



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Und ewig währt die Fortsetzung - Formen und Funktionen
seriellen Erzählens unter besonderer Berücksichtigung
Hoffmanns *Serapionsbrüder*“

verfasst von / submitted by

Bianca Panny BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2018 / Vienna 2018

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Dr. Michael Rohrwasser

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
1. <i>Prodesse et delectare</i> - Das Zusammenspiel von Form und Funktion in Boccaccios „romantischem Symposium“	4-24
2. Von der Tugend der Unparteilichkeit - Das Scheitern seriellen Erzählens in Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“	24-29
3. Erzählen gegen den Tod - Das Prinzip von Spannung und Suspense in Schehersads 1001 Gutenachtgeschichten	29-41
4. Das serapiontische Prinzip - Serielles Erzählen bei E.T.A. Hoffmann als ein Akt literarischer Wertung	41-86
Nachwort	87
Quellenverzeichnis	88-91

Vorwort

Von einer „neuen Ästhetik in der Serialität“, in deren Rahmen Iteration und Repetition die ganze Welt der künstlerischen Kreativität zu beherrschen scheinen, spricht der italienische Schriftsteller und Semiotiker Umberto Eco, wenn er in seinem Aufsatz „Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien“ allem voran auf die unterschiedlichsten Formen von *Wiederholung* in den zunehmend romanhaften Charakter aufweisenden TV-Serien mehr oder minder ausführlich einzugehen gedenkt. Doch vermag jene als „fortgesetzte Abfolge ähnlicher Dinge“ aufzufassende *Serialität* keineswegs als eine Erfindung der Film-Industrie zu gelten, lassen sich die Ursprünge dieser „lustvollen Wiederholung bereits bekannter Muster“ in der Literatur schließlich sogar bis zu den sich durch vorerst ausschließlich mündliche Erzählweise auszeichnenden Rezeptionen von Texten wie die der Bibel zurückführen. Dass bedeutende kanonisierte Werke wie Homers *Ilias* oder das *Nibelungenlied* in Hinblick auf ihren seriellen Charakter aller Ähnlichkeiten zum Trotz nicht wenige herausragende Unterschiede auf formaler wie inhaltlicher Ebene aufzeigen, wirft nun unweigerlich die Frage auf, was unter dem Aspekt des *seriellen Erzählens* denn eigentlich genau zu verstehen ist. Von *1001 Nacht* über Boccaccios *Dekameron* und Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* bis hin zu E.T.A. Hoffmanns *Serapionsbrüder* soll nun im Folgenden unter besonderer Berücksichtigung letzterer umfangreichen Erzählensammlung die wechselseitige Bedingtheit von Form und Funktion, von zentraler Erzählintention und den das Serielle maßgeblich kennzeichnenden, gattungsspezifischen Konstitutionsbedingungen eingehender aufgezeigt werden. In erster Linie ist damit die im Vordergrund stehende These unter Beweis zu stellen, dass Binnen- und Rahmenhandlung unter Rückgriffnahme auf bestimmte Gattungsmerkmale vielfältig zueinander in Verbindung gesetzt werden können, um den dem narrativen Moment zugrunde liegenden Intentionen gerecht zu werden.

1. *Prodesse et delectare* - Das Zusammenspiel von Form und Funktion in Boccaccios „romantischem Symposium“

„Entweder **nützen** oder **erfreuen** wollen die Dichter oder **zugleich**, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen. Wozu du auch immer **ermahnst**, sei kurz, damit deine Worte schnell der **gelehrige Sinn** erfasst und treulich bewahrt; [...]. Was man des **Vergnügens** wegen erfindet, sei dicht an der Wahrheit:[...]; jede Stimme erhielt, wer **Süßes** und **Nützlich** mischte, indem er den Leser **ergötzte** und gleicherweise **belehrte**.“¹

Wirft man einen Blick auf die Boccaccios berühmtes „Dekameron“ einleitende Rahmenhandlung, die sich allem voran durch das die weiteren Geschehnisse maßgeblich bestimmende Zusammentreffen von zehn Florentiner Adelligen auszeichnet, so vermag jene aus Horaz antikem Lehrgedicht stammende Forderung nur allzu offenkundig mit den herausragenden Funktionen seriellen Erzählens in Verbindung gebracht werden. Da er in seinen kritischen Reflexionen über angemessenes, dichterisches Schaffen das unverzichtbare Nebeneinander von *prodesse* und *delectare* in den Vordergrund stellt, kann dessen bis in die heutige Zeit ungemein einflussreich gebliebene Dichtkunst als entscheidende Grundlage für das Untersuchen zentraler Intentionen angesehen werden, aus denen heraus außer- wie innerfiktionale Erzähler bewusst ausgewählte Geschichten zum Besten geben. Boccaccios meisterhafte, in seiner motivischen Mannigfaltigkeit nach wie vor unübertroffene Novellensammlung vermag diesbezüglich nun als besonders augenscheinliches Beispiel zu fungieren, scheint sich das den bedeutenden italienischen Dichter zu seinem „Zehn-Tage-Werk“ verleitet habende Bestreben, „anderen, denen es not tut, zur Vergeltung dessen, was er empfing, einige Erleichterung zu bringen“², in nicht minder ersichtlichem Maße in den Beweggründen der die Binnenhandlung narrativ bereichernden Figuren widerzuspiegeln.

„Und obgleich das, was ich beitrage, um die **Bedürftigen aufzuheitern** oder zu **trösten**, wie wir es nennen wollen, nicht viel bedeuten will und kann, so bedünkt mich doch, man müsse es da am liebsten darbieten, wo die **Not am größten** ist, weil es dort am **meisten Nutzen stiften** und auch am wertesten gehalten werden wird.“³

„In diesen Geschichten wird man **lustige und traurige** Liebesmärlein und andere abenteuerliche Begebenheiten kennenlernen, die sich in **neuer und alter Zeit zugetragen** haben. Aus ihnen werden die Damen, welche sie lesen, **gleichermaßen Lust** an den spaßhaften Dingen, die darin vorkommen, schöpfen können als auch **guten Rat und Belehrung**, was zu fliehen und was zu erstreben ist. Mich dünkt, dies alles könne nicht geschehen, ohne daß die **üble Laune entschwände**. Geschieht aber das, [...] so mögen die Leser Amor ihren Dank sagen, der mich von seinen Fesseln befreit und mir erlaubt hat, auf ihr **Vergnügen** bedacht zu sein.“⁴

¹ Horaz: *Ars Poetica*. Die Dichtkunst. Stuttgart: Philipp Reclam GmbH&Co. KG 1972, S.25ff., Hervorhebung B.P.

² Vgl. Boccaccio, Giovanni: *Das Dekameron*. Zürich: Artemis & Winkler Verlag 2005, S.8

³ Ebd.; S.8, Hervorhebung B.P.

⁴ Ebd.; S.9, Hervorhebung B.P.

Jenes alles entscheidende Bestreben, Nutzen und Wohlgefallen im Rahmen geselligen Erzählens gekonnt in Einklang zu bringen, vermag dabei in vielerlei Hinsicht das literarische Miteinander von Form und Funktion unter Beweis zu stellen, deren gegenseitige Einflussnahme auch auf sprachwissenschaftlicher Ebene immer eingehendere Behandlung findet. So etwa meint Andreas Lötscher in seinen Studien zur thematischen Konstituenz von Texten, dass „ein Text, wie komplex er auch immer sei, grundsätzlich als eine Art Sprechhandlung mit einem definierbaren Handlungsziel anzusehen ist“⁵, womit dessen thematische Ebene in ein funktionales Textmodell eingebettet wird.

*„Ein Text ist dadurch eine **funktionale Einheit**, daß seine **Funktion** in der Behandlung des **Themas** besteht. [...] Eine solche Sehweise der **Interdependenz** zwischen **Thema und Textfunktion** muß bedeuten, daß [...] mit jedem Thema eine Textfunktion gegeben sein muß und daß umgekehrt jede Einführung eines Themas bzw. seine Behandlung aus einer Textfunktion zu begründen sein muß.“⁶*

Jenes hier nachvollziehbar dargelegte Verhältnis zwischen thematischer und funktionaler Textstruktur wirft nun unweigerlich die Frage auf, inwiefern die Variationsfülle an in der Sprachwissenschaft bislang bestehenden Themadefinitionen - so etwa als Problemstellung, Informationskern oder ganz allgemein auch als Referenzobjekt und fokussierter Gegenstand zu betrachten - ihren Ursprung in der ebenso großen Vielfalt an Texttypen zu finden vermag. Bei Lötscher heißt es diesbezüglich, dass im Falle „jedes speziellen Themabegriffs von einem bestimmten Texttyp ausgegangen wird, die jeweilige Definition demnach für den entsprechenden Texttyp formuliert worden ist.“⁷

*„Die Explikation von Thema als „Problemstellung“ beispielsweise wird sich vorwiegend für Texte bewähren, wo argumentierend eine strittige Position verhandelt wird, denn in der Themadefinition ist diese **Eigenschaft** eines Textes **konstitutiv** angelegt. [...] Themadefinitionen [...] sind also generell abhängig von den **Konstitutionsbedingungen** des Texttyps, für die eine solche Definition formuliert wird. [...] Die These, daß einzelne Themadefinitionen in Abhängigkeit von **den Konstitutionsregeln eines Textes** formuliert werden müssen, setzt also voraus, daß man einen übergreifenden allgemeinen Themabegriff bzw. einen allgemeinen Begriff von der **Funktion von Themen** in Texten hat, der sich einheitlich zumindest für alle „themafähigen“ Texte definieren läßt.“⁸*

Das enge Zusammenspiel von Thema und Texttyp, von Form und Funktion vermag nun aber keineswegs allein auf sprachwissenschaftlicher Ebene beobachtet zu werden, spricht Lötscher im Rahmen seiner Studien schließlich von einer „Klassifizierung der Texttypen in Gruppen mittels Bestimmung derjenigen Textmerkmale, die in eine Themadefinition eingehen

⁵ Vgl. Lötscher, Andreas: Text und Thema. Studien zur thematischen Konstituenz von Texten. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1987, S.47

⁶ Ebd.; S.195, Hervorhebung B.P.

