

CHRISTOPH KLEINSCHMIDT
UWE JAPP (Hg.)

Der Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen

Von Boccaccio bis Goethe,
von Chaucer bis Gernhardt



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



GERMANISCH-ROMANISCHE
MONATSSCHRIFT

Begründet von Heinrich Schröder
Fortgeführt von Franz Rolf Schröder

Herausgegeben von
RENATE STAUF

in Verbindung mit
CORD-FRIEDRICH BERGHAHN
BERNHARD HUSS
ANSGAR NÜNNING
PETER STROHSCHNEIDER

GRM Beiheft 91



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 Unterstützung 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 Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein sowie dem Institut für deutsche Literatur und ihre Didaktik der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Zu danken ist darüber hinaus dem Winter Verlag für die professionelle Betreuung sowie namentlich Benjamin Kunz und Rebecca Hoppe, die an der Universität Tübingen bei der Manuskripteinrichtung mitgewirkt haben. Zuletzt darf das *La Divina* im Frankfurter 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 *Decameron* 25

ANDREW JAMES JOHNSTON

Den Rahmen sprengen.
Die *Canterbury Tales* von Geoffrey Chaucer 41

CHRISTINE OTT

Geburt des Kunstmärchens aus dem Rahmen der Novelle.
Das Märchen der Märchen von Giambattista Basile 59

FRANK ESTELMANN

Konversationsrahmen und Krawallkoffer.
Der Rahmenzyklus als kultureller und interkultureller Text in
Paul Scarrons *Roman comique* 79

CHRISTOPH KLEINSCHMIDT

„Verwirrungen und Mißverständnisse sind die Quelle [...] der
Unterhaltungen“. Johann Wolfgang Goethes *Unterhaltungen deutscher
Ausgewanderten* 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 *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* 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

UWE JAPP

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

Einleitung

Stand der Forschung

Die Formen des rahmenzyklischen Erzählens haben in den letzten Jahren ein bemerkenswertes Interesse auf sich gezogen.¹ Der Umstand ist zu erwähnen, weil die durchgeführte Rahmenhandlung nicht immer als eigenständige und interessante Form verstanden wurde. Vielmehr wurde sie als ornamentale Beigabe eingeschätzt, auf die man zur Not auch verzichten kann. Diese Auffassung führte im Extrem zu ‚bereinigten‘ Editionen, die nur die Binnenerzählungen bieten und somit die Idee des zyklischen Erzählens ausgelöscht haben. Da hierbei auch kommerzielle Überlegungen eine Rolle spielen, wird an diesem Usus festgehalten. Die Forschung ist indes auf einem anderen Niveau, da sie die Bedeutung des rahmenzyklischen Erzählens ‚an sich‘ exponiert hat. Insbesondere ist es das Phänomen des geselligen Erzählens bzw. der Geselligkeit im Erzählen, das in den Fokus der Forschung gelangt ist.² Ebenfalls interessieren die strukturellen Merkmale des zyklischen Erzählens: die Motivation der Form, die Beschaffenheit des Personals, die Zahl der Insertionen, die Frequenz der Gespräche und anderes. Was die Geschichte des Rahmenzyklus in den europäischen Literaturen betrifft, so lassen sich verschiedene Perspektivierungen erkennen. Unbestritten gilt Boccaccio als der

¹ Siehe Till Dembeck: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul)*, Berlin/New York 2007, Andreas Beck: *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe-Tieck-E.T.A. Hoffmann*, Heidelberg 2008 und Uwe Wirth: *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Brentano, Jean Paul und E.T.A. Hoffmann*, München 2009 sowie die dort angeführte Literatur.

² Siehe Wulf Segebrecht: *Geselligkeit und Gesellschaft. Überlegungen zur Situation des Erzählens im geselligen Rahmen*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 25 (1975), S. 306-323.

Begründer des zyklischen Erzählens, soweit man Europa im Blick hat.³ Unabhängig davon gilt aber, dass hier ältere und insbesondere orientalische Vorbilder wirksam sind, wobei vornehmlich an die *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* zu denken ist.⁴ Hier hat das zyklische Erzählen eine gleichsam archaische Funktion, da es die Lebensrettung der Erzählerin bewirken soll (und endlich auch bewirkt).⁵ Dass dem zyklischen Erzählen eine das Leben bedrohende Gefahr vorausliegt und es dadurch allererst motiviert, scheint noch im *Decameron* Boccaccios auf, da das Erzählpersonal hier das von der Pest verheerte Florenz verlässt, um im Frieden des *locus amoenus* den Vorgang des geselligen Erzählens zu realisieren. Merkwürdig ist, dass die aus sieben Frauen und drei Männern bestehende Gruppe ihr erzählpraktisches Experiment nicht abbricht, weil die Pest aus Florenz verschwunden wäre (dies ist nicht der Fall), sondern weil sie bei der hundertsten Geschichte angelangt ist. Es zeigt sich hierin bereits die Spur der Ästhetisierung, die an die Stelle der archaischen Bedrohung den Aspekt der gelungenen Unterhaltung setzt. Dies ist auch bei Chaucer der Fall und trifft *cum grano salis* auch auf Goethes *Unterhaltungen* zu, erst recht gilt es für Tiecks und Hoffmanns Unternehmungen, da hier keine literaturfernen Motive mehr angeführt werden, vielmehr die Literatur als solche das Interessante ist. Eine andere Perspektive eröffnet sich, wenn man die mehr oder weniger ferne Vergangenheit vernachlässigt, um sich vielmehr der Gegenwart und der Zukunft zuzuwenden. Dann weitet sich das Panorama der zu betrachtenden Gegenstände über das Gebiet der Narration im engeren Sinn hinaus, um vielmehr das Phänomen der Serialität als solches, also auch in anderen Medien, zum Gegenstand der Forschung zu machen, was auf unterschiedliche Weise schon seit einiger Zeit geschieht.⁶

Rahmenzyklen als epische Großform

Die Erzähltheorie beschäftigt sich mit der Form (und der Bedeutung) des Rahmens auf der Ebene der einzelnen Erzählung und auf der Ebene der zyklischen Organisation, die dann als epische Großform auftritt bzw. als solche wahrgenommen

³ Siehe Otto Löhmann: *Die Rahmenerzählung des Decameron. Ihre Quellen und Nachwirkungen. Ein Beitrag zur Geschichte der Rahmenerzählung*, Halle/Saale 1935 und Hermann H. Wetzel: *Zur narrativen und ideologischen Funktion des Novellenrahmens bei Boccaccio und seinen Nachfolgern*, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (1981), S. 393-414.

⁴ Vgl. Katharina Mommsen: *Goethe und 1001 Nacht*, Frankfurt a.M. 1981, bes. S. 57ff.

⁵ Dazu Volker Klotz: *Erzählen als Enttöten. Vorläufige Notizen zu ‚zyklischem‘, ‚instrumentellem‘ und ‚praktischem‘ Erzählen*, in: *Erzählforschung. Ein Symposium*, hg. von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1982, S. 319-334.

⁶ Siehe Christine Mielke: *Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie*, Berlin/New York 2006.

