

CHRISTOPH KLEINSCHMIDT

Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen.
Von Boccaccio bis Goethe, von Chaucer bis Gernhardt

Nachwort

Forschungsperspektiven

In die Erforschung des rahmenzyklischen Erzählens ist Dynamik gekommen. Wurde beispielsweise in der Frühphase das Phänomen der Geselligkeit besonders betont als Abgrenzungsstrategie gegenüber einer äußeren Notsituation,¹ so weisen neuere Untersuchungen auf die angelegten Konfliktpotentiale *innerhalb* der Erzählrunden hin.² Derartige Neuperspektivierungen gelten nicht nur für einzelne Aspekte des Rahmenzyklus, sondern auch für die narrative Form insgesamt. Die Versuche, sie definitiv zu fassen, erleben eine Verschiebung weg von quantitativen hin zu qualitativen Überlegungen. Während etwa Klaus Kanzog den Rahmenzyklus noch als Sonderform der Rahmenerzählung bestimmt³ und Andreas Jäggi ihn als „Addition von Formen der gerahmten Einzelerzählung“⁴ ausweist, legen neuere Forschungsarbeiten von Christine Mielke und Andreas Beck einen

¹ Siehe Wulf Segebrecht: *Geselligkeit und Gesellschaft. Überlegungen zur Situation des Erzählens im geselligen Rahmen*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 25, 1975, S. 306-323.

² Vgl. Christoph Kleinschmidt: *Deutungsgewalt. Normen des Erzählens und Interpretierens in Goethes ‚Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten‘*, in: *(Be-)Richten und Erzählen. Literatur als gewaltfreier Diskurs?*, hg. von Moritz Baßler, Cesare Giacobazzi, Christoph Kleinschmidt und Stefanie Waldow, München 2011, S. 97-107.

³ Klaus Kanzog: *Art. ‚Rahmenerzählung‘*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 3, Berlin 1977, S. 322. Nach Kanzog besteht das spezifische Merkmal des Rahmenzyklus darin, dass „das Erzählen über eine bestimmte Zeit hinweg“ und in einer „Reihung von Erzählungen auf ein Ziel hin“ erfolgt. [Herv. i. Orig.]

⁴ Andreas Jäggi: *Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage*, Frankfurt a.M. u.a. 1994, S. 90.

anderen Standard an, indem sie das konstitutive Merkmal der Gattung in der „Einheit“⁵ von wiederkehrender Rahmenhandlung und Binnenerzählungen sehen bzw. die Verbindung der beiden Ebenen als „sympoetisches Gesamtkunstwerk“⁶ bezeichnen. Bei aller Betonung des Zusammenhangs, die sich gegen die über lange Jahre praktizierte Unsitte richtet, Rahmenhandlung und Binnengeschichte separat zu betrachten bzw. mitunter separat zu edieren, darf allerdings nicht die Dynamik übersehen werden, die in der Verklammerung wirkt. Sie betrifft alle Strukturmerkmale rahmenzyklischen Erzählens angefangen von der heterogenen Zusammensetzung der Erzählrunde bis hin zur fraglichen Kohärenz der entwickelten Erzählstandards. Hier liegt ein erster Ansatz für eine weitere Auseinandersetzung in der Erforschung des Rahmenzyklus, die nach der Art und Weise des Verhältnisses zwischen Rahmen- und Binnenerzählungen fragt, und zwar rückgebunden an die ausgehandelten Erzählstandards. Das bedeutet auch, die externe Notsituation, mit der viele Rahmenzyklen einsetzen, nicht mehr wie bisher als das „wichtigste inhaltliche Gattungsmerkmal“⁷ zu betrachten, sondern dieses in der Trias von Aushandlung, Durchführung und Diskussion des Erzählens zu sehen. Sie bildet das wichtigste inhaltliche und strukturelle Merkmal des Rahmenzyklus. Ein zweiter Forschungsimpuls betrifft die Relation der europäischen Rahmenzyklen zueinander, vor allem in ihren Imitations- und Abgrenzungsverfahren. Gerade angesichts moderner Adaptionen des Erzählmodells wie Robert Gernhardts *Florestan-Fragmente*, in denen das Bedrohungsszenario in Gestalt eines Smog-alarms in der Frankfurter Innenstadt als ostentative Boccaccio-Parodie daherkommt, scheint eine genauere Untersuchung der Entwicklungsgeschichte des europäischen Rahmenzyklus geboten. Genau an dieser Stelle setzt der vorliegende Band an, indem er die Variation der narrativen Grundbedingungen in einer Zusammenstellung von Einzelbeiträgen sichtbar machen möchte, die ihrerseits Bezüge zu den jeweiligen historischen Vorläufern herstellen. Ergänzend zu den prinzipiellen Überlegungen zur Charakteristik des Rahmenzyklus im einleitenden Rahmen, erfolgt in diesem abschließenden Rahmen eine Inblicknahme der ironischen, mitunter dekonstruktiven Praktiken rahmenzyklischen Erzählens.

Gattungstradition / Gattungsvariation

Die Geschichte des europäischen Rahmenzyklus ist auch eine Geschichte experimenteller Adaptionstechniken. Gemeint ist damit, dass die Standards rahmen-

⁵ Christine Mielke: *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin/New York 2006, S. 9.

⁶ Andreas Beck: *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann*, Heidelberg 2008, S. 581.