⁷ Vgl. Ebd.; S.76

⁸ Ebd.; S.76f, Hervorhebung B.P.

müssen.⁹ Betrachtet man dies nun aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, so scheint besagte Klassifizierung von Texten nach den in ihnen konstitutiv angelegten Eigenschaften oder sogenannten „Merkmalsbündeln“¹⁰ mit nichts so sehr als dem Konzept der literarischen *Gattungsbildung* gleichgesetzt werden zu können. Sowohl auf eine der drei großen Grundhaltungen literarischer Darstellung - Lyrik, Epik, Dramatik - als auch auf deren mannigfaltigen Unterklassen beziehbar, stellt der Begriff *Gattung* in erster Linie einen wichtigen Ordnungsfaktor dar, der dabei helfen soll, literarische Texte zu klassifizieren, zu beschreiben und in ihrer historischen und individuellen Besonderheit zu begreifen.¹¹ Eine Gattung ist somit das jedem Text „vorschwebende Gestaltschema“¹², ein durch vor-, außer- und innerliterarische Traditionen geprägter Fundus mit bestimmten, immer schon mit Bedeutung versehenen Formen, aus dem jeder Text mehr oder weniger schöpfen kann.¹³ Des Weiteren werden Gattungen im Rahmen des Metzler Literaturlexikons als offene Systeme bezeichnet, deren Charakter nur durch ein Bündel von unterschiedlichen formalen, strukturellen und thematischen Kriterien beschrieben werden kann, Systeme von Form- und Funktionsmerkmalen, an denen die einzelnen Werke in unterschiedlichem Maße partizipieren.¹⁴ Dass die einer bestimmten literarischen Gattung zugeschriebenen Texte ähnlich Lötschers sprachwissenschaftlicher Betrachtungsweise anhand verschiedenster Kriterien definiert werden und somit ebenfalls gewissen Konstitutionsregeln unterliegen, scheint also zweifelsfrei auf der Hand zu liegen. Nicht minder nachvollziehbar erweist sich demnach die allem voran durch den deutschen Literaturwissenschaftler Theodor Wolpers begründete These, Gattungsinnovationen würden stets einen unmittelbaren Einfluss auf die Tradierung sowie auch Erneuerung von literarischen Motiven ausüben. „Dasselbe Motiv erscheint [...] in jeweils anderer Darbietung, je nachdem ob es in einem Drama, einem Erzähltext oder einem lyrischen Gedicht verwendet wird. [...] Auch innerhalb dieser Grundformen wechseln die Darbietungsverfahren vielfach“¹⁵, heißt es hierbei über die

⁹ Vgl. Lötscher; S.78

¹⁰ Vgl. ebd.; S.78

¹¹ Vgl. Gfereis, Heike (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 1999, S.67

¹² Vgl. ebd.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Vgl. Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe. 5. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2013, S.244f

¹⁵ Wolpers, Theodor: Zum Verhältnis von Gattungs- und Motivinnovation. Einzelergebnisse und eine Systematik motivwissenschaftlicher Typenbildung. In: Wolpers, Theodor (Hrsg.): Gattungsinnovation und Motivstruktur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv- und Themenforschung 1986-1989. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1992, S.172-227, hier S. 225

darbietungstechnische Gestaltung der Motive, womit die Interdependenz zwischen den zentralen Inhaltselementen und Textbausteinen der Literatur - Thema, Stoff, Motiv¹⁶ - und der Struktur literarischer Darbietungsformen überzeugend dargelegt wird. Besonders große Bedeutung ist dabei der von der jeweiligen literarischen Gattung intendierten Aussage- und Wirkqualität wie etwa dem Elegischen oder Groteskem zuzuschreiben¹⁷, und die Tatsache, dass jene sogenannten „Modi“ laut Wolpers auf ganz unterschiedliche Weise auf bedeutende Motive der Literatur einzuwirken in der Lage sind¹⁸, legt somit unweigerlich die Vermutung nahe, die mit den literarischen Inhaltselementen verfolgten Intentionen seien auf spezifische formale, thematische und strukturelle Konstitutionsbedingungen von Texten angewiesen. Inwiefern eine bestimmte literarische Gattung die nach Löttscher zweifellos eng mit der thematischen Ebene zusammenhängende Funktion sichtbar zu begünstigen vermag, soll nun im Folgenden anhand Boccaccios berühmten Novellenzyklus eingehender aufgezeigt werden, indem hier das *gesellige Erzählen* als besagtes Werk zentral kennzeichnendes Thema betrachtet wird. Anders als literarische Stoffe und Motive, erweisen sich die nicht minder strukturbildende und bedeutungstragende Funktionen¹⁹ innehabenden Themen aufgrund ihrer Abstraktheit als wesentlich schwieriger zu benennen. Als übergeordnete Organisations- und Interpretationsrahmen fungierend, geht deren Funktion weit über das den Motiven vorbehaltene Bewerten und Strukturieren einzelner Handlungsstränge hinaus.²⁰

„Ein Thema bezeichnet eine abstrakte, **einem Text unterlegte** bzw. ihm zugewiesene **Vorstellung**, eine **»abstrahierte Grundidee«** [...], **»Problem- oder Gedankenkonstellation«** [...], und die für ihre Realisierung eingesetzten ästhetischen Verfahren. [...] Im Allgemeinen werden komplexe, **nicht konkrete** oder konkretisierbare **Situationen und Ereignisse** als Themen bezeichnet (zB. Krieg, Abenteuer, Großstadt, Liebe). Ihnen fehlt, im Gegensatz zum Motiv, ein handlungsinittierender Zusatz, der eine **Figurenkonzeption** oder eine **Situationsentwicklung** andeutet. (zB. Liebesbeweis).“²¹

Auch in Elisabeth Frenzels literaturwissenschaftlicher Analyse im Rahmen der Motiv-, Stoff- und Themenforschung kommt jener abstrakte Charakter eines meist nur allgemein angelegten literarischen Themas zur Geltung, wird besagter Textbaustein hierin als der strukturbildende „Sinngehalt“ eines Textes verstanden, der die Anlage des inhaltlichen Gefüges und damit die

¹⁶ Vgl. Dahms, Christiane: Thema, Stoff, Motiv. In: Rüdiger Zymner; Achim Hölter (Hrsg.): Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis. Stuttgart, Weimar 2013, S.124

¹⁷ Vgl. Wolpers; S.204

¹⁸ Vgl. ebd.; S.205

¹⁹ Vgl. Dahms; S.124

²⁰ Vgl. ebd.; S.126f

²¹ Ebd.; S.126, Hervorhebung B.P.

Verknüpfung der Motive, Handlungseinheiten sowie Personen bestimmt.²² „Gehalt der Dichtung ist nie fest Umreißbares, sondern die in die Gegenständlichkeit des Werkes eingesenkte, in seiner Form beschlossene Sinneinheit des Werkes.“²³ Schließlich vermag die Gegenüberstellung von Motiv und Thema im Zuge Max Lüthi's Volkserzählforschung ein näheres Verständnis von der Beschaffenheit letzteren Inhaltselementes der Literatur zu ermöglichen, wenn hier die Gleichsetzung von *Thema* mit der einem Text unterlegten Grundidee noch beträchtlich ausgeweitet wird.

„Man hat vorgeschlagen, statt Thema **Idee** zu sagen [...]; aber damit wäre der Begriff Thema unzulässig stark eingengt - wir haben soeben davon gesprochen, daß nicht nur eine Idee, eine Vorstellung, eine geistige Forderung »Thema« sein kann, sondern auch eine **Erfahrung**, eine **Menschheitserfahrung** sogar: Böses kann an sich selber zugrunde gehen.“²⁴

Dass die oftmals als Volksweisheiten oder als Maximen und Reflexionen verstandenen Themen somit nicht nur Ideen, sondern auch Realbeobachtungen bezeichnen können, die in der Dichtung in mannigfaltigen Formen immer wieder aufzutreten vermögen²⁵, hängt dabei offenbar eng mit den sie tragenden, durchaus konkretisierbaren Motiven zusammen. In der Literatur- und Kunstwissenschaft im Allgemeinen den Beweggrund einer menschlichen Haltung oder Handlung bezeichnend, stellt dieses stofflich-thematische, situationsgebundene Element²⁶ im weitesten Sinne die kleinste handlungsstrukturierende und bedeutungsvermittelnde Einheit auf der inhaltlichen Ebene innerhalb eines Textganzen dar.²⁷ Dass Motive als Träger eines Themas erlebt oder gesehen werden können²⁸, somit also als Bedeutungsträger auf thematische Felder und ihre narrativen Techniken zu referieren vermögen²⁹, zeigt sich im Falle Boccaccios *Dekameron* nun dahingehend, dass die jenem umfangreichen Werk unterlegte „abstrahierte Grundidee“ - geselliges Erzählen würde in größter Not den meisten Nutzen stiften - mithilfe ganz bestimmter Motivkonstellationen dargelegt wird. Situation und Atmosphäre eines Textes kreierend, treten literarische Motive meist in Verbindung mit anderen Motiven auf³⁰, da eines allein oftmals nicht genügen würde,

²² Vgl. Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. Stoff-Motiv-Thema. Basel/Wien: Verlag Herder Freiburg im Breisgau 1980, S.98

²³ Ebd.; S.99

²⁴ Lüthi, Max: Motiv, Zug und Thema aus der Sicht der Volkserzählforschung. In: Bisanz, Adam J. (Hrsg.): Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung (Band I). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1980, S.11-25, hier S. 13, Hervorhebung B.P.

