbschilderungen immer sehr grell und knallig: "blitz himmelblau; Feuerroth". Besonders malt er Derbheiten recht drastisch aus. Herr Gerge sieht z.B. nach der mißglückten Exorzisierung "mit feuchten und Ubelriechenden Nosen" stillschweigend davon. Diese Beispiele für Synonymhäufung, die sich fast auf jeder Druckseite mehrfach belegen lassen, sind aber keine spezifisch Reutersche Eigenart, sondern ein wichtiger Bestandteil

1) Vgl. Ztsch., z. B. Dehmel, s. a. O. S. 46

barocken Formprinzipie überhaupt<sup>1)</sup>. Aber Reuter benutzt diese Sprachfigur stets so, daß er sie dem Schelmauffeky "mundgerecht" macht.

Der Sprachrealismus steigert sich im Barock manchmal sogar zum grellsten Naturalismus, denken wir nur an das fast wollüstige Sichvertiefen, besonders der Nürnberger, in die Wunden des Herrn. Auch bei Grimmelshausen fehlt dieser Zug nicht (z.B. die Beschreibung des abscheulichen Musikinstrumentes aus den Gedärmen der Kröte auf dem Hexensabbat)<sup>2)</sup>. Auch Reuter schildert die abgeschmacktesten Widerlichkeiten mit einer naturalistisch-sinnlichen Inbrunst, die kaum noch zu überbieten ist. Schelmauffekys Wahrtraum von den Seewürmern ist ein Beispiel dafür: er schöpft Seewasser "voll große rothe Würmer und grüne Maden ..., die hatten ... große, lange, breite und spitzige Zähne in den Schnautzen, und stuncken wie das ärgste Luder; dasselbe Wasser soffte ich nun mit allen denen Würmen in mich hinein..." usw.<sup>3)</sup>. Für unser ästhetisches Empfinden geht das entschieden zu weit, aber man muß das aus der Zeit und ihrer besonderen Art von Sinnlichkeit heraus zu verstehen suchen.

Durch den doppelten Ausdruck soll besonderer Nachdruck darauf gelegt werden, daß etwas "wirklich so war", z.B.: "... und kunte den selben (= den Weg) nicht finden, und fand ihn auch nicht ..." (S.68), oder "... ich .. gab Ordre mein Pferd so lange ins Häscherloch zu ziehen ... welches auch geschahe..." (S.105). Es ist als wenn Schelmauffeky einen energischen Punkt hinter ein Geschehen setzen will, daß man es ihm auch ja glauben soll.

Aber Reuter bewegt sich mit dem plastischen Ausfallen von Einzelsätzen nicht nur im allgemeinen Fahrwasser barocken Formwillens (der Fassungsvergleich von A und B läßt diese Tendenz deutlich erkennen), darüber hinaus benutzt er diesen Erzählstil zur besonderen Charakteristik seines Helden. In anderem Zusammenhang wiesen wir schon kurz darauf

1) Vgl. dazu E. Ermatinger, Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung. Leipzig 1926, bes. S.60 ff.

2) Vgl. Neudr. 302/09, S.144, II, 17. Ähnliche Züge treten aber auch schon beim "Pinkenritter" auf.

3) Neudr. 57/58, S.95

hin, wie sich in der Wiedersehensszene mit dem Bruder Grafen Schelmuffskys Beschränktheit erweist. Das läßt Reuter nicht nur sachlich durchblicken, vor allem gestaltet er es sprachlich: der Gärtnerjunge gibt eine Beschreibung des Bruder Graffen nach seinem typischen Aufzug. Schelmuffsky fährt fort: "Nun kunte ich mich nicht fluge besinnen, wer es seyn müste, endlich besann ich mich auf meinen Hr.Br. Graffen, ob der es etwa seyn müste.." Typisch ist hier der schleppende Fortgang der Erzählung. Das wiederholte "besinnen" und "seyn müste" gibt sehr schön das schwerfällige Denken Schelmuffskys wieder. Aber damit noch nicht genug, er muß uns noch ausdrücklich versichern, daß der Angekommene wirklich sein alter Gefährte war, was uns schon bei dem Stichwort "Schellen-Schlitten" klar war: "wie ich vor kam, so wars der Tebel hohlmer mein Hr.Br.Graff"<sup>1)</sup>. Die Umständlichkeit, mit der hier berichtet wird, spiegelt so recht das primitive Auffassungsvermögen Schelmuffskys wider. Er kann schnell reden, aber nur langsam denken.

Vieles wird gesagt, was an sich selbstverständlich ist, z.B. daß der Hausknecht, wenn er die Lampe gebracht hat, auch wieder geht (S.20). Sein Kommen und Gehen wird mit derselben Wichtigkeit geschildert wie etwa die vorangegangene Abendmahlzeit, obwohl es in keiner Weise irgendwie "bedeutend" ist. Schelmuffsky ist einer von den Menschen, die "alles" sagen müssen. Er kann keine Auswahl treffen<sup>2)</sup>. Und wenn er - nach seiner Ansicht - wirklich einmal etwas Unbedeutendes wegläßt, dann nur, weil seine Fantasie am Ende ist. (Z.B. das plötzliche Abreißen am Ende der Stationen: so und soviel Jahre blieb ich noch da.) Aber

---

1) Neudr. 56/58, S.43/44

2) Auf der niedrigsten Stufe dieser Erzähltechnik stehen noch heute die Buschaänner mit ihrem primitiven, stets nur um einen Gedanken kreisenden Geklapper.  
Vgl.dazu Petsch, a.a.O. S.14 ff.

indem Reuter seinen Helden sachlich "alles" sagen<sup>1)</sup> läßt, verständigt er sich mit uns zwischen den Zeilen über dessen Geistesverfassung<sup>2)</sup>.