⁷ Mielke: *Zyklisch-serielle Narration* [Anm. 5], S. 197.

zyklischen Erzählens, d.h. Ort und Anlass des Zusammenkommens einer Erzählrunde, das Festlegen bestimmter Erzählprinzipien und -themen sowie die Auswahl und Reihenfolge der Sprecherinnen und Sprecher, zwar strukturell konstant bleiben, jedoch unterschiedlich ausgestaltet sein können. Anhand der tabellarischen Auswertung, die am Ende dieses Bandes aufgeführt ist, lässt sich dies anhand von verschiedenen Kriterien ablesen. Dabei zeigt sich unter anderem ein markanter Wechsel in der Geschlechterrelation weg von einer weiblichen Dominanz des Erzählens in den romanischen hin zu einer männlichen Dominanz in den deutschsprachigen Rahmenzyklen. Auch wenn häufig ein recht ausgeglichenes Geschlechterverhältnis vorliegt und überdies nicht selten Frauen den Anstoß zum seriellen Erzählen geben, wird den weiblichen Figuren zunehmend die passive Rolle der Zuhörerinnen und Kritikerinnen zugeteilt, während die männlichen den aktiven Part der Geschichtenerzähler übernehmen. Eine Ausnahme bilden hierbei die Märchenzyklen von Brentano, die sich allerdings auch explizit als Variation von Basiles *Pentamerone* verstehen. Insgesamt betrachtet nimmt die Anzahl der im Rahmen entfalteten Figuren ab. Sind es in den *Canterbury Tales* noch 30 Charaktere, die Chaucer listenartig nacheinander einführt, so liegt die Anzahl in den modernen Rahmenzyklen zumeist im einstelligen Bereich und übersteigt damit nicht die ideale Zahl zehn, auf die sich die romanischen Autoren Boccaccio, Basile und von Navarra verpflichten. Diese Entwicklung mag auch dem Umstand geschuldet sein, dass die Rahmenhandlung insgesamt an Dynamik gewinnt. Hierzu gehört, dass die personelle Verteilung des Geschichtenerzählens nicht mehr einem übergeordneten und vorher festgelegten numerischen Ordnungsprinzip folgt, sondern sich in den Rahmenzyklen des 19. Jahrhunderts aus der Figureninteraktion heraus entwickelt, sodass keine homogene Verteilung mehr vorliegt. In Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* treten beispielsweise von den acht Figuren nur drei Binnenerzähler in Erscheinung, und in E.T.A. Hoffmanns *Die Serapions-Brüder* ist es Cyprian, der mit sieben die meisten Erzählungen beisteuert, während der später hinzukommende Vinzenz nur eine Erzählung vorträgt. Auch die Schauplätze der Rahmenzyklen unterliegen einer Veränderung. Bilden Landgüter als Fluchtorte einen vom politischen Geschehen her distinkten ästhetischen Freiraum, der von Boccaccio über Goethe bis Wieland, Tieck und Gernhardt immer wieder aufgegriffen wird, so holt E.T.A. Hoffmann seine Erzählrunde in das städtische Milieu hinein, gleichwohl der eigentliche Erzählort auch hier das private Umfeld darstellt. Daneben gibt es einen Traditionsstrang, der das Zusammenkommen tatsächlich im Kontext des öffentlichen Raums entfaltet etwa im Wirtshaus bei Wilhelm Hauff, in einer nicht näher lokalisierten „Gesellschaft“⁸ bei Heinrich von Kleist oder einer Jockey-Bar bei Hans Scholz. Was den Anlass

⁸ Heinrich von Kleist: *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten*, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften*, hg. von Klaus Müller-Salget, Frankfurt a.M. 1990, S. 376-379, hier S. 376.

der jeweiligen Treffen angeht, so zeigt sich, dass die immer wieder betonte Krisenhaftigkeit des Erzählens⁹ keineswegs den Hauptbestandteil ausmacht. Mindestens ebenso oft spielen freundschaftliche Motive oder der Zufall eine wichtige Rolle. Die bereits im einleitenden Rahmen dieses Bandes beobachtete ‚Spur der Ästhetisierung‘, die das Krisenhafte supplementiert, verstärkt sich bei solchen Anlässen zu einem manifesten ästhetischen Spiel. Als These ließe sich formulieren, dass sich die Gewichtung des gesellschaftlichen Kontextes verschiebt hin zu einer autopoietischen Ambition. Demnach ist es das Erzählen selbst, das das Erzählen in den Rahmenzyklen motiviert. Darüber kann auch nicht hinwegtäuschen, dass als sein expliziter Zweck zumeist der Zeitvertreib angegeben wird, denn gerade die Zweckfreiheit markiert ein ästhetisches Kernelement, das sich zudem mit dem sozialen Spiel der Geselligkeit überlappt. Dass sich umgekehrt in dieses ästhetische Spiel Machtfaktoren einschleichen, indem Erzählnormen nicht selten direktiv vorgegeben werden oder in den Binnenrahmen immer wieder kontrovers um sie gerungen wird, hebt dieses ästhetische Kalkül nicht aus. Es zeigt nur, dass der literarische Austausch in den Rahmenzyklen mithilfe von Konflikten in Gang gehalten wird. Dem Verabreden von Erzählregularien kommt daher die Funktion zu, eine Ordnung zu simulieren, die gar nicht eingehalten werden kann bzw. soll. Und dieses dynamische Wechselspiel von Norm und Normbruch markiert die eigentliche Form des Rahmenzyklus – sowohl des einzelnen wie auch der europäischen Tradition insgesamt mit ihrer produktiven Ambivalenz von Wiedererkennbarkeit und Variantenreichtum.