²⁵ Vgl. ebd.; S.13f

²⁶ Vgl. Gfrereis; S.130

²⁷ Vgl. Dahms; S.125

²⁸ Vgl. Lüthi; S.13

²⁹ Vgl. Dahms; S.125

³⁰ Vgl. ebd.

um das Handlungsgeflecht einer ganzen Dichtung zu tragen.³¹ Führt man sich die anfangs zur Sprache gebrachte, zentrale Intention der sich zusammenschließenden Florentiner Adelligen vor Augen, so ist dem literarischen Motiv des „locus amoenus“ hierbei zweifellos besonders große Bedeutung beizumessen. Allem voran auf antike Schilderungen idealer Naturlandschaften zurückzuführen, versteht man in der modernen Toposforschung unter jenem gattungsübergreifenden Sammelbegriff einen schönen, beschatteten Naturausschnitt, dessen Minimum an Ausstattung aus einem oder mehreren Bäumen, einer Wiese und einem Quell oder Bach besteht.³² Diese von E.R. Curtius vorgelegte Definition wird von Schönbeck schließlich zu einer detaillierten Liste erweitert, die alle Bestandteile und Aspekte, die man in antiken Beschreibungen von Ideallandschaften finden kann - aura, Wasser, Lagern im Schatten am baumbewachsenen Bachufer, Belebtheit, Bewegung, Fülle, Betonung des Sanften, Gedämpften und Angenehmen etc. - zusammenstellt.³³ Durch die möglichst große Anzahl an Einzelementen vermögen die herausragenden Merkmale der homerischen bzw. hesiodischen *locus amoenus*-Schilderungen somit stets abgedeckt zu werden, wobei besagte immer wiederkehrende, durch unterschiedlichste Variablen bereicherte Konstanten³⁴ eine sichtbare strukturelle Übereinstimmung mit den literarischen Darstellungen elysischer Gefilde sowie des goldenen Zeitalters trotz nachweislichen Differenzen auf der Inhaltsebene aufzeigen.³⁵

*„Es ist klar, daß beide Belege **keine** locus amoenus - Schilderungen sind, da der **‘überschaubare Ort‘** fehlt und **keine Mitarbeit des Betroffenen** notwendig ist. Allerdings läßt sich eine Übereinstimmung im strukturellen Aufbau zeigen: Die Bedeutung von locus ist nicht nur ‘geographischer Ort’, sondern auch **‘Zeitraum’**, und von diesem ist in den beiden Belegen die Rede; sie sprechen vom Zeitraum nach dem Tode eines jeden Sterblichen. Es geht somit um einen Zeitraum, während dessen die Würdigen an einem Ort leben dürfen, der sie wegen seiner **sorgenlosen und leichten Lebensbedingungen** - ohne ihr Zutun - erquickt und zum **Verweilen** einlädt.“³⁶*

Dass in die Tradition des *locus amoenus* gelegentlich Elemente von Paradiesvorstellungen wie der Aspekt des „Zeitraumes“ aufgenommen werden³⁷, ist somit nur schwerlich anzuzweifeln, doch kann den hier zur Sprache gebrachten Unterscheidungsmerkmalen - die Überschaubarkeit des Ortes sowie die notwendige Mitarbeit der sorglos Verweilenden - noch wesentlich größere Bedeutung in Hinblick auf die damit einhergehenden Funktionen

³¹ Vgl. Frenzel; S.46

³² Vgl. Haß, Petra: Der *locus amoenus* in der antiken Literatur. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs. Bamberg: WVB-Verlag 1998, S. 1ff

³³ Vgl. ebd.; S.3

³⁴ Vgl. ebd.; S.26

³⁵ Vgl. ebd.; S.116

³⁶ Ebd.; S.117, Hervorhebung B.P.

³⁷ Vgl. ebd.; S.139

beigemessen werden, die es im Folgenden näher zu ergründen gilt. Für die jenen enthusiastischen Naturbeschreibungen stets innewohnende Idee eines „abgegrenzten Fleckchens Erde“³⁸ etwa scheinen sich Gärten in besonders großem Maße zu eignen, womit sich das bei Boccaccio außerhalb der Stadt gelegene Landgut nahtlos in den Traditionsstrang sorgenfreier, „überschaubarer“ Idealräume eingliedern lässt.

*„Dann ließen sie sich einen **rings von Mauern umgebenen Garten** öffnen, betraten ihn, und da er ihnen gleich bei den ersten Schritten von **wunderbarer Schönheit** zu sein schien, fingen sie an, seine Einzelheiten näher zu betrachten.[...]Die Seiten jener Gänge waren mit Hecken von weißen und roten Rosenbüschen und von Jasmin fast ganz **umschlossen**, so daß man nicht nur am Morgen, sondern auch wenn die Sonne am höchsten stand, dort unter **wohlriechendem und gefälligem Schatten** lustwandeln konnte, ohne von ihren Strahlen getroffen zu werden.[...]noch viel höheren Beifall als alles übrige verdiente es, daß sich in der Mitte dieses Gartens eine **Wiese** von ganz kurzem [...]Grase befand[...].Tausenderlei **bunte Blumen** sprossen aus ihm hervor, und ringsumher standen grünende kräftige **Orangen- und Zitronenbäume**, die mit ihren reifen und grünen Früchten und mit ihren Blüten nicht nur dem **Auge wohlthätigen Schatten** boten, sondern auch durch ihren **würzigen Duft** den **Geruchssinn** erfreuten. In der Mitte dieses Rasenplatzes war ein **Wasserbecken** von weißestem [...]Marmor. Aus ihm erhob sich auf einer Säule eine Figur, welche[...]einen Wasserstrahl [...]hoch gen Himmel emporsandte, worauf er dann nicht ohne ein **ergötzliches Plätschern** in die klare Schale zurückfiel.“³⁹*

Die Tatsache, dass Götter und vor allem auch Menschen im Gegensatz zum elysischen Gefilde an der Gestaltung des Ortes mitarbeiten sollten⁴⁰, hängt in erster Linie mit der Vorstellung zusammen, das ausschließlich positiv konnotierte Landschaftsempfinden sei stets von der seelischen Stimmung der Verweilenden abhängig.⁴¹ So scheinen die unterschiedlichen *locus amoenus*-Schilderungen nicht selten in den Kontext selbst miteingebunden, die gewählten Einzelelemente in durchschaubarer Weise auf die in der jeweiligen Landschaft agierenden Menschen abgestimmt zu werden.⁴² Da diese als sogenannter „Lustort“ unbedingt fördernd zu wirken hat, indem sie den in sie gesetzten Erwartungen gerecht wird⁴³, scheint es somit kaum verwunderlich, dass die dem *locus amoenus*-Motiv zugeschriebenen Kernfunktionen unmittelbar mit dem spezifischen Bestreben der dort vorübergehend Anwesenden in Verbindung stehen. Dass die zehn Adligen in Boccaccios *Dekameron* ebenfalls aktiv an der Gestaltung eines idealen Naturraumes beteiligt sind, vermag durch deren mehrmals deutlich zutage tretende Intention unter Beweis gestellt zu werden, ein tiefes, erfüllendes Glücksgefühl, einen Zustand der Freudigkeit und Befriedi-

³⁸ Vgl. Haß; S.68

³⁹ Boccaccio; S.208f, Hervorhebung B.P.

⁴⁰ Vgl. Haß; S.19

⁴¹ Vgl. ebd.; S.84

⁴² Vgl. ebd.; S.107

⁴³ Vgl. ebd.; S.109

gung, ein Hochgestimmtsein der Seele zu erlangen.⁴⁴

„Damit wir nun nicht aus Trägheit oder Sorglosigkeit einem **Unglück** erliegen, dem wir, wenn wir wollten, auf irgendeine Weise **entgehen** könnten, dünkte ich, [...]es wäre am besten, wir verließen, so wie wir sind, diese Stadt,[...]. Die bösen Beispiele anderer wie den Tod verabscheuend, könnten wir mit Anstand auf unseren ländlichen Besitzungen verweilen[...], wo wir uns dann **Freude, Lust und Vergnügen** verschafften, soviel wir könnten, **ohne** die **Grenzen** des Erlaubten irgendwie zu **überschreiten**. Dort hört man die Vöglein singen, dort sieht man Hügel und Ebenen grünen, [...]dort erblickt man wohl tausenderlei Bäume und sieht den Himmel offener, der, wie erzürnt er auch gegen uns ist, seine **ewige Schönheit** nicht verleugnet, was alles zusammen **viel erfreulicher** ist als der Anblick der kalten Mauern der Stadt.“⁴⁵

Jenes zentrale Vorhaben, im Angesicht der todbringenden Pest andernorts so lange unter Ergötzungen und Lustbarkeiten zu verweilen, bis der Himmel die Leiden zu enden beschlossen hat⁴⁶, wird durch die bukolische Idylle der ländlichen Besitzungen nun insofern begünstigt, als dass der *locus amoenus* als ein in sich geschlossener, von der Außenwelt abgegrenzter Raum des sorglosen Verweilens verstanden wird, der allem voran schutzbedürftigen Menschen Zuflucht gewährt.⁴⁷ Meist als ein Ruheplätzchen für Vorübergehende oder Flüchtende beschrieben, nach dem sich die Betroffenen aus einem bestimmten Grund heraus sehnen⁴⁸, stellen die drei Landschaftsaspekte *überschaubarer Ort, Wasser und Lebensschutz* unverzichtbare Konstanten dar, die mittels verschiedenster Landschaftselemente explizit angegeben werden und zugleich weitere mehr oder minder bedeutungstragende Motive widerzuspiegeln vermögen.⁴⁹ So etwa weisen Aspekte wie Überschaubarkeit oder schutzpendende Geschlossenheit sichtbar jene alles entscheidenden Eigenschaften auf, die auch für das literarische Motiv der Flucht - insbesondere der Realitätsflucht/Eskapismus - und damit einhergehend für das Motiv der Verdrängung unumgänglich sind. Was den Landschaftsaspekt *Wasser* betrifft, so kann hier nicht zuletzt auf das Motiv des mündlichen Erzählens selbst verwiesen werden, wirft man erst einen Blick auf die enorme Vielfalt an jener Konstante innewohnenden Bedeutungsebenen. „Als aber in der vierten Nachmittagsstunde aufgestanden wurde und die Schläfer sich das Gesicht mit kaltem Wasser erfrischt hatten, versammelten sich [...] alle bei dem Springbrunnen[...]“⁵⁰, heißt es unmittelbar vor Beginn der an diesem Tag zum Besten gegebenen Geschichten, wodurch zweifelsfrei die Tatsache unterstrichen wird, die plätschernden Bäche und Flüsse

⁴⁴ Vgl. Haß; S.108

⁴⁵ Boccaccio; S.25, Hervorhebung B.P.