werden kann. Die einfachste Form der Rahmung ist gegeben, wenn eine Geschichte zu einem späteren Zeitpunkt von einem Erzähler oder einer Erzählerin in Erinnerung gebracht wird. So ist es z.B. in Storms *Immensee*. Der Rahmen kann auch zweifach oder dreifach gestaffelt sein, wie in Storms *Schimmelreiter*, wobei eine Besonderheit hier darin besteht, dass der Rahmen auf der dritten Ebene nicht geschlossen wird. Eine andere Form der Rahmung besteht darin, dass der Rahmen (die Situation der erzählten Erzählung) nicht nur am Anfang und am Ende der Erzählung begegnet, sondern auch als iterative Insertion im Text wirksam wird. So ist es z.B. in Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Die Hochzeit des Mönchs*, die als eine besonders kunstvolle Erzählanordnung erscheint, nicht zuletzt deshalb, weil die Personen des Rahmens gelegentlich in der Lage sind, den Erzähler der Binnengeschichte in bestimmten Hinsichten zu korrigieren. Gleichwohl wird hier nur eine Geschichte kommuniziert. Eine zyklische Struktur nimmt die Erzählung an, wenn in ihr mehrere Geschichten von mehreren Erzählern vorgetragen werden, wie es in Brentanos *Die mehreren Wehmüller oder ungarische Nationalgesichter* der Fall ist. Damit sind wir schon nahe bei der epischen Großform, die vor allem umfangreicher und auch komplexer ist. In der Regel verhält es sich so, dass ein bestimmtes Personal (Adlige, Bürger, Reisende usw.) zusammenfindet und über einen gewissen Zeitraum hinweg (Tage, Wochen, Monate) Geschichten vorträgt, wobei es so ist, dass die Geschichten entweder in freier Rede vorgebracht oder vom Manuskript abgelesen werden. Das eine ist bei Boccaccio und Marguerite de Navarre der Fall, das andere bei Tieck und bei Hoffmann, wobei kleinere Erzählungen auch auf der Ebene der Rahmenhandlung mitgeteilt werden können. Der Rahmenzyklus als epische Großform kommuniziert also ein bestimmtes Quantum an Erzählungen (100 bei Boccaccio, 28 bei Hoffmann) und verbindet sie durch eine Rahmenhandlung, die in der Regel (zu großen Teilen) aus Gesprächen über die mitgeteilten Geschichten besteht. Die epische Großform, von der wir hier sprechen, besteht also aus vielen Erzählungen und zahlreichen Einlassungen eines Erzählers auf der Ebene der Rahmenhandlung, die wiederum zu großen Teilen aus Gesprächen eines fiktiven Personals besteht. Zwei Fragen stellen sich bei der Betrachtung dieser merkwürdigen Form. Erstens: Wie kohärent oder plastisch ist die jeweilige Rahmenhandlung durchgeführt? Zweitens: Welcher Ambition verdankt sich der Entschluss, anstelle einer Sammlung von Erzählungen ein komponiertes ‚Werk‘ zu veröffentlichen, das mit einem alle Einzelteile umfassenden Titel (z.B. *The Canterbury Tales* oder *Der Wintergarten*) eine gewisse Einheit in Aussicht stellt? Auf die erste Frage gibt die Geschichte der Rahmenzyklen sehr unterschiedliche Antworten, womit insgesamt das weite Spektrum der individuellen Ausarbeitungen evoziert wird. Die zweite Frage ist ähnlich zu beantworten, kann aber dadurch konkretisiert werden, dass unterschieden wird, ob das Werk sich einem vorhergehenden Plan verdankt oder ob es sich um eine nachträgliche Umarbeitung handelt. Auf jeden Fall ist zu unterstellen, dass (von merkantilen Interessen abgesehen) es gerade die Größe der epischen Großform ist, die das Projekt für den Autor interessant macht. In gewisser Weise tritt das Projekt an die

Stelle des Epos, das seinerseits in der modernen Welt von der Form des Romans überholt worden ist.

Zyklische Formen im Roman

Zwischen der (auf unterschiedliche Weise) gerahmten Erzählung und dem Rahmenzyklus als epischer Großform markiert der mit einem Rahmen versehene Roman eine mittlere Position. Ersichtlich hat man es hierbei mit quantitativen Verhältnissen zu tun, die in die eine oder die andere Richtung tendieren können. Dahinter steckt aber auch ein qualitatives Problem, das sich in der Frage konkretisiert, ob der Roman eventuell nur eine ausgedehnte Erzählung oder eine verkleinerte Großform ist. Es ergibt sich hieraus, dass die Rede von einem Roman, der mit einem Rahmen ‚versehen‘ ist, in die Irre führt, weil in einem genauen Sinn gerade der Rahmen der Roman ist, während alles andere ja die eingelagerten Geschichten sind, obwohl letztlich beides, Rahmen und Geschichten, den Roman ausmacht. Man kann dieses *quid pro quo* am Beispiel des Romans von Hans Scholz studieren, der das angesprochene Gattungsproblem mit seinem Untertitel selbst exponiert: „So gut wie ein Roman“⁷. Aber offenbar ist der Text auch noch etwas anderes, nämlich eine ausgedehnte Rahmenerzählung. Ein anders gelagertes Beispiel für das uns hier interessierende mittlere Format liefert Jan Potocki mit *Die Handschrift von Saragossa* (*Le Manuscrit trouvé à Saragosse*), einem Werk, das sich von Scholz‘ Roman insbesondere durch die phantastische Tendenz unterscheidet. Beachtet man mehr die formale Verfasstheit, so ist einzusehen, dass *Am grünen Strand der Spree* als besonders konzentrierte Version seines Genres erscheint, da hier vergleichsweise nur wenige Erzählungen kommuniziert werden, zudem die Handlung in nur einer Nacht sich vollzieht, während das andauernde Erzählen bei Potocki, das sich zudem in zahlreiche Fortsetzungen verzweigt, immerhin 66 Tage in Anspruch nimmt.⁸

Der Zyklus als intendierte Form

Alle zyklischen Erzähltexte insinuieren eine spezifische – im Einzelnen sehr unterschiedliche – Kohärenz. Der Rahmen ist zugleich das Zeichen und der Garant dieses Bestrebens. Aber nicht alle zyklischen Erzähltexte wurden von vornherein

⁷ Hans Scholz: *Am grünen Strand der Spree. So gut wie ein Roman*, Hamburg 1955. – Siehe dazu den Beitrag von Stephanie Heck und Simon Lang in diesem Band.

⁸ Jan Potocki: *Die Handschrift von Saragossa*, hg. von Roger Caillois, Frankfurt a.M. 1961. – Allerdings trifft die Zahl 66 nur auf die Edition Caillois‘ zu. Zu den neueren Editionen und den dort genannten Zahlen siehe Lena Seauve: *Labyrinthe des Erzählens. Jan Potockis ‚Manuscrit trouvé à Saragosse‘*, Heidelberg 2015, bes. S. 12-17.

als solche geplant. Vielmehr verdankt sich in manchen Fällen der Schein der Kohärenz, die hier als Einheitlichkeit oder Zusammengehörigkeit zu verstehen ist, einer nachträglichen Machination. Ganz deutlich ist dies bei E.T.A. Hoffmann, der den überwiegenden Teil der in den *Serapions-Brüdern* versammelten Erzählungen schon vorher veröffentlicht hatte. Ähnlich verhält es sich mit dem *Phantásus* von Tieck. Dagegen kann man in Boccaccios *Decameron* das Beispiel der intendierten Form erblicken. Das *Decameron* entstand etwa zwischen 1348 und 1353 – und zwar als planvolles, an der ‚perfekten Zahl‘ 10 ausgerichtetes Unternehmen.⁹ Boccaccio hat das *Decameron* stets als ein Werk mit Anfang und Ende bezeichnet, auch, wenn er die Mühe betonte, die ihn dessen Hervorbringung gekostet habe.¹⁰ Das könnten zwar auch Tieck und Hoffmann sagen, nur hätte es hier eine andere Bedeutung, da beide, als sie die zuvor publizierten Erzählungen schrieben, von der späteren Kohärenz ihrer Werke noch keine Vorstellung hatten. Man kann folglich im Blick auf das Ganze der Rahmenzyklen und im Hinblick auf die Differenz zwischen intendierten und nachträglichen Formen von einem Typ A und einem Typ B sprechen. Zum Typ A gehören auch Chaucers *Canterbury Tales* und das *Heptaméron* der Marguerite de Navarre, was nicht zuletzt an dem auch hier vorhandenen Interesse an symmetrischen Zahlen bemerkt werden kann. Allerdings haben weder Chaucer noch Marguerite de Navarre die von ihnen imaginierte numerische Perfektion erreicht. Man könnte denken, dass Typ B auf Grund der ihm inhärenten Nachträglichkeit einen höheren Grad an generischer Willkür aufweise als Typ A. Dies trifft in einem bestimmten Sinn auch zu. E.T.A. Hoffmann zum Beispiel bezeichnet die in den *Serapions-Brüdern* versammelten Texte als „Erzählungen und Märchen“, womit also bereits eine gewisse Diversität der Form signalisiert wird. Tieck ist im *Phantásus* noch einen Schritt weiter gegangen, indem die erste Abteilung dieses Werks ebenfalls ‚Erzählungen und Märchen‘ enthält, allerdings ohne explizite Markierung, während die zweite Abteilung ausschließlich Dramen versammelt, deren Rückbindung an den narrativen Kon- oder Prätext dadurch geleistet wird, dass die Paratexte dramatisch-narrative Hybridtitel ins Spiel bringen.¹¹ Dies ist zu beachten. Andererseits ist einzusehen, dass Typ A zwar in Folge der durchgängigen Fokussierung auf die Form der Erzählung generisch einheitlicher gerät, dass aber inhaltlich hier

⁹ Zehn Personen erzählen an zehn Tagen jeweils zehn Geschichten.