Selbstreflexivität

Eines der wichtigsten Merkmale vieler Rahmenzyklen stellt die Reflexion auf die eigene Erzählform dar, bei der sich die Initiatoren des seriellen Erzählens nicht selten auf prominente Gattungsvorbilder berufen. Diese Auseinandersetzung mit der Gattungsgeschichte schafft eine Verkettung der Rahmenzyklen untereinander und stellt eine wichtige Voraussetzung dafür dar, sich innerhalb der Tradition zu verorten. Margarete von Navarra lässt im einleitenden Rahmen ihres *Heptaméron* beispielsweise Parlamente die Idee zum gegenseitigen Geschichtenvortrag unter Verweis auf Boccaccios *Decameron* vorbringen, um davon ausgehend auf einen markanten Unterschied hinzuweisen: „Und neulich hörte ich, daß die beiden oben genannten Damen und mit ihnen mehrere andere vom Hof erwogen, ebensolche Geschichten zu schreiben, doch sollte zum Unterschied von Boccaccio keine

⁹ Vgl. Volker Klotz: *Erzählen als Enttöten. Vorläufige Notizen zu ‚zyklischem‘, ‚instrumentalem‘ und ‚praktischem‘ Erzählen*, in: *Erzählforschung. Ein Symposium*, hg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1982, S. 319-334; Mielke: *Zyklisch-serielle Narration* [Anm. 5], insb. Kap. 3 „Krisenhafte Narration“ und Kap. 5 „Narration als Krise“.

Novelle aufgezeichnet werden, die nicht auf einer wahren Begebenheit beruhte.“¹⁰ Eine ähnliche Konstellation von Analogie und Differenz gegenüber dem *Decameron* als europäischem Ursprungszyklus findet sich in Tiecks *Phantasmus*:

Diese Einrichtung, wandte Manfred ein, ist vielleicht zu gefährlich, weil sie an den Boccaccio erinnern dürfte. Sie erinnert, sagte Ernst, fast an alle Italienischen Novellisten, die mit minder oder mehr Glück von dieser Erfindung Gebrauch gemacht haben. Doch werden Sie, sagte Emilie, uns in andrer Hinsicht nicht an diesen berühmten Autor erinnern wollen, denn gewiß verschonen Sie uns mit dergleichen ärgerlichen und anstößigen Geschichten, deren er nur zu viele erzählt.¹¹

Auf die Stelle folgt eine längere literaturkritische Auseinandersetzung mit dem Stil Boccaccios, die zeigt, dass die beschworene Gefahr weniger mit den anrühigen Themen als vielmehr mit der Frage zu tun hat, wie originell die Akteure des *Phantasmus* den Dichterwettbewerb inszenieren. Tieck begegnet ihr, indem er seine Figuren als kompetente Literaten gestaltet, die in ihrem literaturgeschichtlichen Wissen eine souveräne Haltung an den Tag legen. So entsteht der Eindruck, dass die Runde gerade deshalb über Boccaccio urteilen kann, weil sie im Bewusstsein der eigenen fundierten Literaturproduktion ohnehin nicht Gefahr läuft, in dessen Kielwasser unterzugehen. Etwas anders gestaltet sich die Reflexion auf das Gattungsvorbild in Wielands nur wenige Jahre später erschienenem *Hexameron von Rosenhain*. Schon der Titel markiert eine affirmative Haltung gegenüber der Vorliebe der romanischen Novellentradition für numerische Strukturvorgaben, allerdings verleiht ihm der Ortszusatz *von Rosenhain* eine ironische Volte, weil er die Weltliteratur ins ländliche Idyll verlegt. Doppelbödig funktioniert denn auch die Aussage, mit der der Rahmenerzähler auf Boccaccio verweist:

Die Gesellschaft, von welcher hier die Rede ist, hatte bereits so ziemlich alle anderen Hilfsquellen erschöpft, als eine junge Dame, die wir (weil die wahren Nahmen hier nicht zu erwarten sind) Rosalinde nennen wollen, auf den alten, so oft schon nachgeahmten Boccacischen Einfall kam: dass Jedes der Anwesenden, nach dem Beyspiel des berühmten Dekamerone, oder des Heptamerons der Königin von Navarra, der Reihe nach, Etwas einer kleinen Novelle, oder, in Ermanglung eines Bessern, wenigstens einem Märchen ähnliches der Gesellschaft zum Besten geben sollte.¹²

¹⁰ Margarete von Navarra: *Das Heptameron*, aus dem Französischen übertragen von Walter Widmer, München 1960, S. 18.

¹¹ Ludwig Tieck: *Phantasmus*, in: ders.: *Schriften in zwölf Bänden*, Bd. 6, hg. von Manfred Frank, Frankfurt a.M. 1985, S. 91.

¹² Christoph Martin Wieland: *Das Hexameron von Rosenhain*, in: ders.: *Erzählende Prosa und andere Schriften*, hg. von Friedrich Beissner, München 1965, S. 239-370, hier S. 242.