Wie für die Komposition der Mittelpunkt Schelmuffeky bestimmend ist, so ist mit dem Typ zugleich auch die sprachliche Gestaltung gegeben. Der Held tritt umso schärfer hervor, da Reuter ihn selbst erzählen läßt<sup>3)</sup>. Durch dieses technische Mittel - neben Grimmelshausen ist Reuter der einzige Dichter, der es im Barock verwendet - ist überhaupt erst eine völlige sprachliche Durchgestaltung in ihrer besonderen Tonart möglich. Held, Handlung und sprachliche Wiedergabe bilden somit eine unzertrennliche Einheit. Genau so dummfrech wie Schelmuffeky selbst ist, so primitiv und banal stückt er seine Fantastereien zusammen, und so schnöderig trägt er sie auch vor.

Von Anfang an dreht sich sofort alles um ihn. Frisch und lebendig beginnt er seine Erzählung in einem unbekümmerten "Gleich-drauf-los". Der Eingang ist gewissermaßen in konzentrisch sich verjüngenden Kreisen gehalten, in deren Mitte er steht: "Teutschland ist mein Vaterland, in Schelmen-

1) Das schönste Beispiel für das "Alles-sagen-wollen" sind wohl die Briefe Schelmuffekys an Charante. Er schreibt z.B., er wolle zuerst Schuhe und Strümpfe wie auch seinen Rock wieder anziehen, denn Hemd und Hosen habe er schon an usw. (Neudr. 57/58 S. 21/22). Oder er berichtet ihr, daß er aus ihrem Briefe entnommen hätte, daß sie gerne wissen möchte, ob er noch lebe oder schon tot sei, daß er wirklich noch am Leben sei usw. (Ebda. S. 45/46). - Auch blinde Motive werden von Schelmuffeky (und Reuter!) in einer liebevollen Kleinmalerei gegeben, z.B. das Zusammentreffen mit Landeleuten in Altona und London. Der eine, der gerade aus Frankreich kommt und auf frische Wechsel wartet, sitzt hinterm Kachelofen und spielt mit zwei Damen Karten (ebda. S. 34/35), der andere ist ein erprobter Kriegsmann und verspricht, Schelmuffeky aus seiner Not zu helfen (ebda. S. 82). Beide Episoden haben trotz ihrer ausführlichen Schilderung nichts mit der Handlung zu tun.

2) Im Stofflichen findet dieses Nicht-auswählen-können seinen Niederschlag in den vielen Nebenepisoden.

3) Vgl. dazu unsere Ausführungen über das Verhältnis des "Schelmuffeky" zum Schelmenroman. Kap. VI, S. 91 ff.

rode bin ich gebohren, zu Sanct Malo habe ich ein gantz halb Jahr gefangen gelegen, und in Holland und Engelland bin ich auch gewesen" <sup>1)</sup>). Wahllos wirft er einige Brocken hin, dann hält er inne und besinnt sich auf den Faden. Eigentlich könnte der erste Satz sachlich fehlen, aber gerade er ist für Schelmaffsky bezeichnend. Kaum kann er sich noch im Zaum halten, sofort muß er mitten ins Geschehen hineinspringen. Von vornherein sollen wir wissen, was er für ein Mordkerl ist. Dieses scheinbar völlig herausgerissene Kanterbunt am Anfang ist im Grunde ein feines künstlerisches Mittel Reuters, um uns hinter den geographischen Quisquillien gleich den Typ zu zeigen, der damit nahezu fertig vor uns steht. Von Anfang an wissen wir mit dem ersten Satz schon, daß wir noch allerlei von ihm zu erwarten haben und daß er stets die Hauptrolle spielen wird. Im Hintergrunde läßt Reuter aber auch schon anklingen, daß wir es mit einem Prahlhans zu tun haben, der sich mit Gewalt wichtig machen will. Damit hat uns der Dichter schon allein durch die sprachliche Gestaltung des Anfangssatzes "richtig" eingestimmt. Die Rettungsgeschichte, die wunderliche Geburt und die Abfertigung des Herrn Gerge vertiefen das noch, so daß wir nach den ersten Seiten vom Dichter völlig verständigt sind. Seinen letzten Trunpf spart er sich jedoch noch bis zum Anfang des zweiten Teils mit der völligen Entlarvung auf.

Im Sprachlichen charakterisiert Reuter seinen Helden nicht nur dadurch, daß er alles übertrieben dick aufträgt, daß er keine "bedeutende" Auswahl trifft, daß er ihn von Anfang an in den Vordergrund schiebt, zugleich legt er auch seinen primitiven Wertmaßstab an alles und jedes an. Nicht nur sachlich wird Hohes und Gemeines unvermittelt nebeneinander gestellt, auch sprachlich wird alles auf einer platten Ebene "ausgewalzt" <sup>2)</sup>). Vor allem zeigt sich dieses Auswalzen in den stets wiederkehrenden Flüchen. Es ist ganz gleich, wovon die Rede ist, stets bekräftigt Schelmaffsky

1) Neudr. 57/59 S.7

2) Siehe Patsch, Deutsche Literaturwissenschaft, Berlin 1940, S.123

seine Erzählung mit einem deftigen "der Tebel hohlmer!" oder mit einem "O sapperment!" Er sag noch so "artig" etwas vorbringen, hierin beweist er immer wieder, was Geistes Kind er ist. Sofort ist durch diese saftigen Einwürfe eine besondere Stimmungsnote angeschlagen, die uns jedesmal sein banausisches Wesen blitzartig durchschauen läßt.