¹⁰ Zum Beispiel im „Schluss des Verfassers“. Giovanni Boccaccio: *Das Dekameron*, in der Übertragung von Karl Witte, durchgesehen von Helmut Bode, München 1979, S. 850f. – Siehe Giovanni Boccaccio: *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano 2003, S. 913f.

¹¹ Zum Beispiel: „Der Blaubart. Ein Märchen in fünf Akten“, „Der gestiefelte Kater. Ein Kindermärchen in drei Akten, mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge“, „Leben und Taten des kleinen Thomas, genannt Däumchen. Ein Märchen in drei Akten“. Ludwig Tieck: *Phantásus*, hg. von Manfred Frank, in: ders.: *Schriften in zwölf Bänden*, hg. von Manfred Frank u.a., Bd. 6, Frankfurt a.M. 1985, S. 365ff.

die größtmögliche Vielfalt der Sujets, der Stände und der Intrigen avisiert wird, worin insgesamt die Welthaltigkeit der hier in Betracht kommenden Zyklen begründet ist.

Motivierung des Zyklus

Erzählungssammlungen ohne Rahmen bedürfen keiner situativen Rechtfertigung ihres Vorhandenseins. Rahmenzyklen hingegen betreiben einen nicht geringen Aufwand, um eine Motivierung des Dargebotenen zu leisten, zumindest am Anfang der Darbietung. Dabei fallen der einleitenden Metaerzählung auch noch andere Funktionen zu: in erster Linie die Vorstellung des erzählenden Personals und die Evokation des (meist ländlichen) Lokals, von Fall zu Fall auch die Entwicklung programmatischer Ideen. Die eigentliche Motivierung wirft indes die Frage auf, warum überhaupt erzählt wird. Man kann hier zwischen solchen Antworten unterscheiden, die einen substantiellen Grund nennen – und solchen Antworten, die die Autonomie der Kunst ins Feld führen. Wie gleich zu sehen sein wird, sind beide Antworten oft eng miteinander verbunden und gehen ineinander über. Ein substantieller Grund, um das anhaltende (bzw. serielle) Erzählen zu motivieren, ist gegeben, wenn das Erzählen der Abwendung von Gefahr zu dienen scheint, sogar der Gefahr für Leib und Leben. Der *locus classicus* dieser Erzähl-anordnung ist in den *Erzählungen aus den Tausendundein Nächten* gegeben, da die Erzählerin hier tatsächlich ‚um ihr Leben‘ erzählt. Der eigentliche Grund für die Suspendierung des Todesurteils ist aber die „Freude“ am Erzählen, die die Erzählerin, ihre Schwester und der König gleichermaßen empfinden.¹² Somit kommt es schon hier zu einem gewissen Ausgleich. Andere substantielle Gründe für das Erzählen in Rahmenzyklen sind die Pest (Boccaccio), das Hochwasser (Navarre), die Revolution (Goethe), die Kälte des Winters (Arnim), Bedrohung durch Räuber (Hauff) oder – schon in parodistisch-spätzeitlicher Überblendung – temporärer Smog-Alarm in Frankfurt (Gernhardt). In all diesen Fällen ist es aber nicht das Erzählen, das etwas gegen die Widrigkeiten der Welt vermag. Vielmehr verhält es sich so, dass die Betroffenen vor dem andringenden Unheil fliehen und in der Folge den durch die Flucht (oder die Abschließung) entstehenden Leerraum mit Geschichten füllen. Die Erzählungen sind in diesen Situationen nicht nur an

¹² „Ich bitte dich bei Allah, o Schwester, erzähle uns eine Geschichte, durch die wir uns die wachen Stunden dieser Nacht verkürzen können!“ Jene erwiderte: „Mit größter Freude, wenn der vieleckle König es mir erlaubt!“ Wie der König, der auch schlaflos war, diese ihre Wort vernahm, freute er sich der Aussicht, eine Geschichte zu hören, und gab ihr die Erlaubnis.“ *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden.* Zum ersten Mal nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe aus dem Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann, Bd. 1, Wiesbaden 1953, S. 32.

sich erfreulich, sondern auch noch zweckmäßig.¹³ In wiederum anderen Fällen verschwindet die Zweckmäßigkeit aus der Erzählanordnung. Sie wird gleichsam überflüssig, sei es, dass das alte Muster überholt wirkt, sei es, dass die Autonomie der Kunst keiner welthaltigen Unterstützung mehr bedarf. So verhält es sich bei Tieck und Hoffmann, in deren Zyklen katastrophische Bedrohungen keine Rolle mehr spielen, weil die Literatur an sich das Interessante ist.

Programm

Eine weitere zu stellende Frage geht dahin, ob die hier zu betrachtenden Rahmenzyklen ein jeweils exponiertes Programm vorstellig machen. Oder anders formuliert: Ist das rahmenzyklische Erzählen auf programmatische Perspektivierungen hin entworfen? Historisch gesehen wird man mit Ja und Nein antworten müssen, da es sowohl das eine als auch das andere gibt. Die Erzählungen aus 1001 Nacht verfolgen ersichtlich kein Programm, sondern bieten alle möglichen Erzählanordnungen und Wucherungen des Erzählens, ohne evidente Restriktionen oder planvolle Entwürfe. Dagegen beginnt Wieland im *Hexameron von Rosenhain* mit einer freizügigen Erzählperspektive, der allerdings dann aus dem Kreis der Erzähler (bzw. Erzählerinnen) zwei Restriktionen zugemutet werden, indem geltend gemacht wird, dass moralische Erzählungen und Feenmärchen auszuschließen seien.¹⁴ Dies ist wiederum bemerkenswert, da der Alte in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* eigentlich nur moralische Erzählungen gelten lassen will, obwohl im Korpus der Sammlung auch genügend wunderbare oder wunderliche Begebenheiten mitgeteilt werden.¹⁵ Auch spätere Autoren lassen wenig Sinn für Programmatik erkennen. Warum auch, weil ja offenbar gerade die Freiheit der Wahl die Attraktivität der Gattung begründet.¹⁶

¹³ „Wisset ihr was? wie wäre es, wenn wir uns etwas erzählten? Lustig oder ernsthaft, wahr oder erdacht, es hält doch wach und vertreibt die Zeit so gut wie Kartenspiel.“ Wilhelm Hauff: *Das Wirtshaus im Spessart*, in: ders.: *Sämtliche Werke*, Bd. II, *Märchen. Novellen*, hg. von Sibylle von Steinsdorff, München 1975, S. 190-328, hier S. 194.

¹⁴ 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. 242ff.

¹⁵ Johann Wolfgang Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, in: ders.: *Sämtliche Werke in vierzig Bänden*, hg. von Friedmar Apel u.a., I. Abteilung, Bd. 9, hg. von Wilhelm Vosskamp und Herbert Jaumann, Frankfurt a.M. 1992, S. 993-1114, hier S. 1057.

¹⁶ Das Programm im *Hexameron von Rosenhain* lautet, allgemein genug: „daß Jedes der Anwesenden, nach dem Beispiel des berühmten *Dekamerone*, oder des *Heptamerons* der *Königin von Navarra*, der Reihe nach, etwas einer kleinen Novelle, oder in Ermangelung eines Bessern, wenigstens einem Märchen ähnliches der Gesellschaft zum

Allerdings hat gerade der neuzeitliche Begründer der Gattung die Insertion programmatischer Vorschriften seinem Grundtext eingefügt. Überhaupt gibt es ja in Boccaccios ‚hundertfältiger‘ Ausfächerung des Erzählens viel Sinn für Ordnung, wie insbesondere die Verabredung zeigt, derzufolge die jeweils zu wählende ‚Königin‘ bzw. der jeweils zu wählende ‚König‘ dem Erzählgeschehen ein Thema (bzw. Programm) vorzuschreiben in der Lage ist, was allerdings erst vom zweiten Tag an gilt. Das Gesetz für den zweiten Tag wird von Filomena verkündet. Es lautet: „Da nun die Menschen vom Anbeginn der Welt an den Zufällen des Glücks und des Schicksals unterworfen gewesen sind und bis zu ihrem Ende unterworfen bleiben werden, mag, wenn es euch gefällt, es damit so gehalten werden, daß ein jeder erzählen soll, wie Menschen nach dem Kampf mit allerlei Ungemach wider alles Hoffen zu fröhlichem Ende gediehen sind.“¹⁷ Das Gesetz für den zehnten Tag wird von Panfilo formuliert. Es lautet, mitsamt einem kleinen Vorsatz: „Da ihr nun ausgeruht seid, halte ich es für gut, zu dem gewohnten Gesetz zurückzukehren. Und darum will ich, daß jeder morgen daran denke, von Menschen zu erzählen, die in Liebesangelegenheiten oder in anderen Dingen Großmut oder Edelsinn bewiesen haben.“¹⁸ Tatsächlich halten sich die Erzähler nicht immer an die Vorgaben des Programms, wie es auch einen Erzähler gibt, der sich explizit von der Verpflichtung auf das Programm entbinden lässt. Im Gegenzug erklärt er sich bereit, an jedem Tag die letzte Erzählung zu übernehmen. So gibt es also auch hier Gesetze und Lizenzen.