Wir haben es hier mit einer bewusst ausgestellten Unoriginalität zu tun, bei der anders als bei Tieck keine Souveränität behauptet, sondern im Gegenteil der Tradition mit einer ironischen Haltung begegnet wird. An dem Hinweis auf die inflationäre Nachahmung des Vorbilds ist zudem erkennbar, dass die Zitation der Gattungstradition ihrerseits zu einem Bestandteil der Erzählbegründung im Rahmenzyklus geworden ist, die nach Variation verlangt und bis hin zur Parodie geführt werden kann wie in Robert Gernhardts *Florestan-Fragmenten*. Darin findet sich der Satz „Wer B sagt, muß auch Occaccio sagen“¹³, der das Fortsetzungsprinzip als Sprachspiel enthält und zugleich die Notwendigkeit und Selbstverständlichkeit betont, sich innerhalb der Gattungstradition zu positionieren. Dass es nicht immer Boccaccio sein muss, der als Referenzpunkt fungiert, beweist Brentano mit seinen ‚*Italienischen Märchen*‘, die sich auf Basiles *Pentameron* beziehen und diese als Formvorlage verwenden. Neben diesen gesamteuropäischen Querverbindungen gibt es natürlich auch nationale Vorbilder bzw. Kombinationen beider. Die Erzählinstanz von Tiecks *Phantasmus* verweist nicht nur auf Boccaccio, sondern auch auf Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*,¹⁴ und im Vorwort der *Serapions-Brüder* E.T.A. Hoffmanns ist es wiederum Tiecks Rahmenzyklus, der explizit genannt wird. Dort heißt es, die gewählte Form „wird – muß an Ludwig Tieck’s Phantasmus erinnern“, gefolgt von einer Bescheidenheitsgeste, wonach der eigene Rahmenzyklus vor den „Dichtungen des vollendeten Meisters“ kaum bestehen könne. „Den vielgeneigten Leser bittet der Herausgeber daher recht innig, jenen ihm nachteiligen Vergleich *nicht* anzustellen, sondern ohne weitere Ansprüche gemächlich das hinzunehmen, was ihm anspruchlos aus treuem Gemüt dargeboten wird.“¹⁵ Dass natürlich ein einmal eröffneter Bezug nicht mehr wegzudenken ist, wird E.T.A. Hoffmann nur allzu bewusst gewesen sein. Insofern ist die Rekurrenz und gleichzeitige Negation des Vergleichs zu Tiecks *Phantasmus* als paradoxe Strategie zu werten, die nach Widerspruch verlangt und auf Seiten der Rezeption unweigerlich ein Bemühen in Gang setzt, das Gegenteil der Behauptung zu beweisen und die Originalität Hoffmanns zu eruieren. Auch für E.T.A. Hoffmann gilt daher, was für alle Autorinnen und Autoren in der Tradition des europäischen Rahmenzyklus zutrifft: aus der Ambivalenz von Aneignung und Abgrenzung heraus entwickeln sie ihre jeweiligen Profile. Strukturell zu unterscheiden ist bei der selbstreflexiven Bezugnahme auf die Gattung des Rahmenzyklus zwischen einem indirekten und einem direkten Verweis. Während sich bei von Navarra, Wieland, Tieck, E.T.A. Hoffmann und

¹³ Robert Gernhardt: *Die Florestan-Fragmente*, in: *Kippfigur*, Zürich 1986, S. 112-172, hier S. 170.

¹⁴ Vgl. Ludwig Tieck: *Phantasmus* [Anm. 11], S. 106. Der Verweis funktioniert an dieser Stelle indirekt über die Nennung des „Goethische[n] Märchen[s]“.

¹⁵ E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder*, hg. von Wulf Segebrecht, in: ders.: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke u.a., Bd. 4, Frankfurt a.M. 2001, S. 11, 13.

Gernhardt direkte Nennungen finden, verweisen Basile, Brentano und Goethe indirekt auf das Gattungsvorbild. Dies wiederum geschieht mithilfe eines numerischen Titels und/oder durch die Übernahme charakteristischer Settings und Strukturmerkmale. Gerade aufgrund solcher wiedererkennbarer Grundstrukturen bedürfte es eigentlich gar nicht der Selbstreflexion. Dass sie dennoch häufig vorkommt, liegt nicht zuletzt an einer übergeordneten Kommunikationsstrategie. Die Zitation von Gattungsvorbildern ist demnach Ausdruck eines, wenn man so will, Dialogs zwischen den Zyklen. Zugleich weisen die selbstreflexiven Anspielungen dort, wo sie die fiktiven Figuren selbst einbringen – was mit Ausnahme der *Serapions-Brüder* stets der Fall ist –, den Rahmen als einen Zwischenort aus,¹⁶ an dem sich die Ebenen der realen Literaturgeschichte und des fiktionalen Handlungsraums ‚berühren‘. Selbstreflexivität im Rahmenzyklus funktioniert also auf dreifache Weise: als ambivalente Strategie von Gattungszuordnung und Selbstbehauptung, als intertextueller Kommunikator und als ‚realfiktionaler‘ Element.

Poetik

Der Prozess der Ideenfindung zum gegenseitigen Geschichtenvortrag liefert im Rahmenzyklus nicht nur eine Einigung auf die Modi des Erzählens, sondern in den modernen Adaptionen des Öfteren auch Begründungsmomente, aus denen sich eine (wenn auch mitunter rudimentäre) Poetik ableiten lässt. Diese gehen über rein thematische Absprachen etwa über Inhalt und Genrezugehörigkeit der vorzutragenden Erzählungen hinaus und bilden die Voraussetzung für einen komplexen Zusammenhang zwischen Rahmen- und Binnengeschichten. Zur Diskussion steht die Frage, ob die intern entworfene Poetik als Selbstaussage des ganzen Zyklus angesehen werden kann und sie dadurch einen ästhetischen Mehrwert generiert gegenüber einer bloß losen Kopplung der verschiedenen Narrationsebenen. Tatsächlich ist diese Frage nicht leicht zu beantworten, denn sie setzt voraus, dass es sich jeweils um kohärente poetologische Standards handelt, die entwickelt werden. Dies ist aber nicht bzw. zumindest nicht immer der Fall. Der Grund hierfür liegt zum einen darin, dass die Zusammensetzung der Erzählrunde zu heterogen ist. Zwar besteht sie – mit Ausnahme der *Canterbury Tales*, in denen ein Querschnitt aller Bevölkerungsschichten vorkommt – zumeist aus einem Personenkreis mit gebildetem Hintergrund, aber die mögliche Kombination aus Adelstöchtern, Philosophen, Geistlichen oder Hauslehrern sowie nicht zuletzt die Mischung verschiedener Geschlechter, Generationen und politischer Gesinnungen bringt ganz unterschiedliche Wissenshorizonte zusammen. Hinzu kommt, dass in den Zyklen nur vereinzelt originäre Dichtercharaktere auftauchen wie in Paul Scarrons *Roman*