Schelmuffskys Wortschatz ist der eines recht ordinären und primitiven Menschen. In gemeinstem Hintertreppensjargon drückt er ohne Unterschied die Regungen der ganzen Gefühlsskala aus. Immer wieder ergeht er sich in allgemeinen Redensarten und Sprichwörtern. Er verfügt nicht über die nötige sprachliche Formkraft, um ein Erlebnis seines Gehalt entsprechend auszudrücken. Schelmuffsky operiert gewissermaßen ständig mit roh behauenen Sprachblöcken, die ihm zu allen herhalten müssen. Seine Redensarten, die in den Proseßakten sog. "Proverbia", entstammen sämtlich einer gemeinen Sprachsphäre, z.B.: Auf keine Kuhhaut gehen (10); den Braten tiechen (12); aus keiner Haselstaude entsprungen sein (31); vor die Hunde gehen (49); jemanden aufs Dach steigen (43); wissen, was es geschlagen hat (26); merken, wo der Hund begraben liegt (69); nicht wissen, ob man Mädchen oder Buben ist (96); Haare auf den Zähnen haben (112); jemandem etwas unter die Nase reiben (97) usw.usw. Auch die Sprichwörter, die er verwendet, drücken nur billige Allgemeinheiten aus: Irren ist menschlich (91); Kommt Zeit, kommt Rat (125); viel Hunde sind des Hasen Tod (77/78) usw. Ebenso nimmt er seine vielen Vergleiche aus dem platten Alltagsschwatz: wie Kraut und Rüben (34); wie die Faust aufs Auge (52); schnarchen wie ein altes Pferd, das dem Schinder entlaufen ist (24); Augen wie die "grössesten Schaff-Käse Käppe" (24); bluten wie ein Schwein (95) usw. Diese und viele andere Vergleiche legt er ganz wahllos an alle möglichen Gegenstände an und zieht so alles auf sein Niveau herab. Alles erhält dadurch einen Stich ins Ordinaire.

Mögen alle diese nivellierenden Redensarten auch einem recht gemeinen Milieu entnommen sein, so wirken sie dennoch äußerst anschaulich. Man merkt ihnen an, daß sie erlebt sind. Auch seine sonstige Ausdruckweise ist höchst

burschikos und grobschlächtig. Er spricht im allgemeinen nicht von "essen und trinken", sondern von "fressen und seuffen", nicht von "Mund und Nase", sondern von "Maull oder Schnauze und Gosche", nicht von "weinen", sondern von "heulen und gransen (wie Rots und Wasser)"<sup>1)</sup>. Er faßt auch die verschiedensten Dinge unter deftig-stempelnde Sammelbegriffe zusammen. (Z.B. "Zeug, Ding, Mensch, Kerl" usw.) So webt sich durch seine Ausdruckweise eine ganz bestimmte Atmosphäre um ihn herum.

Von der Basis dieses Wortschatzes aus macht sich Schelmauffsky nun daran, als "galant homme" seinen "Tour à la mode" zu schildern. Obendrein setzt er seiner Erzählung noch durch aufgeschnappte, besonders französische, Modewörter (z.B. propre, galant usw.) einige Lichter auf, die aber absolut nicht zu seiner sonstigen Tonart passen wollen und die komische Wirkung nur noch steigern.

Um die hohe künstlerische Sprachgestaltung Reuters im Zusammenhang richtig würdigen zu können, greifen wir die herrliche Schilderung der Hamburger Operaufführung heraus<sup>2)</sup>. Gerade dieses Beispiel zeigt sehr schön, wie Sachliches und Formales in ständiger Wechselwirkung ineinander greifen. Von beiden Seiten her charakterisiert Reuter den Kunstbanausen, sachlich durch den Ausschnitt, den Schelmauffsky von der Opernhandlung gibt und formal durch die Art, wie er davon spricht. Von einem ästhetischen Erlebnis kann bei diesem "Pfeffel in der Loge" natürlich keine Rede sein. Die "Opera" stellt eben eine Spezialkuriosität Hamburgs dar, die er gesehen haben muß.

Man spielt "Die Zerstörung Jerusalems"<sup>3)</sup>. Schelmauffsky läßt den sinnlichen Eindruck der Aufführung gar nicht erst auf sein Inneres wirken. Sofort legt er mit einem "O Sapperment!" kräftig los:

"was war das vor eine große Stadt, das Jerusalem, welches sie in der Opera da vorstellten, ich will wetten, daß es der Tebel hohler 10. mal gut größer war als die Stadt Hamburg ist ..."

- 
- 1) Diese pejoristischen Vergrößerungen sind von Reuter ganz bewusst angewendet, wie der Vergleich von A und B zeigt.-- Vgl. dazu Dehmel, a.a.O. S.44
  - 2) Neudr. 57/58, S.31 bzw. 32 I,2
  - 3) Zeitgeschichtliches über die Oper siehe bei Risse, a.a.O. S.25/26, besonders die Anmerkungen.

Stofflich umschreibt dieser erste Gedanke eigentlich nichts weiter als die Steigerung Jerusalems ins Hyper-kolossalische. Aber wieviel mehr läßt Reuter durch seine Sprachgebung mit-schwingen! Durch den vorangestellten Fluch ist eine Stimmungs-note angeschlagen, die den hohen Gegenstand von vornherein auf eine gemeine Plattform herabzerrt. Nicht nur sachlich (durch das vergleichende: 10. mahl gut größer), auch sprachlich (durch das Über einen Kamm scherende: der Tebel hohl mer) mißt Schelmuffsky das Bühnengeschehen in grotesker Art an seiner Alltagswirklichkeit. Aber Reuter malt in der Sprache zugleich auch das bewegte Mitgehen seines Helden mit der Aufführung. Der Bericht ist in dynamische Handlung aufgelöst. Durch die lebhaft mimische Gebärde "ich will wetten" versucht er, sofort einen engen Konnex mit uns anzuknüpfen und uns völlig in den Bann seiner Erzählung zu schlagen.