⁴⁶ Vgl. Ebd.;S.26

⁴⁷ Vgl. Haß; S.19

⁴⁸ Vgl. ebd.; S.81

⁴⁹ Vgl. ebd.; S.25

⁵⁰ Boccaccio; S.210

stets auch symbolisch als „Quellen der Inspiration“ ansehen zu können. Dass fließendes Wasser neben Schatten spendenden Hainen im Bestand der literarischen Ideallandschaft die wohl größte Bedeutung einnimmt⁵¹, zeigt sich allein darin, dass jenes Element in der enormen Vielfalt enthusiastischer Naturbeschreibungen fast nie zu fehlen scheint.⁵² „Mit einem Wasserlauf kommt das für eine Ideallandschaft so wesentliche Moment der Bewegung und der Lebendigkeit in die Darstellung hinein“⁵³, heißt es bei Schönbeck, womit dessen aufmunternde, erfrischende und belebende Wirkung im Falle des mündlichen Erzählens zweifellos auch mit einer „Erfrischung und Belebung des Geistes“ assoziiert, die Unversiegbarkeit einer Quelle demnach mit dem beständig bleibenden Redefluss des/der Erzählenden gleichgesetzt zu werden vermag. Im Gegensatz zum Donnern des reißenden Stromes nicht Gewalttames oder Zerstörerisches, sondern eine überaus angenehme Geräuschkulisse verkörpernd⁵⁴, verbindet sich mit Quellen, Bächen und Flüssen schließlich ebenso der Aspekt der Reinheit sowie die Vorstellung des Nutzens für die Gesundheit, womit das Landschaftselement *Wasser* nicht zuletzt auf besonders augenscheinliche Weise das von den Adelligen verfolgte Bestreben widerspiegelt, der in der Stadt herrschenden, todbringenden Krankheit und der sie verursachenden menschlichen Verderbtheit zu entfliehen. In Anbetracht der das Kernthema tragenden und somit sichtbar darlegenden Motivkette, die den *locus amoenus* sowie das dort stattfindende *Geschichtenerzählen* zentral in sich einschließt, stellt sich nun allem voran die Frage, inwiefern sich die Gattung *Novellenzyklus* in struktureller, formaler und thematischer Hinsicht für die mit dem geselligen Erzählen zentral verfolgten Intentionen in besonders großem Maße zu eignen scheint. „Kurz sei das Werk, wie es wolle, nur soll es geschlossen und einheitlich sein“⁵⁵, heißt es von Horaz in seiner *Ars Poetica*, womit der römische Dichter einen unverkennbaren Rückgriff auf die Poetik des Aristoteles erkennen lässt, wenn dieser in seiner Maßstäbe setzenden Dramentheorie ebenfalls die Kriterien *Ganzheit* und *Geschlossenheit* einfordert. Dass diese und andere unverzichtbare, gattungskonstitutiven Merkmale nicht allein auf das Drama zuzutreffen scheinen, bringt etwa Theodor Storms berühmte Bemerkung zum Ausdruck, dass die *Novelle* die „Schwester des

⁵¹ Vgl. Schönbeck, Gerhard: Der Locus Amoenus von Homer bis Horaz. Diss. Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg. Philosophische Fakultät 1962, S.31

⁵² Vgl. ebd.; S.19

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Vgl. ebd.; S.15

⁵⁵ Horaz; S.5

Dramas“⁵⁶ sei. Tatsächlich ist die Gattung Novelle sichtbar anhand ebensolcher typischen Merkmale der Strukturierung und erzählerischer Präsentation der Handlung von anderen epischen Formen mittleren Umfangs zu unterscheiden⁵⁷, die sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene die das Kernthema tragende Motivkonstellation und die damit einhergehenden Funktionen durchaus zu begünstigen vermögen. Aufgrund der konsequenten Ausformulierung des zentralen Konflikts und der Tendenz zur geschlossenen Form unbedingt von der jüngeren Kurzgeschichte abzugrenzen⁵⁸, spiegelt die Novelle als „einsträngige Erzählung“ und „einfach gebaute Geschichte“⁵⁹ bereits durch ihre formale Struktur jene Schutz verheißende Überschaubarkeit des in die *locus amoenus* - Tradition eingegliederten Landguts wider, die dem in der von Tod und Verderben heimgesuchten Stadt herrschenden Chaos ein beruhigendes Gefühl von Ordnung entgegenstellt. Dass besagter Aspekt der *Ordnung* für die der bedrückenden Realität zu entfliehen suchenden Adeligen eine alles entscheidende Rolle spielt, kommt in erster Linie durch die Aufstellung bestimmter Regeln zur Geltung, welche - nicht nur die vollends der Muße gewidmeten Tagesabläufe, sondern auch das Geschichtenerzählen selbst betreffend - das Überschreiten jeglicher „Grenzen des Erlaubten“ verhindern sollen.

*„In Lust und Freuden müssen wir leben, denn aus keinem andern Grund sind wir dem Jammer entflohen. Weil aber alles, was **kein Maß und Ziel** kennt, **nicht lange währt**, so meine ich als die Urheberin jener Gespräche, [...]es sei notwendig, daß wir übereinkommen, einen Oberherren zu wählen, dem wir dann als unserem Gebieter gehorchen und Ehre erweisen und dem die Sorge, unser heiteres Leben zu **gestalten**, allein überlassen bleibt. [...]Wer nun auf solche Weise regiert, der mag während der Dauer seiner Herrschaft nach Willkür über **Zeit, Ort und Einrichtung unseres Lebens** verfügen und **bestimmen**.“⁶⁰*

„Nun aber ist es Zeit, daß wir [...]nach langem Abschweifen wieder dahin zurückkehren, von wo wir ausgegangen sind, und in der begonnenen Ordnung fortfahren“⁶¹, heißt es zudem am Ende eines die Rahmenhandlung unterbrechenden, kommentierenden Einwurfes seitens des auktorialen Erzählers, womit die Forderung nach einer geschlossenen Form erneut sichtbar zutage tritt. In Gfrereis „Grundbegriffen der Literaturwissenschaft“ wird jene *geschlossene Form* als „Bezeichnung für Kunstwerke von streng gesetzmäßigem Bau verstanden, die sich durch eine überschaubare Anordnung aller Elemente um eine Leitlinie sowie die konsequente

⁵⁶ Vgl. Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009, S.542

⁵⁷ Vgl.ebd.; S.540

⁵⁸ Vgl. Gfrereis; S.137f

⁵⁹ Vgl. Lamping; S.540

⁶⁰ Boccaccio; S.29f, Hervorhebung B.P.

⁶¹ Ebd.; S.310

Funktionalität aller Teile auszeichnet.⁶² Zusätzliche Merkmale wie eine „einheitliche Thematik“, „wenige Hauptgestalten“ und eine „übersichtliche, stets in sich geschlossene Handlung“⁶³ verdeutlichen noch einmal die für das *locus amoenus* - Motiv so unverzichtbaren Kriterien, die das der Gattung Novelle zugeschriebene Gestaltschema mit sich bringt. Eine Begünstigung der thematischen und damit funktionalen Ebene ist allerdings nicht nur in Hinblick auf formale Konstitutionsbedingungen der hier vorliegenden Textsorte zu verzeichnen. So zielt novellistisches Erzählen vorzugsweise in oftmals symbolhafter Zuspitzung auf die belehrend-unterhaltende Ausleuchtung menschlicher Verhaltensweisen⁶⁴, wie es in Boccaccios Zehn-Tage-Werk durch die zentrale Intention der Binnenerzähler wiederholt unter Beweis gestellt wird. „Unbeschadet dem Vorrecht des Dioneo mag dann ein jeder eine Geschichte vortragen, die der Gesellschaft nützlich oder zumindest ergötzlich sein kann.“⁶⁵ Angesichts der Übereinstimmung darin, stets wahrhaft schöne Gegenstände auszuwählen, die auch von Nutzen sein können⁶⁶, kommt der Aspekt des „überschaubaren, schutzspendenden Raumes“ somit nicht allein durch die Flucht aus der Stadt und den Rückzug auf ein idyllisches Landgut sichtbar zur Geltung, sondern ebenfalls durch die zeitgemäße Festlegung einer vorzugsweise großes Vergnügen bereitenden Erzählthematik, womit sich die zehn Binnenerzähler auch auf narrativer Ebene eine Art *locus amoenus* zu erschaffen vermögen, der die Schrecken einer von Pest heimgesuchten Welt erfolgreich auf Abstand hält. „Es beginnt der zweite Tag des Dekameron, an welchem unter der Herrschaft Filomenas von Menschen gesprochen wird, die nach dem Kampfe mit mancherlei Ungemach wider alles Hoffen zu fröhlichem Ende gediehen sind.“⁶⁷ Das vehemente Festhalten an jener geforderten, positiven Grundstimmung wird bei Boccaccio allem voran daran ersichtlich, dass die am vierten Tag von Filostrato aufgetragene Abweichung gleich mehrmals eine höchst kritische Kommentierung erfährt.

„Einen **traurigen Gegenstand** hat der König uns für heute zu besprechen gegeben, da wir fremde Tränen, die nicht erzählt werden können, ohne daß Hörer und Sprecher zum Mitleid erregt werden, schildern sollen, wo wir doch **nur zusammenkamen, um uns zu erheitern.**“⁶⁸

„Die **traurigen Ereignisse unglücklicher Lieben**, die uns bisher erzählt wurden, haben [...] mir Herz und Augen so sehr gerührt, daß ich ihr **Ende sehlichst herbeigewünscht** habe. Gottlob, daß sie nun **hinter uns** liegen, wenn ich nicht etwa, wovor Gott mich aber bewahren soll, dieser **klüglichen Ware**

⁶² Vgl. Gfrereis; S.72

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ Vgl. Lamping; S. 540

⁶⁵ Boccaccio; S.202

⁶⁶ Vgl. ebd.; S.472

⁶⁷ Ebd.; S.81

⁶⁸ Ebd.; S.310, Hervorhebung B.P.

noch eine **betrübte Zugabe** beifügen wollte. Ohne mich also länger bei traurigen Gegenständen aufzuhalten, will ich von anmutigeren und **heiteren** zu reden beginnen, um dadurch für die Erzählungen des nächsten Tages vielleicht einen **besseren Stoff** anzudeuten.⁶⁹

„Da nun aber die Liebe viel mehr Freude als Betrübnis verdient, so werde ich durch meine Erzählung über den jetzt aufgegebenen Gegenstand bei **weitem lieber der Königin gehorchen**, als ich es in meiner vorigen dem König tat.“⁷⁰