¹⁶ Zur Frage nach dem Ort des Rahmens vgl. Uwe Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800*, München 2008, S. 83.

comique. Dort, wo tatsächlich ein ganzer Dichterkreis die gesellige Runde bildet (*Phantasmus, Die Serapions-Brüder*), treffen z.T. sehr unterschiedliche literarische Ansichten aufeinander, was sich strukturell damit erklären lässt, dass dadurch die Figuren ein individuelles Profil erhalten und unterscheidbar werden. Auffällig ist, dass in Diskussionen von Nicht-Literaten keine selbst entwickelten poetischen Prinzipien zur Disposition stehen, sondern tradierte Konzepte einfließen. So rekurriert etwa die Baroness in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* mit ihrer Forderung, man möge „lehrreich“ und „nützlich“¹⁷ sein, auf Horaz' *Ars Poetica*; und Kleists Miniaturzyklus *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* spielt mit den Signalwörtern von Wahrheit und Wahrscheinlichkeit auf die *Poetik* des Aristoteles an.¹⁸ Diese traditionellen Poetiken werden jedoch nicht affirmativ umgesetzt, sie bilden vielmehr ein dynamisches Element, von dem aus sich kontroverse Diskussionen ergeben. Tatsächlich wäre ein Muster, demzufolge in der Rahmenkonstruktion eine poetische Norm aufgestellt würde, der alle Binnen-erzählungen folgen, viel zu statisch und wenig reizvoll für eine Gattung, deren integraler Bestandteil das Wechselverhältnis von Literaturproduktion und -rezeption ist. Gerade bei jenen Autoren, die bereits erschienene Erzählungen in ihren Rahmenzyklen wiederverwerten, eröffnet sich so die Möglichkeit, eine spielerische Kritik den eigenen Texten gegenüber zu inszenieren. Insofern gilt denn auch für die Rahmenzyklen, die tatsächlich eine eigenständige Poetik verhandeln, dass diese keineswegs bruchlos funktioniert. In Tiecks *Phantasmus* findet sich schon in der Begründung der Poetik eine mehrfache Einschränkung. Zum einen geschieht dies dadurch, dass die Gattungsbestimmung des Naturmärchens, wie sie Ernst vornimmt, als eine ambivalente Mischung von Gegensätzen konzipiert ist, nämlich des Lieblichen und Schrecklichen sowie des Seltsamen und Kindischen, so dass sie die „Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn“¹⁹ verwirre. Diese Literaturbestimmung folgt frühromantischen Universalitätsansprüchen, wie sie Friedrich Schlegel in seinem 116. *Athenäumsfragment* ausformuliert hat, überführt sie aber in eine wirkungsästhetische Ambition, die auf Verwirrung anstatt auf Wissen setzt. Zum anderen bleibt unklar, ob sich die im Folgenden vorgetragenen Geschichten tatsächlich an dieser Norm orientieren, denn auf die Frage Claras, ob die avisierten Märchen von „dieser Art“ seien, antwortet Ernst mit einem „Vielleicht“²⁰. Gegenüber dieser Vagheit wirkt das serapiontische Prinzip, auf das sich die Serapionsbrüder im gleichnamigen Rahmenzyklus E.T.A. Hoffmanns einschwören, zunächst recht präzise formuliert. Jeder Einzelne der Serapionsbrüder verpflichtet

¹⁷ Johann Wolfgang Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. 4.1, *Wirkungen der Französischen Revolution 1791-1797*, hg. von Reiner Wild, München 1988, S. 436-550, hier S. 450.

¹⁸ Zu den Anspielungen auf Aristoteles vgl. den Beitrag von Torsten Hoffmann in diesem Band.

¹⁹ Tieck: *Phantasmus* [Anm. 11], S. 113.

²⁰ Ebd.

sich darauf, zu prüfen, „ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern, Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen“²¹. Diese produktionsästhetische Regel wird allerdings im Verlauf der Abende um zahlreiche Nuancen erweitert, wodurch sich insgesamt ein recht heterogenes Bild des serapiontischen Prinzips ergibt.²² Besonders aufschlussreich ist, dass es nicht vorab – wie sonst in den Rahmenzyklen üblich –, sondern im Anschluss an die ersten beiden Binnengeschichten ‚*Der Einsiedler Serapion*‘ und ‚*Rat Krespel*‘ statuiert wird. Damit radikalisiert E.T.A. Hoffmann ein Moment vieler Rahmenzyklen, das darin besteht, die poetologische Selbstverhandlung als Prozess auszuweisen. Die entworfene poetische Norm bildet kein unverrückbares Gesetz, sondern ist im Sinne eines Aushandlungsprozesses zu sehen, der im fortgesetzten Rahmengespräch eine beständige Korrektur und Neujustierung erfährt. Damit erhält ihre Funktion der qualitativen Verklammerung von Rahmenkonstrukt und Binnengeschichten ein Gegengewicht durch eine dekonstruktive Praktik,²³ die nicht als bloß destruktive Geste missverstanden werden darf, sondern vielmehr dazu führt Kohärenzbestrebungen immer wieder herauszufordern.