Diesen Bananen interessiert an der ganzen Aufführung nur die oberflächlichste Seite, die Kulisse und die Schlachtenszene:

"und zerstöret da das Ding auch so lästerlich,  
das man der Tebel hohl mer nicht einmahl sahe,  
wie es gestanden hatte".

Das typisierend-schnöderig hingeworfene "das Ding" und das fast mehr begeisterte als kritisierende Adverb "lästerlich" kommen aus einer Wortsphäre, die im schroffsten Gegensatz zur Frankoper steht. Es genügt Schelmuffsky nicht zu sagen, daß Jerusalem völlig zerstört wurde, selbst das "Nichts" bringt er noch in ein konkretes Bild. Die Banalität, die schon in der sachlichen Feststellung liegt, umschreibt Reuter durch den angefügten Nachsatz auch in Sprachlichen. Schelmuffskys Gedanken kreisen fortan nur noch um den einen Punkt: Verwüstung der Stadt. Meisterhaft malt Reuter dieses primitiv-geistige Auf-der-Stelle-treten in immer neuen sprachlichen Wendungen nach:

"Nur immer und ewig schade war es um den wunderschönen Tempel Salomonis, das derselbe so mit muste vor die Hunde gehen, es hätte mich sollen deuchten, wenn nur ein Fleckgen daran wäre gantz geblieben, nein, es muste von den Soldaten der Tebel hohl mer alles ruiniret und zerstöret werden".

Mit der Allerweltersedensart "immer und ewig schade" und durch

das barschikose "vor die Hunde gehen" gibt Schelmauffsky mit naiver Unverfrorenheit seinen Gefühlen drastischen Ausdruck. Diese lapidaren Wendungen stehen in grellem Kontrast zu dem überschwenglichen "wunder-schön", wodurch er den Tempel in seine "ästhetischen" Kategorien einordnet. Einzigartig ist es Reuter gelungen, in der sprachlichen Wiedergabe Schelmauffskys naive Freude am Spektakelhaften, an dem er sich schier nicht satt sehen kann, einzufangen. Man sieht ihn förmlich vor sich, mit welcher erhitzen Entrüstung er dem Geschehen auf der Bühne folgt. Durch die selbstgefällige Reflexion "es hätte mich sollen deuchten" erhält der alte Gedanke (hier negativ ausgedrückt) nochmals neuen Auftrieb. Aber Reuter verliert sich nicht in aufzählender Breite, sondern übersetzt durch die lebhafteste Sprechgebärde des kleinen eingeschobenen "nein" den Vorgang in dramatische Bewegung. Mit einem dick aufgetragenen zweigliedrigen Synonym (ruiniert und zerstört) schließt der Satz.

Natürlich hat Schelmauffsky die Kerle, "die das Jerusalem so zu schanden machten", sofort an ihren Uniformen erkannt und sich gemerkt: "Es waren Crabaten und Schwanden".

Reuter hat die Registrierung<sup>1)</sup> in hemdkräueliger Hausknechtsmanier konsequent bis zum Ende durchgeführt, ohne durch die Abstimmung auf einen durchgehenden Grundton langweilig zu wirken. In der Variationskunst, die er um den einen Begriff (Zerstörung, Jerusalem) spielen läßt, beweist er seine ganze sprachliche Meisterschaft. Durch die sprechmimische Gestaltung verleiht er dieser "Situation" eine szenische Wirkung. Schelmauffsky ist in diesem Augenblick eigentlich gar nicht der Erzähler, der von einem in der Vergangenheit liegenden Erlebnis berichtet. Wir erleben ihn als Zuschauer, der dauernd seinen dummfrechen Kommentar zur Auf-führung gibt.

Wenn Reuter auch die ganze "Reisebeschreibung" hindurch mit einem Grundregister arbeitet, so artet sie dennoch nie in ein monotones Einerlei aus. Schon wiederholt wissen wir darauf hin, daß Reuter durchaus mehrere Stimmen gestal-

1) Siehe Petsch, a.a.O. S. 376 ff. und 395 ff.

ten kann. Es ist seine große Kunst, durch das schelmuffsky-hafte Medium hindurch auch andere Figuren "zu Worte" kommen zu lassen.

Besonders deutlich ist die Abschattierung des Helden gegen den Bruder Graffen. Beide tragen sie stets ihre gleichen läppischen Geschichten vor; aber wie eintönig wirkt es gegen Schelmuffskys Ratten- und Blaserohrgeschichte, wenn der Graf seine Weise von den 32 Ahnen, dem Grab seiner Großmutter und den "31. Pumpel-Meisen" abdreht. Ganz bewusst hat Reuter die Erzählung des Grafen ohne Pointe angelegt, daß sie nur ein fades Aneinanderreihen bleibt und in ihrer Wirkung völlig verpufft. In Schelmuffskys Geschichte steckt in der Tat viel mehr dahinter - freilich nicht das, was er selbst davon erwartet! Sie greift unmittelbar in die Handlung ein, und ihr Reiz liegt in ihrer derben Zweideutigkeit, über die aber nie das letzte Wort gesprochen wird (wenn sich auch alle Zuhörer, besonders die Damen, noch so sehr um die Lösung bemühen). Bessinnend spiegelt sich die Art des Grafen zu erzählen in der Wiedergabe unseres Rüpels ab: "allein er brachte alles so wunderlich durch einander vor und mengete bald das 100. in das 1000. hinein, und hatte auch kein gut Mundwerk, denn er stammerte gar zu sehr"<sup>1)</sup>. An seinem Sprechton selbst - seine Geschichten sind nur in indirekter Rede wiedergegeben - ist dieses Stammeln freilich nicht zu spüren, der Sprachrhythmus fließt jedoch merkbar träge.