Plastizität des Rahmens

Die Plastizität des Rahmens ist in der Regel eher gering. Das geht schon aus den quantitativen Verhältnissen hervor, da die Rahmenhandlungen immer kürzer sind als die Binnengeschichten im Ganzen. Es wäre nachgerade ein fulminantes Experiment, eine dominante Rahmenhandlung zu entwerfen, in der die zu kommunizierenden Erzählungen nur minimal in Erscheinung träten. Da es nicht so ist, bleibt es dabei, dass der Rahmen ein *minores* Genre ist. Aber natürlich gibt es auch hier Schwankungen in der Extension und in der Intensität. Der Rahmen in den Erzählungen aus *1001 Nacht* ist, gemessen an der Ausdehnung der Erzählungen und an dem Grad ihrer Verschachtelung, eher kleinteilig, außerdem wirkt er stereotyp durch die perennierenden Aufforderungen der Schwester, weitere Geschichten zu

besten geben sollte.“ Wieland: *Das Hexameron von Rosenhain* [Anm. 14], S. 242. Der ungenannte Herausgeber referiert hier die Übereinkunft der „auserlesene[n] Gesellschaft liebenswürdiger und gebildeter Personen beiderlei Geschlechtes“. Ebd., S. 241.

¹⁷ Boccaccio: *Das Dekameron* [Anm. 10], S. 77. – Boccaccio: *Decameron* [Branca] [Anm. 10], S. 84.

¹⁸ Ebd., S. 742. – Ebd. [Branca], S. 800.

erzählen, er wird aber plausibel bis zum guten Ende durchgeführt. Bei Boccaccio gewinnt der Rahmen durch die Zweiteilung in die vorgelagerte Pesterzählung und die nachfolgende bukolische Entrückung eine andauernde und fortwährend zu Fragen anregende Spannung.¹⁹ Die Kommentare zu den Erzählungen in den intermittierenden Rahmenteilern sind jedoch häufig eher pauschal und wenig aufschlussreich in Hinsicht auf eine etwaige literaturkritische Kompetenz der Zuhörer.²⁰ Im *Heptaméron* ist die Naturkatastrophe eigentlich zu beiläufig, um einen Kontrast zur Erzählhandlung wachzuhalten. Jedenfalls drängt sich ein Vergleich mit den Verheerungen der Pest nicht auf. In den *Canterbury Tales* gibt es keine wirkliche Bedrohung, sondern nur eine mehr oder weniger fröhliche Pilgerreise, die das fortwährende Erzählen begründet und in Gang hält. Allerdings sorgen hier die Charaktere in ihrer akuten Differenz für eine einprägsame Deutlichkeit des Rahmens. Hinzu kommt, dass Chaucer seinem Rahmen eine literaturkritische Dimension eingefügt hat, die darin besteht, dass derjenige, der am Schluss der Reise am besten „erzählt“ hat, ein Abendessen auf Kosten aller in eben dem Gasthaus bekommen soll, in dem die Reise beginnt.²¹ Der Witz dieser Insertion besteht darin, dass es ausgerechnet der Wirt ist, der diesen Vorschlag macht. Tatsächlich wird er in der Folge von den anderen Teilnehmern der Reise als Fachmann in

¹⁹ Siehe Jan Söffner: *Das ‚Decameron‘ und seine Rahmen des Unlesbaren*, Heidelberg 2005, S. 18ff.

²⁰ Ein Beispiel (es betrifft die neunte Geschichte des zweiten Tages): „Jedes Mitglied der ehrenwerten Gesellschaft rühmte die Geschichte, welche die Königin erzählt hatte, als besonders schön, vor allem aber Dioneo, dem für den heutigen Tag die Mühe des Erzählens allein noch oblag.“ Boccaccio: *Das Dekameron* [Anm. 10], S. 192. – Boccaccio: *Decameron* [Branca] [Anm. 10], S. 209.

²¹ Dazu heißt es: „Und wer von euch am besten unter allen/ Sich führt, das heißt, erzählt in diesem Falle/ Geschichten besten Stoffs und Trosts für alle,/ Bekommt ein Abendbrot auf aller Kosten/ Hier in dem Haus und sitzend bei dem Pfosten/ Wenn wir von Canterbury wiederkehren.“ Geoffrey Chaucer: *Die Canterbury-Erzählungen. Vollständige Ausgabe*. Aus dem Englischen übertragen und hg. von Martin Lehnert, Frankfurt a.M. 1987, S. 64, V. 796-801. – In der neuenglischen Fassung von David Wright ergibt sich folgender Wortlaut: „Whoever best aquits himself, and tells/ The most amusing and instructive tale,/ Shall have a dinner, paid for by us all,/ Here in this inn, and under this roof-tree,/ When we come back again from Canterbury.“ Geoffrey Chaucer: *The Canterbury Tales*. A verse translation by David Wright, with an Introduction and Notes by Christopher Cannon, Oxford 2011, S. 23.– Der altenglische Text hat nach der Ausgabe von Robinson hingegen die folgende Gestalt: „And which of yow that bereth hym best of alle,/ That is to seyn, that telleth in this caas/ Tales of best sentence and moost solaas,/ Shal have a soper at oure aller cost/ Here in this place, sittyng by this post,/ Whan that we come agayn fro Canterbury.“ *The Works of Geoffrey Chaucer*. Second Edition, edited by F.N. Robinson, London 1957, S. 24 f., V. 796-801.

Sachen des Erzählens anerkannt.²² Die Angelegenheit mit dem Abendessen mutet eher skurril an, sie impliziert aber, dass allgemeine und zustimmungsfähige Kriterien für das gute Erzählen vereinbart werden. Das kann nicht von allen Rahmenzyklen gesagt werden. Allerdings kommt es in der uns vorliegenden Fassung nicht zu der intendierten Preisverleihung. In Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* sind die Personen homogener, aber in ihren Meinungen neigen sie zur Kontroverse und geben dadurch dem Rahmen eine besondere Bedeutung. Wie sich herausstellt, führt der Alte eine Sammlung von Erzählungen mit sich. Die Frage der Baronesse lautet: „Sagen Sie mir, mein Freund, worin besteht Ihre Sammlung? wird sie zu unserer Unterhaltung dienlich und schicklich sein? ist sie schon lange angefangen? warum haben wir noch nichts davon gehört?“²³ Damit fällt das Schlüsselwort, das im Text mehrfach genannt wird. Nach Auffassung der Baronesse sollten alle Unterhaltungen „lehrreich, nützlich und gesellig“ sein.²⁴ Tieck hat vielleicht die längste Einleitung zu einem Rahmenzyklus verfasst, selbst dadurch aber nicht zur erinnerungsträchtigen Verlebendigung des Genres beigetragen. Die Situation in den *Serapions-Brüdern* wirkt durch den exponierten Anti-Philistrismus vergleichsweise individuell, bleibt aber in Hinblick auf das Personal eher blass. Andererseits hat Hoffmann mit dem serapiontischen Prinzip eine durchaus prägnante, wenngleich nicht gänzlich widerspruchsfreie Poetik in einer Rahmenhandlung vorgestellt. Kleists *Unwahrscheinliche Wahrhaftigkeiten* sind offensichtlich so kurz gefasst, dass von einer plastischen Ausformulierung des Rahmens nicht gut die Rede sein kann. Blicken wir noch auf die Speerspitze der Aktualität voraus, dann kann gesagt werden, dass hier ein szenartiger Jargon zu komischer Geltung gelangt, der zwar das *genus humile* mutwillig zu seiner Sache macht, der aber in der pointierten Rückbindung an die neuzeitliche Gründungsurkunde des Rahmenzyklus die historische Reflexion des Lesers bereichert.²⁵

Prägnanz der Personen

Was erfährt man in den verschiedenen Rahmenzyklen über die Personen der Rahmenhandlung? Man kann vorläufig sagen: weniger als über die Personen in den

²² „We asked him if he would consent to do/ As he has said, and come and be our leader/ And judge our tales, and act as arbiter, [...]“ Chaucer: *The Canterbury Tales* [Anm. 21], S. 23. – *The Works of Geoffrey Chaucer* [Anm. 21], S. 25.