Komik und Ironie

Bereits für die Rahmenhandlung von Boccaccios *Decameron* ist konstatiert worden, dass die Komik eine entscheidende Rolle spielt. Sie „relativiert“²⁴ den bedrohlichen Kontext der Pestkrise und ermöglicht als Bestandteil der Reaktionen auf die vorgetragenen Geschichten eine „Verknüpfung der Einzelnovellen“²⁵ zu einem Gesamtkonstrukt. Gerade an diese strukturelle Funktion lässt sich anschließen und die Komik im europäischen Rahmenzyklus als ein Element in den Blick nehmen, das ein spielerisches Gegengewicht erzeugt zu den mitunter gewichtigen politischen, moralischen oder religiösen Themen, die darin verhandelt werden.

²¹ E.T.A. Hoffmann: *Die Serapions-Brüder* [Anm. 15], S. 69.

²² Vgl. Uwe Japp: *Das serapiontische Prinzip*, in: *Text+Kritik. Sonderband E.T.A. Hoffmann*, München 1992, S. 63-75; Lothar Pikulik: *E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den ‚Serapions-Brüdern‘*, Göttingen 1987, S. 40.

²³ Vgl. Christoph Kleinschmidt: *Kritik der poetologischen Übereinkunft. Zur Dekonstruktion von Erzählprinzipien in Christoph Martin Wielands ‚Das Hexameron von Rosenhain‘ und E.T.A. Hoffmanns ‚Die Serapions-Brüder‘*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* (2/2014), S. 193-216, hier S. 194f.

²⁴ Elisabeth Arend: *Lachen und Komik in Giovanni Boccaccios ‚Decameron‘*, Frankfurt a.M. 2004, S. 11.

²⁵ Ebd., S. 193.

Mehr noch ist anzunehmen, dass mithilfe des Humors die Großform des Rahmenzyklus selbst parodiert und die narrativen Grundstrukturen karikiert werden, ohne diese jedoch explizit außer Kraft zu setzen. Eine in diesem Sinne einschlägige Szene findet sich in Chaucers *Canterbury Tales*, dessen humoristischer Grundton ohnehin markant ist.²⁶ Nach Beendigung der ersten Geschichte *The Knight's Tale* bestimmt der Wirt, der als Ideengeber und Richter fungiert, dass der Mönch als nächster an der Reihe sein soll: „Nun sollt Ihr, Herr Mönch, wenn Ihr könnt, etwas erzählen, um die Erzählung des Ritters zu erwidern.“²⁷ Zu dieser Entgegnung kommt es allerdings nicht, denn der betrunkene Müller schaltet sich ein und insistiert solange – „Bei Gottes Seele [...] ich will erzählen, sonst gehe ich meines Weges“²⁸ –, bis der Wirt entnervt nachgibt und ihm das Feld überlässt. Pikant an dieser komödiantischen Einlage ist dreierlei. Zum einen der Umstand, dass eine pöbelnde Figur ausgerechnet einem Kleriker den Platz streitig macht und damit anstelle einer zu erwartenden moralischen Erzählung eine „rüpelhafte Geschichte“²⁹ zum Vortrag kommt. Einem geselligen Zusammensein und konfliktfreien Umgang während der Pilgerreise wird so eine Absage erteilt. Zum anderen verliert der Wirt seine Autorität, da seine Regentschaft schon im ersten Zwischenrahmen in Frage steht. Darin ist nicht zuletzt eine mögliche ironische Anspielung auf Boccaccios *Pampinea* zu sehen, die als weibliche Machtinstanz unumschränkte Akzeptanz genießt.³⁰ Zum dritten erfährt auch das inhärente Ordnungsprinzip eine Brechung, denn wie das Zitat zu erkennen gibt, folgt die Reihenfolge des Erzählens keiner Willkür, sondern der Wirt sucht die potentiellen Erzähler danach aus, ob durch sie eine angemessene Replik auf das zuvor Erzählte zu erwarten ist. Durch die Behauptung des Müllers, er kenne „auch eine vornehme Geschichte, mit der ich jetzt die Erzählung des Ritters erwidern will“³¹, wird an der Dialogizität der Binnengeschichten zwar festgehalten, allerdings wird ihr der Nimbus genommen, als gäbe es eine exakte Ordnung. Es liegt damit in Chaucers *Canterbury Tales* bereits zu Beginn eine Kontrafaktur gegenüber jenen Modi des Erzählens vor, die doch gerade erst aufgestellt wurden. Ein Versuch, an derlei humoristische Elemente anzuknüpfen, findet sich bei Paul Scarron, wenn etwa der Erzähler schildert, wie „sämtlichen Anwesenden die Haare zu Berge“ stehen angesichts des

²⁶ Vgl. Wilhelm Ewald: *Der Humor in Chaucers ‚Canterbury Tales‘*, Halle 1911.

²⁷ Geoffrey Chaucer: *Die Canterbury-Erzählungen. Mittelenglisch und Deutsch*, in deutsche Prosa übertragen von Fritz Kemmler, Bd. 1, München 1989, S. 192, I, 3133.

²⁸ Ebd.

²⁹ So der Kommentar der Erzählinstanz, ebd., S. 194, I, 3169.

³⁰ Die Frage, ob Chaucer Boccaccios *Decameron* kannte, ist bis heute nicht geklärt. Ein Versuch, dies anhand der Parallelektüre einzelner Binnengeschichten zu beweisen, wurde zuletzt vorgelegt von Frederick M. Biggs: *Chaucer's ‚Decameron‘ and the Origin of the ‚Canterbury Tales‘*, Cambridge 2017.