Bei einigen anderen Figuren läßt sich die sprachliche Differenzierung deutlicher verfolgen. Sehr anschaulich ist der Abschiedsdialog zwischen der Mutter und ihrem Sohn gestaltet. Mit gütigen, ernstesten Worten redet sie ihm fast verzweifelt ins Gewissen: "Lieber Sohn Schelmuffsky, du kömest nun alle sachte zu bessern Verstande und wirst auch fein groß dabey, sage nur, was ich noch mit dir anfangen soll, weil duagantz und gar keine Last zu nirgends zu hast ..."<sup>2)</sup>. Bedächtigt schreitet der Rhythmus voran. Ganz anders dagegen Schelmuffskys kecke Antwort: "Fr. Mutter weiß sie was?" dieser Frageinsatz lockert den Sprachfluß erheblich

1) Heudr. 57/58 S. 19. Vgl. auch S. 14 und 27/28

2) Heudr. 57/58 S. 12

auf, der Rhythmus scheint plötzlich zu hüpfen. Unbekümmert schwätzt Schelmauffsky weiter und entwickelt das Weltbild eines Halbetarken. Aber auch das Keifen der Mutter wird nicht nur durch die logische Seite der Sprache zum Ausdruck gebracht, es schwingt auch in der Registrierung mit: "Schlag zu Schelm, schlag, geh daß du Hals und Beine brichet, und komm nimmermehr wieder vor meine Augen"<sup>1)</sup>. Durch das zweimalige, kurzatmige-abgerissene "schlag" wirkt hier der Rhythmus peitschenhiebartig; man hört die Mutter dem Davoneilenden förmlich nachschreien.

Herr Gerge ist auch in seiner Sprache der trockene, philisterhafte Pedant. Für ihn ist sein Sprüchlein bezeichnend: "Hocus pocus, schwarz und weiß,  
Fahre stracks auf mein Geheiß  
Schuri muri aus den Knaben;  
Weils Herr Gerge so will haben"<sup>2)</sup>.

In strengem Wechsel von Hebung und Senkung sind seine Viertakter gebaut und wirken dadurch monoton heruntergeleiert, eben schlecht und recht schulmeisterlich.

Der kleine Vetter ist nicht nur nadeweis, er spricht auch altklug und gelehrt. Auf Fragen antwortet er nicht bloß, sondern fühlt sich genötigt, gleich eine Rede zu halten: "Frau Ruhme, sie wird ja nicht so einfältig seyn und solche Lügen gläuben, ich habe mir von unterschiedlichen Leuten erzehlen lassen, daß mein Vetter Schelmauffsky nicht weiter als eine halbe Meile von seiner Geburts-Stadt kommen wäre...<sup>3)</sup>. In der Wendung "sie wird ja nicht so einfältig seyn" läßt Reuter vielmehr mitklingen, als eigentlich "gesagt" wird. Durch die Registrierung ist sofort der "hohe Standpunkt" des Naseweis angedeutet, von dem aus er alles überschaut. Ein schönes Beispiel für Reuters Sprachgestaltung ist auch der Wortwechsel zwischen dem Pseudo-Däfftlein und dem Pseudo-Schelmauffsky in Padua<sup>4)</sup>. Der Kleine plustert sich gewaltig auf: "Nun bin ich doch ein rechtschaffener Kerl geworden, und trotz sey dem geboten, der mich nicht dafür ansieht". Wie ein Bra-marbas in Kleinformat spreizt er sich in seiner Herausforde-

1) Handr. 57/58 S. 98

2) ebda. S. 9

3) ebda. S. 93

4) Ebda S. 116

nung, aber sein Bruder tat ihn mit einer kurzen Nebenbemerkung ab: "Du siehest noch Jungenhafftig genug aus". Das macht den Kleinen rasend: "Hast du was an mir zu tadeln, oder meynest, daß ich noch kein rechtschaffener Kerl bin, so schier dich her vor die Klinge, ich will dir weisen, was Bursch-Manier ist?" Hier bricht der Dramatiker in Reuter durch. In mitreißender Steigerung baut er diese Szene. Deutlich sind die beiden Stimmen gegeneinander abgesetzt: Der kleine Pant, ein cholertischer Schreibhals, sein großer Bruder, ein scheinbar selbstsicherer Großmann. Der eine spricht in hitziger Rede, der andere in spöttelnden Nebenbeilen.

Am blassesten sind, wie schon erwähnt, die verschiedenen Geliebten gezeichnet. (Höchstens tritt Charmante etwas deutlicher hervor.) Es scheint fast so, als ob sie sich aus dem heroisch-galanten Roman in den "Schelmaffsky" verirrt hätten, dessen süßlich schmachtende Frauengestalten Reuter hier wohl lächerlich machen will. Charmante spricht keine lebendige Sprache, sondern redet im Buchstil. Ihr letztes Wort vor dem Tod in den Wellen ist: "Anmutiger Jüngling!"<sup>1)</sup> Schelmaffsky will uns damit weismachen, welchen gewaltigen Eindruck er bei seiner Liebsten gemacht hätte; er vergreift sich dabei aber völlig in der Tonart. Reuter benutzt hier einmal das Mittel der Registrierung - in der Handhabung durch Schelmaffsky, der damit absolut nicht umgehen kann - um eine parodistische Wirkung zu erzielen. Auch die Worte, die Charmante als prophetischer Geist spricht, sind farblos<sup>2)</sup>. Es ist Reuter hier nicht gelungen, wirklich eine unheimliche Gespensteratmosphäre zu erzeugen. Ihre Rede ist verwässerte Prosa, kein geisterhaftes Raunen. Die ungeheure Wirkung, die diese Worte auf Schelmaffsky machen sollen, glauben wir dem Dichter nicht so recht. Aber dieses ist wohl die einzige sprachlich wirklich schwache Stelle des Romans.