²³ Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* [Anm. 15], S. 1013.

²⁴ Ebd., S. 1010.

²⁵ Genauer müsste hier die Schwellensituation Boccaccios Berücksichtigung finden. Siehe dazu Hans-Jörg Neuschäfer: *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1969. – Zu Gernhardts *Florestan-Fragmenten* siehe den Beitrag von Gabriele Rohowski in diesem Band.

Erzählungen. Personen in Romanen oder Erzählungen verfügen in der Regel über eine Geschichte, einen Beruf, Familie, Interessen, Vorlieben, Aversionen, Affekte. Wie ist es damit in den hier interessierenden Rahmenzyklen bestellt? Kann man weiterführende Merkmale benennen, die über die Zugehörigkeit zu einer literaturaffinen Gesellschaft hinausgehen? Das ist möglich, aber in Grenzen. Im *Decameron* begegnen wir der sogenannten *brigata*, einer Gruppe vermögender junger Leute aus Florenz, die vor der Pest fliehen und dazu – in der Form mehrerer Landgüter – auch die nötigen Mittel haben. Aber über ihre Herkunft, ihre Familien, ihre Berufe, ihre Interessen erfährt der Leser nichts. Nur andeutungsweise ist von amourösen Strebungen die Rede, die aber besonders streng aus dem ländlichen Lebenswandel ausgegrenzt werden. So bleibt die Prägnanz der Personen, abgesehen von literarischen Präferenzen, schwach ausgeprägt. Ähnlich ist es im *Heptaméron*, wenn man davon absieht, dass es hier verheiratete Paare und ambitionierte Liebhaber gibt. Allerdings spielt hier die Religion eine größere Rolle, weshalb man erst in die Messe geht und sich dann Geschichten erzählt. Den prägnantesten Grad der Individualisierung erreicht bei den älteren Texten wiederum Chaucer, der auch die soziale und professionelle Unterscheidung am genauesten durchführt. Bei Chaucer wird nicht nur die Relation zwischen Person und Beruf berücksichtigt, auch die privaten Schicksale der Personen (zum Beispiel die fünf Ehen der Frau von Bath) werden mit deren eigenen Worten evoziert. Eine besondere Traktierung kommt der Person Chaucers zu, die auf der Reise ebenfalls erzählend gegenwärtig ist und damit auf einen frühen Fall von Autofiktion aufmerksam macht. In Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* ist die individuelle Besonderheit der Personen wiederum abgesenkt. Es handelt sich um Mitglieder einer adligen Familie, die trotz der ausbrechenden Konflikte als Einheit erkennbar bleibt, wie die Beilegung der Konflikte zeigt. Bemerkenswert ist indes, auch im Vergleich mit den anderen Zyklen, die affektive Anspannung der Personen. In den *Serapions-Brüdern* haben wir es mit einer Gruppe bürgerlicher Literaturenthusiasten zu tun, die in der Hauptsache über ihre literarischen Präferenzen definiert werden. Andere Kennzeichen fehlen weitgehend. Nur andeutungsweise werden professionelle Merkmale kommuniziert, aus denen sich ergibt, dass die Personen juristische oder medizinische Studien absolviert haben, während die literarischen Hervorbringungen sich offenbar mehr der Neigung verdanken. Als Fazit kann festgehalten werden, dass die Prägnanz der Personen in den Erzählungen eklatiert, während auf der Ebene der Rahmenhandlung poetische Zurückhaltung vorherrscht, weshalb denn auch von einer *Handlung* immer nur mit Einschränkungen zu sprechen ist.

Begründung des Endes

Warum die *brigata* aufs Land zieht und dort mit dem Erzählen von Geschichten beginnt, erschließt sich ohne Probleme. Warum sie aber nach nur vierzehn Tagen

in das nach wie vor von der Pest heimgesuchte Florenz zurückkehrt, erscheint rätselhaft. Überhaupt lässt sich das Beginnen in Rahmenzyklen leichter verstehen als das Enden. Das Ende des Erzählens vollzieht sich in der Rahmenhandlung des *Decameron* in zwei Schritten. Zunächst ist es so, dass Dioneo seine zehnte Geschichte erzählt, die zugleich die letzte des zehnten Tages und damit die hundertste der ganzen Sammlung ist: „Die Erzählung des Dioneo war zu Ende, und viel hatten die Damen darüber gesprochen, hin und her, und die eine tadelte dies, während die andere damit Zusammenhängendes lobte.“²⁶ Von einem Ende des Erzählens ist Dioneo in diesem Moment aber noch nichts bekannt. Dazu kommt es erst, indem Panfilo, der ‚König‘ des zehnten Tages, in einem nächsten Schritt den Vorschlag macht, den ländlichen Aufenthalt und damit auch das Erzählen zu beenden. Auch für ihn steht das Ende des Erzählens noch nicht fest. Vielmehr macht er es von der Zustimmung aller abhängig. Man könnte also auch fortfahren, worauf Panfilo durchaus vorbereitet ist, da er für den Fall, dass das Ende nicht erwünscht sei, bereits einen Nachfolger für sein ‚königliches‘ Amt ins Auge gefasst hat. Dazu kommt es aber nicht, da Panfilo nunmehr zur Begründung seines Vorschlags übergeht. Er macht geltend, dass die lange Vertraulichkeit ihres ländlichen Aufenthalts schließlich die Leichtfertigkeit im Umgang miteinander befördern könne, was mit der Ehre aller nicht vereinbar sei. Ein weiteres Argument geht dahin, dass schon mehrere Gruppen in der Nähe auf ihren Aufenthalt aufmerksam geworden seien, woraus sich leicht eine unwillkommene Vergrößerung ihres Kreises ergeben könne. Nach eingehender Beratung wird der Vorschlag angenommen und die Abreise für den nächsten Tag beschlossen.²⁷ Mit wenigen Worten wird die Rückkehr nach Florenz beschrieben.²⁸ Das Merkwürdige an dieser Schlussgebung besteht darin, dass sie in keinem Verhältnis zu der anfänglichen Pestschilderung steht. Und da die Pest in Florenz noch andauert, ist nicht abzusehen, welcher Zukunft die *brigata* dort entgegengeht. Es handelt sich letztlich nicht um eine Begründung, sondern um eine Leerstelle. In den *Canterbury Tales* gibt es keine Begründung des Endes, weil das Werk Fragment blieb. Es gibt aber einen Plan, der den Ausblick auf das Ende enthält. Dieser Plan wird wiederum von dem eloquenten Wirt vorgetragen: „‚Herrschaften‘, sprach er, ‚hört genaustens nun;/ Doch bitt ich dringend, nehmt es mir nicht krumm./ Denn, kurz und gut, es handelt sich darum,/ Daß jeder von euch, um den Weg zu kürzen,/ Die Reise soll mit zwei Geschichten würzen,/ Zwei auf dem Weg nach Canterbury hin/ Und zwei erzählen, wenn wir heimwärts ziehn,/ Von Abenteuern, die einst vorgefallen.‘“²⁹ Das Ende des Erzählens fällt also mit dem Ende der Reise zusammen. Nach diesem Plan hätten schließlich hundertundzwanzig Geschichten erzählt

²⁶ Boccaccio: *Das Dekameron* [Anm. 10], S. 842. – Boccaccio: *Decameron* [Branca] [Anm. 10], S. 905: „La novella di Dioneo era finita [...].“

²⁷ Ebd., S. 844.

²⁸ Ebd., S. 845.