³¹ Geoffrey Chaucer: *Die Canterbury-Erzählungen* [Anm. 27], S. 192, Z. I 3126f.

Vorschlags Destins die „Geschichte und Heldentaten Karls des Großen in vierundzwanzig Tagewerken“ zu erzählen und sie daher alles versuchen, um sich die beabsichtigte Geschichte „vom Leibe zu halten“³². Auch Gernhardts *Florestan-Fragmente* basieren auf einer – wenn auch recht eigenwilligen – komischen Grundstruktur, die sich beispielsweise darin äußert, dass „Falke in Sauce Decamerone“³³ serviert wird oder am Ende Sir Pit das Lob erhält, „eine der schönsten Geschichten überhaupt“³⁴ vorgetragen zu haben, obwohl seine mangelnde ‚Erzählkompetenz‘ zuvor immer wieder betont wurde. Diese wenigen Beispiele sollen zeigen, dass es tatsächlich das zyklisch-serielle Erzählen selbst ist, das eine humoristische Behandlung erfährt. Die Komik bietet die Möglichkeit, das unausweichliche Einschreiben in die Gattungstradition des Rahmenzyklus offensiv anzugehen. Sie bildet darin aber nur eine Option einer im größeren Kontext zu sehenden ironischen Schreibstrategie. Im Unterschied zur Komik handelt es sich bei der Ironie um die Gleichzeitigkeit von Rede und Gegenrede, die nicht zwingend lustig gemeint ist, sondern zunächst einmal eine weitere Bedeutungsebene eröffnet. Gegenüber der Ironie als rhetorischer Figur ist die literarische Ironie allerdings wesentlich schwieriger auszumachen und vor allem lässt sie sich nicht auf den einfachen Nenner bringen, dass das Gegenteil von dem gemeint ist, was ausgesagt wurde. Als literarischer Stil funktioniert die Ironie komplexer und zeigt sich nicht selten als ein Modus in der „Abwandlung historischer Vorbilder“³⁵, also genau in jenem Bereich, der uns hier interessiert. Die Diagnose, dass es „das Problem der Tradition und ihrer Folgen für den [ist], der innerhalb einer Tradition etwas Neues zu sagen beabsichtigt“³⁶, bezeichnet genau die Herausforderung, vor der jeder Autor und jede Autorin steht, der bzw. die sich vor dem Hintergrund der Geschichte des europäischen Rahmenzyklus an einer neuen Variante versucht. Man könnte daher sagen, dass die Adaption des Rahmenzyklus aufgrund seiner markanten Form nur ironisch funktioniert, d.h. mit einem Bezug auf reale Vorbilder und dem Entwurf neuer narrativer und diegetischer Möglichkeiten. Die Ironie des Rahmenzyklus bedeutet das originelle Ausfüllen des Spielraums, den die Tradition noch bereitstellt. In dem bereits zitierten Vorwort zu *Die Serapions-Brüder*, in dem E.T.A. Hoffmann darum bittet, dass der Leser den Vergleich zu Tiecks *Phantasia* nicht anstellen möge, zeigt sich pointiert, wie eine solch ironische Haltung umgesetzt sein kann, indem sie nämlich Affirmation und Negation in der Schwebe hält. Unter der Perspektive der Ironie kommt es somit sowohl auf das Erfüllen der Erwartungen an, die mit der Adaption der Großform verbunden sind, wie zugleich auf den Versuch, markante Abweichungen zu generieren.

³² Paul Scarron: *Komödiantenroman*, übersetzt von Karl Saar, illustriert von Hans Mau, Berlin 1952, S. 37.

³³ Gernhardt: *Florestan-Fragmente* [Anm. 13], S. 169.

³⁴ Ebd., S. 171.

³⁵ Uwe Japp: *Theorie der Ironie*, Frankfurt a.M. 1983, S. 43.

³⁶ Ebd., S. 44.

Einheit und Heterogenität

Aus den vorangehenden Überlegungen ergibt sich ein ambivalentes Bild des europäischen Rahmenzyklus, das auf einer grundlegenden Gegenbewegung von Einheit und Heterogenität beruht. Auf der einen Seite ist, wie in der Einleitung zu diesem Band aufgezeigt, zu beobachten, dass dem intradiegetischen Erzählen eine Zustimmung aller Beteiligten zugrunde liegt. Erst dieser performative Akt setzt das narrative Moment des seriellen Erzählens in Gang. Insofern diese Einstimmigkeit aber auch erzwungen sein kann wie in Brentanos ‚*Italienischen Märchen*‘ – ‚Röhropp!, such zehn Spinnerinnen, / Die auf fünfzig Märchen sinnen, / Sonst bring ich dir große Not, / Steche mit dem Messer das Prinzchen tot.‘³⁷ – oder durch Konflikte eine Störung erfährt, wie dies die Zwischengespräche in *Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* beweisen, kann die Einheit eine durchaus brüchige sein. Die zentrale Syntheseleistung, die der Rahmenzyklus als Ganzer vollbringt, entpuppt sich daher zugleich als Ausgangspunkt für seine Heterogenität. Missfallensäußerungen, Belehrungen oder Kränkungen sind dabei nur wenige Beispiele für das Repertoire an solch negativen Reaktionen, die immer auch vor dem Hintergrund des im Rahmen entworfenen ästhetischen Programms erfolgen. Sie dienen vordergründig der Profilbildung einzelner Figuren, haben kompositorisch jedoch die Funktion den Anschluss des Erzählens zu gewährleisten, indem ein dynamisches Wechselverhältnis zwischen Vortragendem und Zuhörerschaft aus dem Konflikt heraus entsteht. Gerade der Disput bedingt eine Logik der Fortsetzung, nach der die Uneinigkeit der Erzählrunde darüber, ob die Geschichten vor dem Hintergrund der aufgestellten Erzählstandards adäquat erzählt sind, ein immer wieder neues Erzählen bewirkt. Nicht zuletzt ist es aber auch der Status der Binnenerzählung selbst, der die Heterogenität erzeugt, mit der über sie gesprochen wird. Als literarische Texte zeichnen sie sich durch eine Auslegungsvielfalt aus, die es *per se* verhindert, dass Eindeutigkeit im Urteil über sie hergestellt werden könnte. Trifft dies bereits für eine einzelne Erzählung zu, so erst recht für eine ganze Sammlung. Die Einheit des Rahmenzyklus muss daher vor allem in der formalen Konstruktion gesehen werden. Im ästhetischen Sinne vollzieht sich im Rahmenzyklus das Gegenteil: Offenheit, Mehrdeutigkeit, Heterogenität. Beide Bestrebungen zusammen bilden sein charakteristisches Profil.