Unsere Beispiele, die sich durch viele andere beliebig vermehren ließen, haben zur Genüge gezeigt, worin Reuters große Kunst der Sprachgestaltung liegt. Wenn auch

1) Neudr. 57/58 S. 49

2) Vgl. dazu S. 40

rein äußerlich gesehen die ganze "Reisebeschreibung" in lockerem Spielmannston gehalten ist, so hat Reuter dennoch viele Register zur Verfügung, um die einzelnen Situationen, Stimmungen und Figuren treffend zu charakterisieren. Vor allem aber ist es Schelmaffsky selbst, der durch seine Sprache höchst lebensnah, fast handgreiflich vor uns hingestellt wird.

Wir können Reuter hinsichtlich seiner sprachmimischen Gestaltungskunst als einen Vorläufer Ludwig Thomas ansehen, dessen "Lausbubengeschichten" an den "Schelmaffsky" mancherlei Anklänge enthalten. Nur "gibt sich die Erzählung des sächsischen Maulhelden als (gleichsam heimlich aufgenommene) mündliche Rede im renommierten Kneipenton, diejenige des bayrischen Schulbuben als 'Schreibe', sozusagen als Parodie pflichtmäßiger Schulaufsätze"<sup>1)</sup>.

---

1) Petsch, a.a.O. S.564, Anm.1, siehe auch S.310 ff.

## Kapitel XI.

### Zusammenfassung. Ausblick.

Als Abschluß seien hier nochmals die Hauptergebnisse unserer Untersuchung zusammengefaßt:

- 1.) Der "Schelmuffsky" ist ein Kunstwerk und ragt als solches weit über die Tendenzen einer Schmelhschrift hinaus. In seinem Mittelpunkt steht der zu einem fest umrissenen Typ ausgebildete Held. Dieser Typ ist eine Variante des mit der seelisch-geistigen Struktur des 17. Jahrhunderts auf das engste zusammenhängenden barocken Bramarbas.
- 2.) Gegenüber den Bramarbasfiguren anderer Barockdichter bedeutet Schelmuffsky die letzte Integration dieses Typus. Zum ersten Mal gestaltet Reuter diesen Typ aus einer lebensrechten inneren Eigengesetzlichkeit, indem er nach der picaresken Form die dummfreche Naivität in indirekter Selbstcharakteristik fruchtbar macht.
- 3.) Durch die Übertragung ins Epische ist die Aufschneideratmosphäre erstmalig verabsolutiert, so daß die Umwelt als Ausstrahlung des Helden erscheint. Über die "andere Wirklichkeit" verständigt sich Reuter mit uns zwischen den Zeilen.
- 4.) Reuters Werk unterscheidet sich als Typ der barocken Bramarbasdichtung von der übrigen Eposdichtung wesentlich durch das vom Helden und nicht von der objektiven Situation ausgehende Aperçu.
- 5.) Stoff und Form werden durch das Interesse an Helden bestimmt. Alle drei Elemente schließen sich zu einer organischen, schelmuffskyhaft-typisierten Einheit zusammen.

- 6.) Ihrem inneren Wesen nach ist die nach einzelnen typisch entworfenen "Stationen" gebaute "Reisebeschreibung" als Reihenerzählung ein Kunstwerk mit ausgesprochen offener Form. Anstatt durch eine Zentralidee werden die Einzelteile durch die Allbezogenheit auf den Helden zusammengehalten.
- 7.) Die Integration des inneren Vorgangs wird nicht in durchlaufender Linie entwickelt, sondern in vielen, einander überschneidenden "Situationen", die fruchtbare Legen für die Entfaltung des Helden enthalten, wird das gleiche Phänomen von immer neuen Seiten beleuchtet.
- 8.) Die Dichtung ist von grobschlächtigem, aber gesundem Volkshumor getragen. Er tritt bei Reuter nicht wie in den anderen Bramarasdichtungen in den Dienst einer bestimmten Absicht. Weder geistreicher Witz, noch inneres Selbstbelächeln machen die Komik des "Schelmuffsky" aus, sondern das derbe, launig-heitere Spiel um den Kontrast von Wichtigkeit und Nichtigkeit.
- 9.) Durch seine geniale Sprachgebung ist es Reuter erstmalig gelungen, den Schelmuffsky-Ton als Sprechsprache dichterisch wiederzugeben und somit den Helden durch seine Sprache zu wirklichem Leben zu erwecken. Als Sprechmimiker steht Reuter im Barock und weit darüberhinaus einmalig da.
- 10.) Zu den von Zarncke bereits geklärten biographischen "Quellen", die Reuter im "Schelmuffsky" benutzte, tritt durch unsere Untersuchung erstmalig der Nachweis zweier literarisch von Happel übernommener Motive. Diese der "Tagespublizistik" entstammenden Quellen sollen dem Werk eine erhöhte Aktualität verleihen.