²⁹ Chaucer: *Die Canterbury-Erzählungen* [Anm. 21], S. 64, V. 788-795.

werden sollen. Tatsächlich hat Chaucer aber, bis er im Jahr 1400 starb, nur einundzwanzig vollständige und drei unvollständige Erzählungen geschrieben. Ähnlich verhält es sich mit dem *Heptaméron*. Auch hier gibt es einen Plan, der ein distinktes Ende in Aussicht stellt, das aber nicht erreicht wird. Die Dame mit dem schönen Namen Parlamente³⁰ versichert, dass es wohl keinen unter den Anwesenden gebe, der (oder die) nicht „die hundert Novellen des Boccaccio gelesen“ habe, die vor kurzem ins Französische übersetzt worden seien.³¹ Das Beispiel Boccaccios habe am französischen Hof so viel Aufsehen erregt, dass man ihm habe nacheifern wollen. Die zahlreichen Ereignisse der Politik und des Hoflebens seien der Verwirklichung des Plans hinderlich gewesen; „wir aber“, so Parlamente, „wir können dank unserer langen Muße, bis unsere Brücke vollendet ist, das Werk in zehn Tagen zu einem Ende führen.“³² Nach zehn Tagen werde man das Hundert voll haben. Soweit der Plan in der Fiktion der Rahmenhandlung. Allerdings kam das Werk auch in diesem Fall nicht an das erstrebte Ende, das vielmehr mit der zweiundsiebzigsten Geschichte (die davon handelt „Wie ein Mönch einen Toten einsargte und sich dabei mit einer Nonne vergnügte“) erreicht war. Wie man sieht, spielt in den angeführten Fällen bei der Begründung des Endes die Symmetrie der Zahlen eine nicht unwichtige Rolle. Die *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* sind nicht geeignet, das Interesse an symmetrischen Zahlen zu illustrieren, vielmehr verstärken sie den Eindruck von der Rätselhaftigkeit mancher Schlussgebungen. Goethes Text ist eigentlich durchaus schulmäßig, was die Initiierung und Durchführung des Rahmens betrifft. Regelmäßig werden in den Rahmenteilern Kommentare zu den dargebotenen Erzählungen gegeben. Weiterhin dienen die Gespräche zur Einführung neuer Themen und Formen. Gelegentlich werden in den Gesprächen zwischen den Erzählungen weitere Erzählungen mitgeteilt bzw. szenisch vorgeführt. Dies alles macht einen ebenso geordneten wie lebendigen Eindruck. Allerdings kippt die Erzählanordnung nach der

³⁰ Dazu Betty J. Davis: *The Storytellers in Marguerite de Navarre's 'Heptaméron'*, Lexington, Kentucky 1978, S. 23-27.

³¹ Margarete von Navarra: *Das Heptameron*. Aus dem Französischen übertragen von Walter Widmer, München 1960, S. 18. – Siehe außerdem Marguerite de Navarre: *Heptaméron*, édition critique par Renja Salminen, Genève 1999, S. 11: „Entre autres, je croy qu' il n'y a nulle de vous qui n'ayt leu les *Cent Nouvelles* de Jehan Bocace nouvellement traduites d'italien en françoy[s] [...]“. – Einen sprachlich modernisierten Text bietet die folgende Ausgabe: Marguerite de Navarre: *Heptaméron*, édition par Simone de Reyff, Paris 1982. Hier heißt es: „Entre autres, je crois qu'il n'y a nul de vous qui n'ait lu les *Cent Nouvelles* de Boccace, nouvellement traduites d'italien en français [...]“. Ebd., S. 47.

³² Margarete von Navarra: *Heptameron* [Anm. 31], S. 19. – Marguerite de Navarre: *Heptaméron* [Salminen] [Anm. 31], S. 11: „[ceste entreprise,] qui par nostre oysiveté et long loisir pourra en dix jours estre mise à fin, actendant que nostre pont soit parfait.“ – *Heptaméron* [Reyff] [Anm. 31], S. 48: „cette entreprise, qui par notre long loisir pourra en dix jours être mise à fin, attendant que notre pont soit parfait.“

Ferdinand-Novelle in einen anderen Zustand. Zwar wird das nunmehr folgende *Märchen* noch gesprächsweise eingeführt, aber dann fällt der Rahmen vollständig weg. Nicht einmal weiß man genau, ob das im Folgenden abgedruckte *Märchen* mit dem eigenartigen, eher an einen Katalog erinnernden Zusatz „(zur Fortsetzung der Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten)“³³ tatsächlich das Märchen ist, das der Alte zuvor in Aussicht gestellt hatte.³⁴ Vor allem aber wird der Rahmen der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* am faktischen Schluss nicht mehr geschlossen, so dass es hier nicht nur keine Begründung des Endes gibt, sondern eigentlich überhaupt kein ‚Ende‘. Jedenfalls erfährt der Leser nicht, ob es der Baronesse und ihren Verwandten gelingen wird, ihre Besitzungen auf der anderen Seite des Rheins wieder in Besitz zu nehmen. Damit hat auch hier das Ende den Charakter einer Leerstelle. Soweit unsere Bemerkungen zu diesem Thema. Vielleicht so viel noch: Auch *Die Serapions-Brüder* geben unter dem Aspekt der Begründung des Endes ein Rätsel auf,³⁵ während *Die Florestan-Fragmente* in dieser Frage zu gänzlicher Klarheit gelangen.³⁶

Vielfalt und Einheit

Alle zyklischen Rahmenerzählungen sind auf Vielfalt hin angelegt.³⁷ Zugleich reklamieren sie als Werke eine sie charakterisierende Einheit, wie schon die individualisierenden Titel nahelegen. Es gibt in den hier ins Auge zu fassenden Werken eine fundamentale Entscheidung, die einer einheitstiftenden Einigung aller Beteiligten zustrebt. Sie besteht in dem Pakt des Erzählens, dem das Personal der Rahmenhandlung zustimmt, während es andere Möglichkeiten negiert. Wichtig ist hierbei die Einstimmigkeit, die bereits in der Einleitung zum ersten Tag des *Decameron* erzielt wird – und die auch in anderen Werken des Genres Bestätigung findet. Bei Boccaccio heißt es: „Mädchen und Männer erklärten sich einstimmig für das Erzählen.“³⁸ Im *Heptaméron*: „Doch gab ihr die ganze Gesellschaft zur Antwort, einen besseren Vorschlag hätte sie nicht machen können, und

³³ Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* [Anm. 15], S. 1082.

³⁴ „Diesen Abend verspreche ich Ihnen ein Märchen, durch das Sie an nichts und alles erinnert werden sollen.“ Ebd., S. 1081.

³⁵ 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. 1199, Z. 14-19.

³⁶ Robert Gernhardt: *Die Florestan-Fragmente*, in: ders.: *Kippfigur. Erzählungen*, Zürich 1986, S. 172.

³⁷ Siehe N.S. Thompson: *Chaucer, Boccaccio and the Debate of Love. A Comparative Study of ‚The Decameron‘ and ‚The Canterbury Tales‘*, Oxford 1996, S. 8-42.

³⁸ Boccaccio: *Das Dekameron*, S. 33 [Anm. 10], – *Decameron* [Branca], [Anm. 10], S. 48: „Le donne e gli uomini tutti lodarono il novellare.“

sie könnten den nächsten Tag kaum erwarten, um gleich damit anzufangen.“³⁹ Und in den *Canterbury Tales*: „Wir stimmten alle zu und schworen dann/ Froh unsren Eid und baten ihn daneben./ Das auszuführen, was er angegeben [...]“⁴⁰ Vielfältig sind in den zyklischen Rahmenerzählungen vor allem die Formen und Themen der Binnengeschichten. Aber auch die Diversität der Sprachen, in denen erzählt wird, spielt eine nicht zu vernachlässigende Rolle.⁴¹

³⁹ Margarete von Navarra: *Das Heptameron* [Anm. 31], S. 18. – Marguerite de Navarre: *Heptaméron* [Salminen] [Anm. 31], S. 12. „Mais toute la compaignye respondit qu’il n’estoit possible d’avoir myeulx advisé et qu’il leur tardoit que le lendemain ne feust venu pour conmancer.“ – Marguerite de Navarre: *Heptaméron* [Reyff] [Anm. 31], S. 48: „Mais toute la compaignie répondit qu’il n’était possible d’avoir mieus avisé, et qu’il leur tardait que le lendemain fût venu pour commencer.“

⁴⁰ Chaucer: *Die Canterbury-Erzählungen* [Anm. 21], S. 64, V. 810-812. – Chaucer: *The Canterbury Tales* [Wright] [Anm. 21], S. 23: „To this we all agreed and gladly swore/ To keep our promises; and furthermore/ We asked him if he would consent to do/ As he had said [...]“ – *The Works of Geoffrey Chaucer* [Robinson] [Anm. 21], S. 25, V. 810-812: „This thyng was graunted, and oure othes swore/ With ful glad herte, and preyden hym also/ That he wolde vouche sauf for to do so [...]“

⁴¹ Zur Relation von Vielfalt und Einheit siehe auch das Nachwort in diesem Band.