³⁷ Clemens Brentano: *Italienische Märchen*, in: ders.: *Werke*, Bd. 3, hg. von Wolfgang Frühwald, München 1965, S. 295-614, hier S. 312.

Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen

Von Boccaccio bis Goethe,
von Chaucer bis Gernhardt

Herausgegeben von
CHRISTOPH KLEINSCHMIDT
UWE JAPP

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und des Instituts für Deutsche Literatur
und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt a. M.

UMSCHLAGBILD

© John William Waterhouse: *A tale from the Decameron* (1916)

ISSN 0718-4390

ISBN 978-3-8253-6716-9

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2018 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Vorwort

Dieser Sammelband geht zurück auf die 7. Frankfurter Goethe-Vorlesungen, die
im Sommersemester 2016 an der Goethe-Universität Frankfurt am Main unter
dem Titel *Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen. Von Boccaccio bis
Goethe, von Chaucer bis Gernhardt* veranstaltet wurden. Eine finanzielle Unter-
stützung erfuhr die Ringvorlesung dankenswerterweise von der Vereinigung von
Freunden und Förderern der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Für die
finanzielle Förderung des Sammelbandes, der um zusätzliche Beiträge ergänzt
wurde, gilt der Dank der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geistes-
wissenschaften in Ingelheim am Rhein sowie dem Institut für deutsche Literatur
und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Zu danken ist da-
rüber hinaus dem Winter Verlag für die professionelle Betreuung sowie nament-
lich Benjamin Kunz und Rebecca Hoppe, die an der Universität Tübingen bei der
Manuskripteinrichtung mitgewirkt haben. Zuletzt darf das *La Divina* im Frank-
furter Westend nicht unerwähnt bleiben. Als geselliger Rahmen hat es seinen
eigenen Beitrag zum Zustandekommen des Bandes geleistet.

Die Herausgeber, Tübingen und Frankfurt am Main im Sommer 2018

Inhaltsverzeichnis

UWE JAPP Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen. Von Boccaccio bis Goethe, von Chaucer bis Gernhardt Einleitung	9
JAN SÖFFNER Kann man den Zufall rahmen? Überlegungen zu Giovanni Boccaccios <i>Decameron</i>	25
ANDREW JAMES JOHNSTON Den Rahmen sprengen. Die <i>Canterbury Tales</i> von Geoffrey Chaucer	41
CHRISTINE OTT Geburt des Kunstmärchens aus dem Rahmen der Novelle. <i>Das Märchen der Märchen</i> von Giambattista Basile	59
FRANK ESTELMANN Konversationsrahmen und Krawallkoffer. Der Rahmenzyklus als kultureller und interkultureller Text in Paul Scarrons <i>Roman comique</i>	79
CHRISTOPH KLEINSCHMIDT „Verwirrungen und Mißverständnisse sind die Quelle [...] der Unterhaltungen“. Johann Wolfgang Goethes <i>Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten</i> und die Poetik des performativen Selbstwiderspruchs	111
WOLFGANG BUNZEL Die unendliche Geschichte. Clemens Brentanos Märchenzyklen	127
TORSTEN HOFFMANN Reibungswärme. Entgrenzungsstrategien in Heinrich von Kleists Rahmenzyklus <i>Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten</i>	155

STEFAN SCHERER	
Der Rahmenzyklus als romantisches Universaldrama.	
Ludwig Tiecks <i>Phantasmus</i>	177
UWE JAPP	
Die Reflexion der Erzählung. Entwurf und Durchführung der Rahmenhandlung in E.T.A. Hoffmanns <i>Die Serapions-Brüder</i>	
	199
CHRISTINE MIELKE	
Scheherazade auf der Couch.	
Heinrich Heines Zyklus <i>Florentinische Nächte</i>	215
STEPHANIE HECK / SIMON LANG	
„So gut wie ein Roman“?	
Hans Scholz' <i>Am grünen Strand der Spree</i>	233
GABRIELE ROHOWSKI	
„Wer B sagt, muß auch Occaccio sagen“.	
Robert Gernhardts <i>Florestan-Fragmente</i>	253
CHRISTOPH KLEINSCHMIDT	
Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen. Von Boccaccio bis Goethe, von Chaucer bis Gernhardt	
Nachwort	279
Tabellarische Auswertung der Rahmenzyklen	291
Auswahlbibliographie	299
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	307