Im Gegensatz zu den an keine Zeit gebundenen Längenschwänken nimmt der "Schelmuffsky" als Unikum eine viel zu exponierte Stellung in der deutschen Literaturgeschichte ein, als daß ihm eine große Nachfolge von "Schelmuffskyaden"

hätte beschieden sein können. Jene können, da sie in ihren Motiven an sich schon einen "Funken" enthalten, beliebig auf andere Figuren übertragen werden. Um aber die "Reisebeschreibung" fortsetzend lebendig werden zu lassen, müssen ihre Nachfahren schon etwas von dem Fleisch und Blut des Reuter'schen Maulhelden in sich aufnehmen. Gerade darin, daß Reuter dieses Zeitthema vollauf erschöpft hat, zeigt sich seine originale Größe, zugleich zeigt sich aber auch, daß der Brambarbe auf das engste mit dem Barock verwaschen ist und nur aus dieser Geisteshaltung heraus gestaltet werden konnte.

Der "Schelmuffsky" wirkte nur insofern nach, daß er Bausteine für die Werke anderer Dichter lieferte<sup>1)</sup>. Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts kam eine zweite modernisirte Auflage heraus. An nachahmenden Fortsetzungen hat es jedoch nicht völlig gefehlt, die eine entstand 1792 in Berlin, eine andere wurde wahrscheinlich von Victor von Strauß und Torney 1817 in Göttingen verfaßt. Sodann waren es vor allem die jüngeren Romantiker, der Kreis um Brentano, Arnim, Eichendorff und die Brüder Grimm, die das Werk wieder lebendig machten. Ihnen ist es zu danken, daß der "Schelmuffsky" dem literarischen Dunkel entrissen wurde und in den letzten Jahrzehnten durch zahlreiche Neuauflagen große Beliebtheit erlangte, so daß man ihn heute fast als Volksbuch ansprechen kann. Besonders aber lebt er bei der studentischen Jugend fort, aus deren Geist und für die Reuter einst dieses unsterbliche Werk geschaffen hat.

---

1) Eine genaue Aufstellung der Nachwirkungen gibt Risse, a.a.O. Kap.V f. S.39 ff.

## Literaturverzeichnis

(In diesem Verzeichnis ist nur die häufiger benutzte Literatur angeführt, für die übrige verweise ich auf die Anmerkungen.)

### T e x t e

#### Christian Reuter:

- G.Ellinger (Jude), Neudr.deutscher Literaturwerke des 16.und 17. Jahrhunderts, Nr.90/91. (Halle 1890)
- A.Schullerus, Neudr.57/58 und 59. (Halle 1885).  
Christian Reuter/ Letztes Denck- und Ehren-Wahl,  
Faksimiledruck, Leipzig 1905
- G.Witkowski (Jude), Christian Reuters Gesammelte Werke,  
II Bände, Leipzig 1916

#### Barockkomödie:

- W.Flemming: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen, Reihe  
"Barock" Barockdrama, Bd.4 (Leipzig 1931)
- G.Goedeke u.E.Goetze, Deutsche Dichter des 17.Jahrhunderts,  
Bd.15 (Leipzig 1885)

#### Christian Weise:

- W.Braune, Neudr. 12-14

#### Grimmelshausen:

- J.H.Scholte, Neudr. 302-309 (Halle 1938) und  
Neudr. 310-314 (Halle 1939).

#### Schelmenroman:

Der Landtörtzer: Oder Guenan von Alfarche ... zum  
vierten mal widerumb in Truck geben Durch Aegidius  
Albertinum ... Augspurg 1619. (Exemplar der Univers.  
Bibl.Strasburg).

Historien von Lazarillo de Tormes ... beschrieben  
von Niclas Vlenhart ... Augspurg 1624.(Exemplar  
der Univers.Bibl.Strasburg).

#### Lügendichtung:

- G.Bebermeyer, Heinrich Hebel, Facetarium Libri III (1806).  
Bibl.d.lit.Vereins zu Stuttgart Nr.276 (Stgt.1930)

- J. Bolte, Jakob Frey, Gartengesellschaft (1556).  
Bibl.d.Lit.Vereins zu Stuttgart Nr.121 (Stgt.1896).
- H. Osterley, Hans Wilhelm Kirchhof, Wendunmuth (1565).  
Bibl.d.Lit.Vereins zu Stuttgart Nr.95 (Stgt.1869).
- A. Götze, Das Volksbuch vom Finkenritter.  
Zwickauer Faksimiledrucke Nr.24 (1913).
- G.A. Bürger, Münchhausen, Abdruck der ersten Übersetzung  
von 1786. Leipzig 1925

Happel:

Des Historischen Kerns Oder so genandten kurtzen  
Chronica. Dritter Theil. ... Hamburg, gedruckt ...  
im güldenen A.B.C. 1695. (Exemplar der Univers.  
Bibl. Tübingen.)

A b h a n d l u n g e n

- Eine gute Zusammenstellung der einschlägigen Literatur über  
das 17. Jahrhundert gibt Hans Pyritz in seiner "Bibliographie  
der deutschen Barockliteratur" im Anschluß an Paul Hankamers  
"Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock". Epochen  
deutscher Literatur II, 2. Stuttgart 1935. Ergänzungen dazu siehe  
bei E. Franz, "Die Erforschung der deutschen Barockdichtung".  
Dtsche. Viertj. Schr. 18, Referatenheft 1940.
- G.A. von Bloedau, Grimmelshausens "Simplicissimus" und seine  
Vorgänger. Beiträge zur Romantechnik des 17. Jahr-  
hunderts. Palaestra Bd. 51. (1908).
- H.H. Borchardt, Geschichte des Romans und der Novelle in  
Deutschland I. Leipzig 1926.
- W. Creizenach, Aus dem Kreise des Schelmaffsky, Archiv f. Lit.  
Gesch. Bd. 13, S. 434-443.
- H. Cysarz, Deutsche Barockdichtung. Leipzig 1924.
- E. Dehmel, Sprache und Stil bei Christian Reuter. Diss. Jena 1929.
- O. Denecke, Schelmaffsky. Göttingische Nebenstunden 3.  
Göttingen 1927 (Rede vom 15.1.1924).
- G. Ellinger, Reuter als Komödiendichter. Zeitschr. f. Dtsche.  
Philologie XX, S. 290-324, XXI, S. 116-119 (1888/89).
- ders.- Allgemeine deutsche Biographie XXVIII, S. 314-318.