JAN SÖFFNER

Kann man den Zufall rahmen? Überlegungen zu Giovanni Boccaccios *Decameron*

Der Titel dieses Beitrags beruht auf einer einfachen Überlegung zum Begriff der Novelle. In jener Zeit, als Boccaccio es aufgriff, bezeichnete das Wort *novella* noch eine Neuigkeit oder Nachricht – das Adjektiv *novello* bedeutete schlicht neu. Goethes Formel von „einer sich ereigneten unerhörten Begebenheit“¹ ist insofern eine gute Übersetzung – vor allem dann, wenn man „unerhört“ dahingehend versteht, dass die Rezipienten die Begebenheit tatsächlich noch nicht gehört haben und sie ihnen also neu ist. Wichtig ist auch, dass die Begebenheit „sich ereignet“ hat; wobei aber nicht die Faktizität das entscheidende Moment ist (die in Novellen fast immer vorgespielt ist), sondern die *Ereignishaftigkeit*, d.h. der Umstand, dass sich die Novelle um ein *unvorhergesehenes* Geschehen rankt. Zu Boccaccios Zeit hätte man für eine deutsche Übersetzung sogar noch ein treffendes deutsches Wort gehabt, um „novella“ zu übersetzen – nämlich *Zeitung*, was damals ebenfalls eine schriftlich aufgezeichnete Nachricht oder Neuigkeit bezeichnete, und erst im Begriff war zu einer journalistischen Gattungsbezeichnung zu werden: gerade so, wie sein italienisches Pendant zu einer literarischen. Die unterschiedlichen Gattungsgeschichten sollten insofern nicht über den Umstand hinwegtäuschen, dass die Novelle im frühen 14. Jahrhundert zumindest rudimentär eine Ästhetik pflegte, die man heute Zeitungen (und dort vor allem der Panorama-Sparte) zuschreiben würde – nämlich eine Ästhetik des Unwahrscheinlichen und insofern spektakulären Ereignisses: der „unerhörten Begebenheit“ eben.

Eine Ästhetik des Unwahrscheinlichen ist etwas in der westlichen Literaturgeschichte eher Seltenes. Prägend ist dort stattdessen der in Aristoteles' *Poetik* formulierte Gedanke einer Poetik der Wahrscheinlichkeit als Weg, den Zufall in einer literarischen Handlung zu bändigen.² Wenn eine Narration wahrscheinlich ist, dann zeigt sie, Aristoteles zufolge, dass Kausalität auch in nicht notwendigen Ereignissen noch am Werk ist – bloß in schwächerer Form. Die Welt erscheint in

¹ Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke*, Bd. 19, *Gespräche mit Eckermann*, hg. von Heinz Schlaffer, München 1986, S. 203.

² Vgl. Aristoteles: *Poetik*, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 29, 1451a.

ihrer Erzählbarkeit nicht mehr als völlig unberechenbar. Die Novelle, hingegen, verweigert sich einer solchen Form des Erkenntnisgewinns – sie ist gewissermaßen modern *avant la lettre* und spielt Kontingenz in einer radikalen Skepsis gegen jedwede übergreifende theoretische Verstehbarmachung der Welt aus. Dass sie den Zufall gerade in seiner Unwahrscheinlichkeit erzählt, mag dabei dem dichtungstheoretischen Umstand geschuldet sein, dass Aristoteles' Poetik zu Boccaccios Zeit im Westen unbekannt war. Dichtungspraktisch argumentiert könnte die Poetik der Novelle stattdessen im Gegenteil sogar damit zusammenhängen, dass man im Erzählen den Zufall nicht immer so leicht glaubhaft bändigen kann – besonders dann nicht, wenn man wie Boccaccio in einer Zeit der immer unsicherer werdenden Wahrheiten lebt.

Allerdings – und damit komme ich allmählich zum Rahmen – war zu Boccaccios Zeit aus theoretischer Hinsicht noch immer ein anderes, eher hermeneutisches als narratives Verfahren der Zufallsbändigung prominent: Man erklärte ihn schlichtweg für uneigentlich. Eigentlich nämlich lenkte Gottes Vorsehung die Geschehnisse. Was den Menschen als Zufall – als *fortuna* – entgegentrat, ging in einem unsichtbaren höheren Plan auf. Wenn man an einen derartigen Plan glaubt, ist es selbstverständlich, dass man ihn auch zu verstehen versucht – und so bildeten sich in Spätantike und Mittelalter tatsächlich etliche (meist allegorische) Verfahren aus, die Geschichte und die Geschichten der Welt wenigstens partiell lesbar zu machen. Man nannte dieses Verfahren zumeist *moralisatio*, also Moralisierung. Gott war in seiner Vollkommenheit gut – und so musste sein Plan, so abartig er einem im konkreten Fall oder Zufall auch vorkommen konnte, in einem ethisch-moralischen Sinne gut sein. Die *moralisatio* war ein Verfahren der Rahmung, das den Zufall qua Erklärung *sub specie eternitatis* ungeschehen machte.

Tatsächlich waren moralisierende Rahmungen zu Boccaccios Zeit in besonderem Maße bei Kleinerzählungen prominent. Die zumeist in Predigten verwendeten *exempla*, also Beispiele moralischer Wahrheiten, waren dabei die Gattung mit der weitesten Verbreitung. *Exempla* ähnelten Novellen insofern, als auch sie ein spektakuläres Ereignis, eine unerhörte Begebenheit berichten. Oft erzählten die Prediger möglichst reißerische, die Aufmerksamkeit der Kirchgänger bündelnde Geschichten, die sich am Ende in eine Moral auflösen und so in den Gegenstand der Predigt einbetten ließen. Der Zufall wurde damit nicht – wie bei Aristoteles – als Wahrscheinlichkeit erzählt, sondern durchaus noch als Zufall. Aber er wurde nachträglich hermeneutisch als moralische Notwendigkeit dargestellt. Allerdings war umgekehrt nicht jegliche Form von Kurzerzählungen im Mittelalter auf solche Weise gerahmt. Vor allem in der höfischen Erzählkultur gab es durchaus ungerahmte und auf keine Wahrheit festgelegte Erzählungen. In der freien Stadt Florenz hatte sich zudem – eben – die Gattung der Novelle ausgebildet, die in Hinblick auf den erzählten Zufall radikaler war und ohne *moralisatio* auskam. Berühmt ist Boccaccios viel verwendete Vorlage, die heute den Titel *Novellino* trägt, und in der bereits – wie im *Decameron* – 100 Novellen versammelt sind:

kurze Zufallserzählungen mit Charme und Witz und Spannung – und meist ohne Moralisierung.

Boccaccio geht anders vor. Er schreibt zwar Novellen, aber er rahmt sie, und macht sie damit formal den *exempla* ähnlich. Vielleicht liegt es an dieser zumindest ausgestellten Moralisierung, dass die Rahmen des *Decameron* eine sehr hohe Anerkennung genossen. Während heute viele, billigere Ausgaben einzelne Novellen einfach auskoppeln und in Anthologien bündeln, bekam ich einmal in Florenz eine zeitgenössische Handschrift in die Hände, die die Rahmen überlieferte – aber alle Novellen ausließ.³ Doch wozu dienten die Rahmen wirklich? Versucht Boccaccio tatsächlich, den Zufall der unerhörten Begebenheit genauso zu rahmen, wie dies in seiner Zeit üblich war? Oder geht es ihm um etwas ganz Anderes? Die Antwort ist nicht einfach und erfordert es, erst einer zwischengeschalteten Frage nachzugehen: Wie genau rahmt er seine Erzählungen?

Jede Novelle ist erst einmal von der Einleitung und dem Schluss der Erzählerrede gerahmt. Es folgt eine Ebene der Besprechung durch die Zuhörer, und dann die Einbettung in die Erzählfolge, insofern jede Novelle auf eine vorangehende antwortet und von einer folgenden beantwortet wird. Daraufhin wäre die Stellung im Erzähltag zu berücksichtigen, und damit die Rahmenerzählung einer Gruppe zehn junger Menschen, drei Männern und sieben Frauen, die reihum die Herrschaft über einen Tag übernehmen und dem Erzählen ein Thema setzen. Diese Ordnung ist ihrerseits eingebettet in eine rahmende Situation, denn schließlich sind die zehn Erzähler aus Florenz, wo die Pest wütet, aufs Land geflohen. Umgeben ist die Erzähl-Idylle also von einer sie rahmenden Seuche. All dies wird schließlich von einem Erzähler berichtet, der alles angeblich erzählt, um Frauen aufzumuntern, die vom Liebeskummer heimgesucht werden. Der Umstand, dass es für dieses Anliegen einer minutiösen Schilderung der Pest nicht bedurft hätte, lässt allerdings daran zweifeln, dass es auch dem Autor um dieses alleinige Anliegen geht – dieser ist also nicht mit dem Erzähler gleichzusetzen und damit sind wir bei einer weiteren Rahmenstufe angekommen. So gezählt kommt man auf sieben verschiedene Rahmen. Man kann auch anders zählen – aber unter vier kommt man nicht aus.