„>>Dir übertrage ich diese Krone, denn du wirst besser als irgendeine andere unserer Gefährtinnen durch den morgigen Tag **für den bitteren zu entschädigen wissen**, den sie heute erleben mußten.<<“⁷¹

Dass Fiammetta dem von Filostrato gewählten Thema sogleich Geschichten über Glücksfälle unter den Liebenden nachfolgen zu lassen gedenkt, soll besagten Erzähler vollends von der Verkehrtheit seines Verfahrens überzeugen.⁷² Zugleich spiegelt jenes bewusste Ausschließen derart bedrückender Leidensgeschichten in der Binnenhandlung auf äußerst augenscheinliche Weise das Ausgrenzen der Pest vonseiten des überschaubaren Landgutes wider, deren Allgegenwärtigkeit die Florentiner Adligen auf inhaltlicher Ebene scheinbar nur vermeintlich, ihres höchst eigennützigsten Weltverständnisses wegen jedoch geschickt zu entkommen vermögen. Das hier dem *locus amoenus* zuzuschreibende Motiv der Verdrängung ist in erster Linie auf die in der Vorrede überdeutlich zum Ausdruck gebrachte Mitschuld an der die Verruchtheit der Menschen bestrafenden Pest beziehbar, die sich allen guten Vorsätzen der Binnenerzähler zum Trotz mehr oder minder offenkundig durch eine Vielzahl der von ihnen wiedergegebenen Geschichten zieht. So vermag etwa nicht allein das von Filostrato vorgetragene Lied am Ende des vierten Tages dessen Bewusstsein über das ihnen bedrohlich auflauernde Unheil wiederzugeben, wenn darin von Schmerzen, Qualen, aber auch vom Tod selbst mehrmals die Rede ist. Als ebenso auffallend erweist sich die wiederholt zur Sprache gebrachte, anti-klerikale Haltung der aus dem Unheil der Stadt Geflohenen, wenn Geistliche sowohl in der Binnen- als auch in der diese stetig kommentierenden Rahmenhandlung in ein ungemein schlechtes Licht gerückt werden.

„[...]sondern an dem sich auch die **Größe der Heuchelei der Mönche** aufzeigen läßt, die mit ihren langen und weiten Gewändern, mit ihren **künstlich** gebleichten Gesichtern, mit ihrer Stimme, die sanft und demütig ist, wenn sie **fremdes Gut begehren**, [...]zuerst sich selbst, wenn anders sie daran glauben, und dann alle diejenigen zu **täuschen** suchen, welche ihren Worten Glauben beimessen.“⁷³

„[...]mir fällt eine Geschichte zum Erzählen ein, die sich gegen jene richtet, die uns **fortwährend verletzen**, ohne von uns verletzt werden zu können, gegen **die Priester** nämlich, welche gleichsam gegen alle unsere Frauen auf den Kreuzzug ausgehen und die es **dünkt**, als hätten sie Ablaß und

⁶⁹ Boccaccio; S.374, Hervorhebung B.P.

⁷⁰ Ebd.; S.404, Hervorhebung B.P.

⁷¹ Ebd.; S.385, Hervorhebung B.P.

⁷² Vgl. ebd.

⁷³ Ebd.; S.322f, Hervorhebung B.P.

Sündenvergebung für all ihre Schuld erworben, wenn sie eine von ihnen unterkriegen können, nicht anders, als hätten sie den Sultan selbst gefesselt von Alexandrien nach Avignon geschleppt.“⁷⁴

„[...]als daß die Handlung des Königs tugendhaft, die des **Priesters** aber bewunderungswürdig war, um so mehr, als alle diese **Pfaffen** viel **geiziger** als die Weiber und **aller Freigebigkeit geschworene Todfeinde** sind. Und wengleich jeder Mensch von Natur aus nach Rache für empfangene Beleidigung verlangt, so lassen sich doch die Priester, wie man sieht, obgleich sie beständig Langmut predigen und die Vergebung von Beleidigungen hoch anpreisen, von **noch glühenderer Rachsucht** hinreißen als andere Menschen.“⁷⁵

Die Tatsache, dass hier gerade Geistliche für die mit Abstand größten Sünder gehalten werden, vermag die für den Ausbruch der Pest verantwortlich gemachte Verderbtheit und damit in erster Linie auch Gottlosigkeit in besonderem Maße zu unterstreichen. Zudem vermitteln immer wiederkehrende, an Gebete erinnernde Phrasen wie: „Zu welchem Glück Gott mir und anderen Christenseelen, die danach Verlangen tragen, in seiner heiligen Barmherzigkeit auch bald verhelfen möge“⁷⁶ durchaus den Eindruck, dass die zehn Binnenerzähler sich ihrer eigenen Sittenverderbnis zwar mehr oder minder bewusst sind und somit stets in ihren Geschichten zu verarbeiten gedenken, besagte Erkenntnis zugunsten der zentralen Forderung nach nutzbringender Unterhaltung jedoch vollends in den Hintergrund zu drängen vermögen.

„Ich weiß nicht, ob ich es einen merkwürdigen Fehler nennen soll, der erst infolge späterer **Sittenverderbnis** die Sterblichen befallen hat, oder ob es in der **ursprünglichen Natur des Menschen** liegt, daß wir **lieber schlechte Streiche** belachen, als über **gute Werke** uns freuen, und ersteres vorzugsweise so lange, wie wir nicht selbst davon betroffen werden. Weil nun aber einmal die Bemühung [...] **keinen anderen Zweck** hat, als eure **üble Laune** zu **zerstreuen** und euch zu **Lachen und Freude zu bewegen**, so will ich euch [...] die nachfolgende Geschichte immerhin erzählen, die zwar mitunter **nicht eben anständig** genannt werden kann, aber geeignet ist, euch **Ergötzen zu bereiten**.“⁷⁷

Wiederum erweisen sich die inhaltlichen Konstitutionsbedingungen der Gattung Novelle als äußerst nutzbringend, wenn es um die Fähigkeit geht, den chaotischen Hintergrund des hier vor allem auch narrativ erschaffenen *locus amoenus* vollends vergessen zu machen. So definiert Goethe diese kürzere, meist in Prosa verfasste Erzählgattung als eine „sich ereignete unerhörte Begebenheit, da sie sich auf ein einziges, real vorstellbares, als real ausgegebenes Ereignis konzentriert, das im doppelten Sinn unerhört ist: so noch nie dagewesen als auch skandalös, gegen die Konventionen der Gesellschaft und den gewöhnlichen Gang der Dinge verstoßend.“⁷⁸ Zudem scheint die Novelle sich in erster Linie durch ihren ausdrücklichen

⁷⁴ Boccaccio; S.594f, Hervorhebung B.P.

⁷⁵ Ebd.; S.751, Hervorhebung B.P.

⁷⁶ Vgl. ebd.; S.232

⁷⁷ Ebd.;S.462, Hervorhebung B.P.

⁷⁸ Vgl. Gfrereis; S.137

Realitätsbezug von anderen literarischen Prosagattungen wie etwa der Legende, der Fabel oder dem Märchen zu unterscheiden⁷⁹, alles entscheidende Merkmale, die auf Boccaccios *Dekameron* deutlich zutreffen, wie Hannelore Schlaffer in ihrem Werk „Poetik der Novelle“ auf besonders nachvollziehbare Weise zur Sprache bringt.

*„Die Heiterkeit der Runde ist **Leichtsinn** und, da die brigata weiß, daß das Gottesgericht sie verfolgt, **Vermessenheit**. [...] Die Vermessenheit der Rahmenfiguren schlägt sich im **Inhalt** dessen nieder, was sie erzählen. [...] Was die Damen und Herren in den schönen Gärten erzählen, ist Stadtgeschichte und **Erinnerung an den Sündenfall**, den jeder einzelne Bürger noch einmal für sich wiederholt hat. [...] Es gibt **keine Novelle ohne Sünde**. Ihre Gegenstände sind jene Taten, die das **Gesetz verbietet**, ohne sie zu richten. Die Novellenfiguren **überschreiten die Grenze** des Gesetzes nur so weit, daß sie strafrechtlich nicht verfolgt werden können. Sie bleiben Mitglieder der Gesellschaft, auch wenn sie nur **scheinbar ihre sittliche Ordnung** akzeptieren.“⁸⁰*

*„Das **Thema der Novelle** ist immer die **Flucht**; die Figuren bewegen sich zwischen **Missetat, Verfolgung und Entrinnen**. Die Rahmengesellschaft projiziert damit ihren **eigenen Zustand der Flucht** in die Figuren ihrer Erzählungen. Die Abfolge der Handlung hat die Struktur: Vergehen – Strafandrohung – List und Befreiung. Es gibt [...] keine Novelle, die nicht eine **Gesetzesübertretung** enthielte. Das **»unerhörte Ereignis«** bedeutet immer das **Überschreiten einer Grenze**, die die Gesellschaft ihren Mitgliedern gezogen hat.“⁸¹*

Der geforderte „ausdrückliche Realitätsbezug“ scheint durch die mannigfaltige Widerspiegelung des zur Flucht verleitenden Schwarzen Todes und seinen Ursachen nunmehr zweifelsfrei auf der Hand zu liegen, und gerade die unverkennbare Einhaltung besagten gattungskonstituierenden Inhaltsaspektes vermag die zentrale Erzählintention der Rahmenfiguren nun insofern maßgeblich zu begünstigen, als dass die zehn Adligen ebenfalls gewisse Grenzen seitens ihrer moralischen Norm zu überschreiten gedenken, ja diese sogar überschreiten *müssen*, sollen die als willkommene Ablenkung dienenden Geschichten trotz ihres „sündhaften“ Inhalts die notwendige Wirkung entfalten. Nach Schlaffer ist deren nach Lust und Laune erschaffene Moral folglich die der Redensart, jene aus der Erfahrung gewonnene Spruchweisheit, die einmal so und einmal anders lauten kann. Gebräuche, Sitten und Sprüche, an die sich die Binnenerzähler halten, finden in praktischer Willkür Verwendung, da sie jene Ordnung darstellen, die sie sich selbst geschaffen haben.⁸² Vergehen, Strafandrohung, List und Befreiung werden somit in gewisser Weise auch die zentralen strukturellen Bestandteile ihrer eigenen Handlungen, da die zehn Adligen durch das listenreiche Aufstellen eigener Regeln und Gesetzmäßigkeiten ebenjenes Gericht

⁷⁹ Vgl. Gfrereis; S.137

⁸⁰ Schlaffer, Hannelore: Poetik der Novelle. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1993, S.21f, Hervorhebung B.P.