- K. Forstreuter, Die deutsche Ich-Erzählung. Germanist. Studien 33, 1924.
- K. Gehlich, Christian Reuter, der Dichter des Schelmuffsky, ein Lebensbild aus dem 17. Jahrhundert. Leipzig 1891.
- K. Holl, Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig 1923.
- G. Kuttner (Jude), Wesen und Formen der deutschen Schwankliteratur des 16. Jahrhunderts. Germanist. Studien 152, 1934.
- J. Minor, Göttingische Gelehrte Anzeigen 1885 Bd. 1 S. 267-280.
- C. Müller-Frauenreuth, Die deutschen Lügendichtungen bis auf Münchhausen. Halle 1881.
- J. Nadler, Literaturgeschichte des deutschen Volkes. 4. Auflg. Bd. 1, Berlin 1939.
- R. Petsch, Deutsche Literaturwissenschaft. Germanische Studien 222, Halle 1940.
- ders.- Wesen und Formen der Erzählkunst. 2. Aufl. Halle 1942.
- H. Rausse, Zur Geschichte des Spanischen Schelmenromans in Deutschland. Münstersche Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Heft 7. 1908.
- ders.- La novela picaresca und die Gegenreformation. Euphorion Erg. Heft 8. 1909.
- C. G. Reuling, Die komische Figur in den wichtigsten deutschen Dramen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Stuttg. 1890.
- J. Risse, Christian Reuters "Schelmuffsky" und sein Einfluß auf die deutsche Dichtung. Diss. Münster 1911.
- W. Scherer, Geschichte der deutschen Literatur. 14. Auflg. 2. Abdruck. Berlin 1921.
- Adam Schneider, Spaniens Anteil an der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Straßburg 1898.
- Ferdinand Jos. Schneider, Christian Reuter. Hallische Universitätsreden 69, Halle 1936. (Rede vom 12. 5. 1936).
- W. Schweizer, Die Wandlungen Münchhausens in der deutschen Literatur bis zu Immermann. Diss. Bern 1921.
- K. Urstadt, Der Kraftmeyer im deutschen Drama von A. Gryphius bis zum Sturm und Drang. Diss. Leipzig 1927.
- G. Witkowski, Geschichte des literarischen Lebens in Leipzig. 1909.
- F. Zarncke, Christian Reuter, der Verfasser des Schelmuffsky. Abhandlungen d. Kgl. Sachs. Ges. d. Wiss. zu Leipzig (phil.-hist. Classe) 1884. S. 457-603.

- F.Zarncke, Weitere Mitteilungen über Christian Reuter, den Verfasser des Schelmuffsky. Berichte über die Verh.d. Kgl.Sächs.Ges.d.Wiss.zu Leipzig (phil.-hist.Classe) 1887 S.44-104.
- ders.- Weitere Mitteilungen zu den Schriften Christian Reuters. Berichte ... 1887 S.253-277.
- ders.- Christian Reuter als Passionsdichter. Berichte ... 1887 S.303-368.
- ders.- Neue Mitteilungen zu den Werken Christian Reuters. Berichte ... 1888 S.71-136.
- ders.- Berichtigungen fremder und eigener Angaben zu Christian Reuter. Berichte ... 1889 S.28-35
- F.v.Zobelitz, MÜNCHHAUSEN und die MÜNCHHAUSIADEN.  
Zeitschr.f.Bücherfreunde Heft 5, 1897. S.147 ff.

## Lebenslauf

Am 27.6.1921 wurde ich, Hans Heinrich Wilhelm König, in Hamburg als Sohn des Volksschulrektors Hinrich König und seiner Ehefrau Amanda, geb. Trechten, geboren.

Nach vierjährigem Volksschulbesuch trat ich Ostern 1932 in das Wilhelm-Gymnasium zu Hamburg ein, wo ich im Januar 1940 die Reifeprüfung bestand. Nach Ableistung der Arbeitsdienstpflicht studierte ich 2 Trimester an der Hanzischen Universität (3. Trim. 1940; 1. Trim. 1941), worauf ich zur Wehrmacht einberufen wurde. Nach meiner schweren Verwundung setzte ich mein Studium zuerst in Hamburg (WS 1942/43; SS 1943) und dann in Tübingen (WS 1943/44; SS 1944; WS 1944/45) fort.

- - - -

Meine akademischen Lehrer waren in Hamburg:

die Herren Professoren:

Borchling, Johannsen, Mecking, Petsch, Rein,  
Sauer, O.Scheel, Vehse<sup>+</sup>;

in Tübingen:

Dannenbauer, Kluckholm, H. Schneider, Stadelmann,  
Vogt, v. Wissmann, M. Wundt.

Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank aber schulde ich meinen verehrten Lehrern, den Herren Prof. Dr. Petsch und Oberstudienrat Krugowski, die mich bei der Abfassung vorliegender Arbeit mit ihrem Rat unterstützten.

- - - -