Zu diesen Rahmen gibt es viele wichtige und kluge Forschungspositionen,⁴ die ich selbst – als ob es dessen noch bedurft hätte – im Lauf der Jahre um noch zwei

³ Es handelt sich um den *Codex Magliabecchiano* VI,137, Biblioteca Nazionale, Florenz.

⁴ Besonders hervorheben möchte ich als Orientierungspunkte dieses Aufsatzes Kurt Flasch: *Giovanni Boccaccio. Poesie nach der Pest*, Mainz 1992; Joy Hambuechen Potter: *Five Frames for the ‚Decameron‘. Communication and Social Systems in the Cornice*. Princeton University Press 1982; Andreas Kablitz: *Zur Fortuna-Konzeption in Boccaccios ‚Decameron‘*, in: *Italienische Studien* 12 (1990), S. 7-25; Joachim Küpper: *Afficierte Exemplarität, tatsächliche A-Systematik. Boccaccios ‚Decameron‘ und die Episteme der Renaissance*, in: *Renaissance. Diskursstrukturen und epistemo-*

weitere Ansichten bereichert habe. Die erste besagte, dass Boccaccio das Verfahren der *moralisatio* anzitiert, aber durch Überspitzung und Pluralisierung parodiert: Ich meinte zeigen zu können, dass jedwede Moral kunstvoll auf der nächsten Rahmungsstufe ausgehebelt wird, deren Deutung ihrerseits durch die nächste Rahmung in Frage gestellt wird, sodass man niemals nur eine Lehre, sondern immer mehrere, sich untereinander widersprechende antrifft.⁵ Meine zweite Ansicht war, dass dieses Verfahren nur die Vorbereitung dafür sei, die Affektivität der Novellen gegenüber einer moralisierenden Hermeneutik in ihr Recht zu setzen: Boccaccio, so war diese zweite These, inszenierte ein Scheitern des rationalen Urteils zugunsten eines emotiven Urteils.⁶ Und da niemand es darauf anzulegen scheint, mich endlich zu stoppen, möchte ich nun einen dritten Versuch unternehmen. Dieser Versuch verlagert sich vom Wissen aufs Handeln. So geht es auch nicht mehr um die Frage, wie man den Zufall *liest*, sondern vielmehr, wie man sich zu ihm *verhält*.

Beginnen möchte ich von innen und also bei einer einzelnen Novelle, genauer: bei einer Binnen-Erzählung, die in diese Novelle eingebettet und so gerahmt ist. Es geht dabei um die dritte Novelle des ersten Erzähltags. Diese Binnenerzählung liest sich in Karl Wittes Übersetzung folgendermaßen:

Wenn ich nicht irre, erinnere ich mich, oftmals gehört zu haben, dass vor Zeiten ein reicher und vornehmer Mann lebte, der vor allen anderen auserlesenen Juwelen, die er in seinem Schatz verwahrte, einen wunderschönen und kostbaren Ring wert hielt. Um diesen seinem Werte und seiner Schönheit nach zu ehren und ihn auf immer im Besitz seiner Nachkommen zu erhalten, ordnete er an, dass derjenige unter seinen Söhnen, der den Ring, als ihm vom Vater übergeben, vorzeigen könnte, für seinen Erben gelten und vor allen anderen als der vornehmste geehrt werden sollte. Der erste Empfänger des Ringes traf unter seinen Kindern eine ähnliche Verfügung und verfuhr dabei wie sein Vorfahre. Kurz, der Ring ging von Hand zu Hand auf viele Nachkommen über, bis er endlich in den Besitz eines Mannes kam, der drei Söhne hatte, die sämtlich schön, tugendhaft und ihrem Vater unbedingt gehorsam waren, daher auch gleich von ihm geliebt wurden. Die Jünglinge wussten, welche Bewandtnis es mit dem Ringe hatte, und da ein jeder der Geehrteste unter den Seinigen zu werden

logische Voraussetzungen, hg. von Klaus W. Hempfer, Stuttgart 1993, S. 47- 93; Hans-Jörg Neuschäfer: *Boccaccio und der Beginn der Novelle*, München 1969; und Winfried Wehle: *Der Tod, das Leben und die Kunst. Boccaccios ‚Decameron‘ oder der Triumph der Sprache*, in: *Tod im Mittelalter*, hg. von Arno Borst, Konstanz 1993, S. 221-260.

⁵ Jan Söffner: *Das ‚Decameron‘ und seine Rahmen des Unlesbaren*, Heidelberg 2005.

⁶ Jan Söffner: *Die Kunst, Novellen in die Welt zu setzen (Boccaccio – Chaucer)*, in: *Giovanni Boccaccio in Europa. Studien zu seiner Rezeption in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Rainer Stillers und Achim Aurnhammer, Wiesbaden 2014, S. 277-294.

wünschte, baten alle drei einzeln, den Vater, der schon alt war, inständig um das Geschenk des Ringes, wenn den sein Tod nahe rückte. Der gute Mann liebte sie alle gleichermaßen und wusste selber keine Wahl unter ihnen zu treffen. So versprach er denn den Ring einem jeden und sann über ein Mittel nach, um alle zu befriedigen; und zu diesem Ende ließ er heimlich von einem geschickten Meister zwei andere Ringe fertigen, die dem ersten so ähnlich waren, dass er selbst, der doch den Auftrag gegeben hatte, den rechten kaum zu erkennen wusste. Als sein Tod kam, gab er heimlich jedem der Söhne einen von den Ringen. Nach des Vaters Tod nahm ein jeder Erbschaft und Vorrang für sich in Anspruch, und da einer dem andern das Recht dazu bestritt, zeigte jeder, um seine Forderung zu begründen, den Ring vor, den er erhalten hatte. Da sich nun ergab, dass die Ringe einander so ähnlich waren, dass niemand erkennen konnte, welcher der echte sei, blieb die Frage, welcher von ihnen des Vaters echter Erbe sei, unentschieden, und bleibt es noch heute.⁷

⁷ Hier, wie auch im Folgenden, wird die Übersetzung von Karl Witte verwendet – allerdings mit kleineren Korrekturen des Verfassers, um den Wortlaut möglichst nah an Boccaccio zu halten und zugleich unter Verwendung der neuen deutschen Rechtschreibung. Im Original lautet der Text: „Se io non erro, io mi ricordo aver molte volte udito dire che un grande uomo e ricco fu già, il quale, intra l'altre gioie più care che nel suo tesoro avesse, era uno anello bellissimo e prezioso; al quale per lo suo valore e per la sua bellezza volendo fare onore e in perpetuo lasciarlo ne' suoi discendenti, ordinò che colui de' suoi figliuoli appo il quale, sí come lasciatogli da lui, fosse questo anello trovato, che colui s'intendesse essere il suo erede e dovesse da tutti gli altri esser come maggiore onorato e reverito. E colui al quale da costui fu lasciato tenne simigliante ordine ne' suoi discendenti, e cosí fece come fatto avea il suo predecessore; e in brieve andò questo anello di mano in mano a molti successori, e ultimamente pervenne alle mani a uno il quale avea tre figliuoli belli e virtuosi e molto al padre loro obedienti, per la qual cosa tutti e tre parimente gli amava. E i giovani, li quali la consuetudine dello anello sapevano, sí come vaghi ciascuno d'essere il piú onorato tra' suoi, ciascun per sé, come meglio sapeva, pregava il padre, il quale era già vecchio, che quando a morte venisse a lui quello anello lasciasse. Il valente uomo, che parimente tutti gli amava né sapeva esso medesimo eleggere a quale piú tosto lasciar lo volesse, pensò, avendolo a ciascun promesso, di volergli tutti e tre sodisfare: e segretamente a un buon maestro ne fece fare due altri, li quali sí furono simiglianti al primiero, che esso medesimo che fatti gli aveva fare appena conosceva qual si fosse il vero; e venendo a morte, segretamente diede il suo a ciascun de' figliuoli. Li quali, dopo la morte del padre, volendo ciascuno la eredità e l'onore occupare e l'uno negandola all'altro, in testimonianza di dover ciò ragionevolmente fare ciascuno produsse fuori il suo anello; e trovatisi gli anelli sí simili l'uno all'altro, che qual fosse il vero non si sapeva cognoscere, si rimase la quistione, qual fosse il vero erede del padre, in pendente: e ancor pende.“ (Zit. nach Giovanni Boccaccio: *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino ⁷1999, S. 81f. Alle folgenden Zitate stammen aus dieser Ausgabe).