⁸¹ Ebd.; S.26, Hervorhebung B.P.

⁸² Vgl. ebd.; S.24

erfolgreich zu verspotten vermögen,⁸³ dem sie auf dem Landgut entronnen zu sein glauben. Als Gattung, deren Nutzen vorwiegend die Unterhaltung ist⁸⁴, vermag die Novelle im Sinne Boccaccios den von dessen gedankenlosen Sündern⁸⁵ verfolgten Erzählintentionen mehr als gerecht zu werden, indem sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene ein überschaubarer Raum alles überschattender Heiterkeit kreiert wird, der für das Thema tragende *locus amoenus*-Motiv unumgänglich ist. Nun war zu Beginn jedoch nicht von der Einflussnahme einer einzelnen Novelle auf die Funktionen literarischer Inhaltselemente, sondern vielmehr von der eines ganzen *Novellenzyklus* die Rede, als der Boccaccios berühmte Erzählsammlung unweigerlich zu bezeichnen ist. Inwiefern nicht nur die der Gattung Novelle zuzuschreibende Anbindung an eine gesellschaftliche Erzählsituation und damit ein gesellig-mündlicher Erzählton⁸⁶ das Prinzip des *prodesse et delectare* im Angesicht der bedrückenden Wirklichkeit zu erfüllen verspricht, sondern allem voran die seriell erfolgende Umsetzung jenes geselligen Erzählens eine herausragende Rolle dabei spielt, zeigt sich im Falle Boccaccios wohl bereits dadurch, dass dieser als „Vater und Stifter der Novelle“ die zyklische Konzeption der Geschichtensammlung mit einer Rahmenerzählung als eines der wesentlichen Aspekte des Novellistischen begründet hat.⁸⁷ „Novellen werden häufig in zyklischer Form präsentiert, eingefasst in eine Rahmengeschichte, aus der sich die Erzählsituation und der thematische Zusammenhang der Binnengeschichten ergibt“⁸⁸, fasst Lamping dementsprechend eines der typischen Strukturierungsmerkmale jener Gattung zusammen, was sich wiederum deutlich mit der allgemein gängigen These zu decken vermag, die Novellendichtung würde als Erzählungsweise einer kleinen, verständnisvollen Gesellschaft die Rahmenform lieben.⁸⁹

*„Daß das **mündliche Erzählen** <<in der mehrköpfigen Erzählgemeinschaft>> der wirkliche **Ursprung der Novelle** sei, wurde immer wieder behauptet und durch Kaysers gewichtiges Diktum zur <<Ursituation des Erzählens>> zum Lehrsatz erklärt. [...]Durch einen technischen Kunstgriff kann diese **Ursituation sichtbar gemacht** und gesteigert werden: indem der Autor noch einen anderen Erzähler vorschickt, dem er die Erzählung in den Mund legt. [...]Mit solchen Aussagen wurde zweierlei suggeriert. Erstens, daß eine **enge Beziehung zwischen der Form der Rahmenerzählung***

⁸³ Vgl. Schlaffer.; S.25

⁸⁴ Vgl. ebd.; S.12

⁸⁵ Vgl. ebd.; S.17

⁸⁶ Vgl. Gfreis; S.138

⁸⁷ Vgl. Lamping; S.545

⁸⁸ Ebd.; S.540

⁸⁹ Vgl. Jäggi, Andreas: Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert . Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage. Diss. Universität Zürich. Philosophische Fakultät 1992, S.24

*und derjenigen der Novelle existiere, und zweitens, daß die Rahmenerzählung am Anfang der Geschichte der Novelle stehe.*⁹⁰

Dass auf jenes enge Miteinander von Rahmenform und Novelle im Falle Boccaccios *Dekameron* nun nicht allein für das Sichtbarmachen der „Ursituation des Erzählens“ zurückgegriffen wird, kann unter anderem durch Theodor Wolpers These unterstrichen werden, dass - angesichts der Einflussnahme von Gattungsinnovationen auf literarische Motive - die verschiedenen Erzähltechniken entsprechend stark auf die Motiveinheiten einzuwirken imstande sind.⁹¹ Geselliges Erzählen vermag in der größten Not den meisten Nutzen zu stiften - so die dem Novellenzyklus unterlegte Grundidee und durch die Rahmenfiguren schließlich erfolgreich unter Beweis gestellte Menschheitserfahrung, die allem voran durch das Motiv des *locus amoenus* dargelegt wird. Inwiefern hierbei eine bestimmte Erzähltechnik - nämlich die des seriellen Erzählens und damit die gezielte Verknüpfung von Binnen- und Rahmenhandlung - besagtes Motiv und die ihm zugeschriebenen Funktionen entscheidend zu fördern vermag, soll im Folgenden durch das von Umberto Eco konstatierte Kriterium des iterativen Momentes vor Augen geführt werden, wobei zunächst selbstredend die grundlegenden Merkmale der Rahmenerzählung und im Speziellen die des Zyklus anzuführen sind. So ist erstere nach Gfrereis als eine Erzählung zu verstehen, die eine fiktive Erzählsituation entwirft, in deren Rahmen eine oder mehrere Binnenerzählungen eingebettet sind.⁹² Indem sie also Aufschluss über den Anlass und den Zusammenhang der Präsentation der einzelnen Binnenerzählungen gibt⁹³, kann die Rahmenerzählung mehrere, thematisch auf den ersten Blick oft nur lose zusammengehörige Einzelerzählungen zu einer geschlossenen Einheit zusammenfassen.⁹⁴ Eine Fähigkeit, die nach literaturwissenschaftlichem Verständnis auch den *Zyklus* zentral auszeichnet, wenn dieser einen Korpus von Werken darstellt, die als selbstständige Einzeltexte zugleich Glieder eines größeren Ganzen bilden.⁹⁵ Im weiteren Sinn kann als Zyklus also „jede Sammlung von Gedichten, Erzählungen u.a. angesehen werden, die über eine nur zufällige oder nach rein äußerlichen Gesichtspunkten zusammengestellte Folge hinaus eine vom thematischen Zusammenhang her motivierte Struktur aufweist.“⁹⁶ Jener formale Aspekt der geschlossenen

⁹⁰ Jäggi; S.29, Hervorhebung B.P.

⁹¹ Vgl. Wolpers; S.225

⁹² Vgl. Gfrereis; S.164

⁹³ Vgl. Lamping; S.545

⁹⁴ Vgl. Gfrereis; S.164

⁹⁵ Vgl. ebd.; S.234

⁹⁶ Vgl. ebd.

Einheit kommt allein schon durch die dem Begriff Rahmen/Rahmenerzählung vorangehenden Bezeichnungen „Einkleidung“ und „Einschachtelung“⁹⁷ sichtbar zur Geltung, und bereits hier zeigt sich die enge Verbindung zwischen Rahmenform und Novelle, da auch der die Novellen Boccaccios zu einem größeren Ganzen zusammenschließende Zyklus mittels Schaffung eines „überschaubaren Raumes“ den Anforderungen eines *locus amoenus* mehr als gerecht wird. Diese nach einer umschlossenen Innenerzählung und einer umschließenden Außenerzählung⁹⁸ verlangende Konstitutionsbedingung begünstigt das Bestreben nach ablenkender Unterhaltung und sorgenfreien Verweilens somit nicht allein dadurch, dass mithilfe der damit geschaffenen Rahmensituation die Rahmengesellschaft erst zum Erzählen von Binnenerzählungen angeregt wird, sondern ebenso durch andere eng damit verbundene Funktionen, die von der Rahmenhandlung erfüllt werden. Die Thematisierung der Wirkung der Binnenerzählung sowie von Erzählmotiven - Unterhaltung, Zeitvertreib, Gegenwelt schaffen, Belehrung, Schaffen von Ordnung und Gemeinsamkeit⁹⁹ - steht hierbei an erster Stelle, und die Tatsache, dass ebenjene Erzählmotive auf Boccaccios *Dekameron* nahtlos zuzutreffen scheinen, bestätigt die von Friedlich Sengle stammende These, der Rahmen würde durch die Schaffung einer umgreifenden Ordnung dem Idyllenbedürfnis entgegenkommen und durch seine mildernde, harmonisierende Wirkung dem an sich trivialen, objektiven Erzählstoff den nötigen Sinn verleihen.¹⁰⁰ Dabei stellt sich nun die Frage, wie besagte harmonisierende Wirkung im *Dekameron* erzähltechnisch denn eigentlich genau erreicht wird. Angesichts der Notwendigkeit einer direkten Auswirkung der Erzählung auf den Zuhörer, scheint das wechselseitige Miteinander von Binnen- und Rahmenhandlung unverzichtbar zu sein¹⁰¹, das vor allem durch die für die zyklische Rahmenerzählung so typische Zweischichtigkeit gewährleistet wird. „Diese [Zweischichtigkeit] ist derart, daß die erste Textebene (der Rahmen) die zweite (die Binnenerzählung) umgibt [...] und eine mündliche Erzählsituation konstituiert, in der ein oder mehrere nicht mit dem Rahmenerzähler identische Erzähler einem oder mehreren Zuhörern ein oder mehrere vergangene Geschehen frei erzählen.“¹⁰² Anders als bei der gerahmten Einzelnovelle wird bei der zyklischen Rahmenerzählung also eine größere Anzahl einzelner Novellen durch eine Rahmenerzählung zu einer Einheit

⁹⁷ Vgl. Jäggi; S.12

⁹⁸ Vgl. ebd.; S.21

⁹⁹ Vgl. ebd.; S.55,57

¹⁰⁰ Vgl. ebd.; S.41

¹⁰¹ Vgl. ebd.; S.19

¹⁰² Ebd.; S.62

zusammengefasst.¹⁰³ Dieselbe Art von Rahmensituation -mehrere Erzähler geben vor mehreren Zuhörern mehrere Geschichten zum Besten - liegt auch im Falle Boccaccios romantischem Symposium¹⁰⁴ augenscheinlich vor, wenn es bereits zu Beginn der das Zehn-Tage-Werk einleitenden Rahmenhandlung heißt: „Hier beginnt das Buch, genannt Decameron, [...]worin hundert Geschichten enthalten sind, die von sieben Damen und drei jungen Männern erzählt werden.“¹⁰⁵ Der Reihe nach werden hier also an zehn Tagen zehn Novellen erzählt, die - von bestimmten Gesetzen inhaltlich eingeschränkt¹⁰⁶ - der zentralen Forderung nach nutzbringender Unterhaltung gerecht werden sollen. Diesem Vorhaben kommt dabei vor allem die Tatsache zugute, dass es sich bei dem Novellenzyklus um einen von Boccaccio begründeten, neuen Typus, nämlich um ein ideales Beispiel der *abendländischen* Rahmenerzähltradition handelt¹⁰⁷, die sich im Unterschied zum orientalischen Typus durch die „uninteressierte gesellige Unterhaltung“ auszeichnet.¹⁰⁸ Demzufolge treten die Binnenerzähler in ihren Erzählungen weder als Augenzeugen noch als an der Handlung selbst beteiligte Figuren in Erscheinung¹⁰⁹, wodurch zweifellos ein hinreichendes Maß an Distanzierung von dem darin aufgezeigten Sündenfall erreicht und damit die vollständige Abgrenzung des als Erzählort fungierenden Landguts von der chaotischen Wirklichkeit erst ermöglicht wird. Die zehn Adligen arbeiten durch ihre abwechselnd erfolgende Übernahme der Erzählerinstanz gleicherweise an der positiv konnotierten Gestaltung des Ortes mit - ganz, wie es das nahtlose Funktionieren eines aufgesuchten *locus amoenus* verlangt. Was schließlich die enorme Vielfalt an Realisierungsmöglichkeiten der Rahmenerzählung betrifft, so kann bei Boccaccio diesbezüglich wohl zweifelsohne von einer Rahmenerzählung in ihrer einfachsten Form gesprochen werden. So finden darin keineswegs komplexe Verschachtelungen Verwendung, wie sie im Falle der berühmten orientalischen Erzählsammlung *1001 Nacht* auf gekonnte Weise die so alles entscheidende Spannungserzeugung gewährleisten. Vielmehr scheint Boccaccios zyklische Rahmenerzählung technisch gesehen in einer Addition von Formen der gerahmten Einzelerzählung zu bestehen. Dabei geht der Schlussrahmen der ersten Binnenerzählung stets in den Anfangsrahmen der nächsten über, wobei die Erzählebene des

¹⁰³ Vgl. Jäggi; S.26

¹⁰⁴ Vgl. ebd.; S.12

¹⁰⁵ Boccaccio; S.5

¹⁰⁶ Vgl.ebd.; S.686

¹⁰⁷ Vgl. Jäggi; S.19

¹⁰⁸ Vgl. ebd.; S.16

¹⁰⁹ Vgl. ebd.

Rahmens selten in einem Zwischenrahmen, sondern eher in kurzen Unterbrechungen erscheint.¹¹⁰ Dass diese Art von Erzählprofil hier sichtbar demjenigen einer mehrfach segmentierten gerahmten Einzelerzählung gleicht¹¹¹, bei der die mündliche Rede des jeweiligen Binnenerzählers bis zum Ende der Erzählung ununterbrochen bleibt¹¹², deutet ein weiteres Mal auf die schutzspendende Überschaubarkeit eines nach außen hin umgreifende Ordnung signalisierenden *locus amoenus* hin. „Das Organisationsprinzip der Sammlung ist die serielle Opposition. Diese Organisation setzt voraus, daß die einzelne Erzählung auf eine Formel reduzierbar ist. Anfang und Ende müssen überschaubar, der Weg zwischen beiden Polen muß geradlinig sein“¹¹³, heißt es bei Hannelore Schlaffer zu Boccaccios Novellenzyklus, womit das darin vorliegende Wechselspiel zwischen Binnen- und Rahmenhandlung - der Schlussrahmen einer Erzählung geht über in den Anfangsrahmen der zweiten Erzählung - durchaus an die von Umberto Eco konstatierte „lustvolle Wiederholung eines bereits bekannten Musters“¹¹⁴ denken lässt. In der modernen Ästhetik als mit der künstlerischen Erfindungsgabe gänzlich unvereinbar betrachtet werdend, vermag *Serialität* als Wiederholungskunst in der Postmoderne sehr wohl ihren besonderen Reiz zu entfalten¹¹⁵, wie Eco in seiner Auseinandersetzung mit verschiedenen Fernsehserien deutlich vor Augen führt, deren nicht minder vielfältigen Wiederholungs- bzw. Wiederaufnahmestrukturen sich jedoch ebenso auf die Untersuchung seriellen Erzählens in der Literatur anwenden lassen. Ist bei Schlaffer davon die Rede, die einzelnen Binnenerzählungen auf eine allgemein gültige Formel reduzieren zu können, die einen geradlinigen, überschaubaren Weg zwischen Anfang und Ende gestattet, so kommt Eco auf die gebräuchliche Definition von *Serie* als „die fortgesetzte Abfolge ähnlicher Dinge“¹¹⁶ zu sprechen. Inwiefern gerade diese Wiederaufnahme des gleichen Wortes, der gleichen Handlung oder Idee¹¹⁷ beim Zuhörer/Zuschauer auf derart großen Enthusiasmus stößt, erklärt Eco anhand der für die Serie typischen festgelegten Situation und der beschränkten Anzahl von Hauptcharakteren¹¹⁸ - Konstitutionsmerkmale, die zweifellos an das der Gattung Novelle zugeschriebene „beschränkte Repertoire an Figuren

¹¹⁰ Vgl. Jäggi; S.90

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Vgl. ebd.; S.79

¹¹³ Schlaffer; S.38

¹¹⁴ Vgl. Eco, Umberto: *Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien*. In: ders.: *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. 3. Auflage. Leipzig: Reclam Verlag 1995, S. 301-325, hier S. 301

¹¹⁵ Vgl. ebd.; S.302

¹¹⁶ Vgl. ebd.; S.303

¹¹⁷ Vgl. ebd.

¹¹⁸ Vgl. ebd.; S.304

und Handlungsmomenten und die damit verbundene, fest umrissene, begrenzte Spielfläche“¹¹⁹ erinnern.

„Bei den Serien glaubt man, sich an der Neuheit der Geschichte [...] zu erfreuen, tatsächlich erfreut man sich aber an der **Wiederkehr des immer konstanten narrativen Schemas**. Die Serie erfüllt in diesem Sinne unser infantiles Bedürfnis, die gleiche Geschichte **immer wieder** zu hören, **getröstet** zu werden durch die „**Wiederkehr des Identischen**“, das nur oberflächlich verkleidet ist. [...] Wir sind zufrieden, weil wir das **Erwartete** wiederfinden[...].“¹²⁰

Die Ansicht, dass eine solche „Wiederkehr des immer konstanten narrativen Schemas“ eine tröstliche Ordnung gegenüber der chaotischen Wirklichkeit zu erschaffen imstande ist, scheinen auch die zehn Florentiner Adligen in Boccaccios *Dekameron* sichtbar zu teilen. Dies zeigt sich nicht allein durch die alles verbindende, den *locus amoenus* begünstigende Beibehaltung einer positiven Grundstimmung in den Binnenerzählungen sowie in den sich täglich wiederholenden Handlungsmomenten auf dem Landgut - Singen, Tanzen, Wahl eines/einer neuen Königs/Königin und damit auch die einer neuen Erzählthematik - sondern vor allem auch in den Übergängen der Schlussrahmen in die Anfangsrahmen, wie die dort oftmals erfolgende Wiederaufnahme gleicher bzw. ähnlicher Phrasen, Motive und Ideen unter Beweis stellt.

„Schon **oft ist es geschehen**, daß ein einziges[...] Wort bei jemandem auszurichten vermochte, was mancherlei Tadel und häufige Strafen nicht erreicht hatten. Davon gab uns die **Geschichte Laurettas** ein schlagendes Beispiel, und ich will euch das **gleiche** in einer kurzen Erzählung dartun.“¹²¹

„Gewaltig, ihr munteren Mädchen, sind die Kräfte der Liebe, und zu den kühnsten Unternehmungen, zu übermäßigen und unglaublichen Gefahren leihen sie den Liebenden Mut, wie aus **mehreren der Beispiele** entnommen werden kann, die **heute und an den vorigen Tagen bereits erzählt worden** sind.“¹²²

„Wir haben bisher **schon vielfach vernommen**, wie es durch gute Einfälle, treffende Antworten und rasche Entschlüsse gar manchem gelungen ist, fremden Zähnen ein verdientes Gebiß anzulegen[...].“¹²³

„[...] so meine ich, daß alles, was Freude und Vergnügen bringen kann, hier nach Ort und Zeit schicklich sei und daß, hätten wir **auch schon tausendmal von einem Gegenstand** gesprochen, es **immer noch Vergnügen** machen müsse, **aufs neue** davon zu reden. Deshalb wage ich es, **wie oft wir auch** von Calandrinos Streichen **schon erzählt** haben, euch außer den schon erzählten **noch einen** mitzuteilen[...].“¹²⁴

„Wie fast alle, ihr klugen Mädchen, die heute vor mir erzählt haben, von etwas **schon Besprochenem** zu ihren Erzählungen **angeregt** wurden, so bewegt auch mich die grausame Rache, die, wie Pampinea uns **gestern berichtet**, der junge Gelehrte nahm, euch von einer **ähnlichen zu erzählen**[...].“¹²⁵

¹¹⁹ Vgl. Gfrereis; S.138

¹²⁰ Eco; S. 305, Hervorhebung B.P.

¹²¹ Boccaccio; S.71, Hervorhebung B.P.

¹²² Ebd.; S.433, Hervorhebung B.P.

¹²³ Ebd.; S.472, Hervorhebung B.P.

¹²⁴ Ebd.; S.711, Hervorhebung B.P.

¹²⁵ Ebd.; S.728, Hervorhebung B.P.

Indem sich die Rahmenfiguren Boccaccios während ihres Aufenthaltes auf dem idyllischen Landgut also stets zur „gewohnten Stunde“ an der „bekannten Stelle“ zum Erzählen einfinden¹²⁶ und dabei nacheinander in „gleicher Weise fortzufahren gedenken“¹²⁷, spiegelt sich in deren unbeschwerten Handlungen ebenjene tröstliche Wiederkehr des Identischen wider, die eine vollständige Aufhebung der bedrückenden Realität zum Zwecke nutzbringender Unterhaltung erst möglich macht.

2. Von der Tugend der Unparteilichkeit - Das Scheitern seriellen Erzählens in Goethes „Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten“

*„Sein Leser flieht mit der brigata, den sieben Damen und den drei Herren der Rahmenszene, vor der Pest in **traumhafte Gärten** und gibt sich den **Bildern seiner Phantasie** hin, die der Widerschein des Schreckens illuminiert; Boccaccio schafft die **Vorstellung von Frieden und Glück** und macht den **chaotischen Hintergrund ganz vergessen**. Bis zum Schluß weckt er seine Leser und Figuren nicht mehr aus ihren **Illusionen**, denn selbst am Ende seines Werkes gedenkt er des schrecklichen Anfangs mit keinem Wort mehr. Dichten ist **Verführen** und lesen **Träumen**.“¹²⁸*

Dass die hier durch ordnungsstiftendes, serielles Erzählen erfolgende Ausgrenzung der chaotischen Wirklichkeit allem voran durch spezifische, gattungskonstituierende Merkmale gewährleistet wird, vermag nun des Weiteren die Gegenüberstellung von Boccaccios mustergültigem Novellenzyklus und Goethes 1795 veröffentlichter Novellensammlung *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* auf besonders augenscheinliche Weise unter Beweis zu stellen. Während die von den Florentiner Adelligen reihum vorgetragenen Geschichten das so bedeutungstragende *locus amoenus*-Motiv sowohl in inhaltlicher als auch formaler Hinsicht zweifellos enorm zu begünstigen imstande sind, scheint das von Goethe in sein Werk übernommene, zentrale Anliegen seiner Binnenerzähler von Beginn an unweigerlich zum Scheitern verurteilt. Erneut kann hierbei die unverkennbare Abhängigkeit der thematischen und funktionalen Ebene von der Form, von dem einem Text vorschwebenden Gestaltschema, als grundlegende Ursache für den in diesem Fall sichtbar ausbleibenden Erfolg seriellen Erzählens in Zeiten größter Not ausgemacht werden, da die beiden Novellenzyklen - von dem folgenschwer abweichenden Zusammenspiel von Rahmen- und Binnenhandlung einmal abgesehen - ansonsten ein nicht unbescheidenes Maß an Gemeinsamkeiten aufweisen. So ist das Horaz‘ Dichtkunst entstammende Prinzip „prodesse et delectare“ etwa auch bei Goethe als die dem geselligen Erzählen vorwiegend zugrunde

¹²⁶ Vgl. Boccaccio; S.692

¹²⁷ Vgl. ebd.; S.481

¹²⁸ Schlafffer; S.12, Hervorhebung B.P.

liegende Intention anzusehen, wie bereits aus der die Novellensammlung einleitenden Rahmenhandlung deutlich hervorgeht.

*„In jenen **unglücklichen Tagen**, welche für Deutschland, für Europa, ja für die übrige Welt die traurigsten Folgen hatten, als das Heer der Franken durch eine übel verwahrte Lücke in unser Vaterland einbrach, verließ eine **edle Familie** ihre Besitzungen in jenen Gegenden und **entfloh** über den Rhein, um den **Bedrängnissen zu entgehen**[...]. Die Baroness von C., eine Witwe in mittlern Jahren, erwies sich auch jetzt auf dieser **Flucht**, wie sonst zu Hause, zum **Troste** ihrer Kinder, Verwandten und Freunde[...]. Nun mußte sie sich unerwartet als **Führerin** einer kleinen Karawane darstellen, und verstand auch diese zu **leiten**, für sie zu sorgen und den **guten Humor**, wie er sich zeigte, in ihrem Kreise auch **mitten unter Bangigkeit und Not** zu **unterhalten**. Und wirklich stellte sich bei unsern **Flüchtlingen** die **gute Laune** nicht selten ein; denn überraschende Vorfälle, neue Verhältnisse gaben den **aufgespannten Gemütern** manchen Stoff zu **Scherz und Lachen**.“¹²⁹*

*„[...] wir haben eine ernsthafte Unterredung gehabt, die, wie ich hoffe, **Friede und Einigkeit** unter uns herstellen und den **guten Ton**, den wir eine Zeitlang vermissen, wieder unter uns einführen soll; vielleicht haben wir nie nötiger gehabt, uns an einander zu schließen, und, wäre es auch nur wenige Stunden des Tages, uns zu **zerstreuen**. Laßt uns dahin übereinkommen, daß wir, wenn wir beisammen sind, gänzlich alle Unterhaltung über das **Interesse des Tages verbannen**. Wie lange haben wir **belehrende und aufmunternde** Gespräche entbehrt? [...]. Laßt alle diese Unterhaltungen, die sich sonst so freiwillig darboten, durch eine Verabredung, durch **Vorsatz**, durch ein **Gesetz** wieder bei uns eintreten, bietet alle eure Kräfte auf, **lehrreich, nützlich und besonders gesellig** zu sein! Und das alles werden wir - und noch weit mehr als jetzt- benötigt sein, wenn auch alles völlig **drunter oder drüber gehen** sollte.“¹³⁰*

Wie schon bei Boccaccio stellt hier ein für den Autor und dessen Figuren aktuelles Tagesgeschehen - anstelle der in Florenz ausbrechenden Pest tritt nun die Französische Revolution - den zentralen Ausgangspunkt des von der Baroness so vehement verfolgten Bestrebens dar, „die Tugend der Unparteilichkeit und Verträglichkeit zu üben.“¹³¹ Inwiefern die vorliegende Gattung *Novellenzyklus* wider alles Erwarten jener Forderung nach Nutzen und Wohlgefallen in einem vollends vergessen machenden, überschaubaren Raum allerdings in keinsten Weise gerecht wird, scheint in erster Linie durch die mangelnde Erfüllung gattungsspezifischer Konstitutionsbedingungen nachvollziehbar, die sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene deutlich ausgemacht werden kann. So etwa werden Binnen- und Rahmenhandlung bei Goethe auf eine der Tendenz zur geschlossenen Form bewusst entgegenlaufenden Art und Weise miteinander in Verbindung gesetzt, eine einsträngige Erzählung im Sinne Boccaccios Sorgen vernichtenden, narrativ erschaffenen „Zeitraums“ somit von Beginn an gänzlich unmöglich gemacht. Dass die zur Flucht verleitenden Geschehnisse der Französischen Revolution immer wieder in die Geschichten der

¹²⁹ Goethe, Johann Wolfgang von: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. In: Hedbavny, Philipp (Hrsg.): Goethe. Ausgewählte Werke in 12 Doppelbänden. Baden/Wien: Buchgemeinschaft d. Klassiker-Verlags-gesellschaft 1949, S.199-307, hier S. 201, Hervorhebung B.P.

¹³⁰ Ebd.; S.213f, Hervorhebung B.P.

¹³¹ Vgl. ebd.; S.204

Binnenerzähler einzusickern und diese schließlich vollends zu überschatten imstande sind, erklärt sich bereits durch die nicht unbedeutende Tatsache, dass es sich bei Goethes Novellensammlung nicht um den von Boccaccio begründeten, abendländischen Typus handelt, bei welchem sich besagte Binnenerzähler selbst niemals als Teil der von ihnen zum Besten gegebenen Geschichten darstellen.

„[...] sie ward bewegt und vertraute **mir** ihre Verlegenheit, denn **ich** war eben mit dem Marchese und einigen andern Freunden bei ihr zum Abendessen. **Ich** riet ihr und bat sie, dem Freunde den letzten Liebesdienst zu erzeigen; [...] **Wir saßen** nach Tische in einem vertrauten Gespräch und **waren alle** heiter und guten Muts. Es war gegen Mitternacht, als sich auf einmal **mitten unter uns** eine klägliche, durchdringende, ängstliche und lange nachtönende Stimme hören ließ. **Wir fuhren zusammen**, sahen **einander** an und sahen **uns** um, was aus diesem Abenteuer werden sollte.“¹³²

„Seit fünf oder sechs Monaten hatte **ich** bemerkt, [...] daß eine schöne Krämerin, deren Laden an einem Schilde mit zwei Engeln kenntlich war, sich tief und wiederholt vor **mir** neigte und **mir** so weit nachsah, als sie nur konnte. Ihr Betragen fiel **mir** auf; **ich** sah sie gleichfalls an und dankte ihr sorgfältig.“¹³³

Erlaubt sich Karl in letzterem Beispiel zwar im Namen des Marschalls von Bassompierre zu sprechen, so vermag die hier bei Goethe durch die Ich-Perspektive bewirkte Unmittelbarkeit der Erzählungen die enorme Verflochtenheit von Binnen- und Rahmenhandlung auf besonders augenscheinliche Weise erkennbar zu machen. Da die Figuren des Boccaccio hier markante Züge bekommen und in ihrer weitaus größeren Komplexität als Typen eine ganze Epoche, ja sogar einen wahren Generationskonflikt vertreten, scheint es kaum verwunderlich, dass jene Repräsentanten eines welthistorischen Umsturzes - anders als Boccaccios gedankenlosen Sünder¹³⁴ - mittels Teilnahme an den von ihnen erzählten Geschichten ihre der Revolution zu verdankende Stimmung mehr oder minder unbewusst darin einfließen lassen und die Forderung nach hinreichender Distanzierung somit von Beginn an zunichtemachen. Zudem lässt die formale Struktur der *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* an sich keinerlei Zweifel an dem Fehlen der für die Novelle so unverzichtbaren Geschlossenheit bestehen, führt man sich allem voran den von Goethe vorgenommenen Bruch mit der Einheit des *Novellenzyklus* selbst vor Augen, wenn dessen Werk mit einem durch seinen Titel umso deutlicher hervorstechenden Kunstmärchen endet, ohne wie bei der gerahmten Einzelerzählung ein letztes Mal von der Rahmenhandlung abgelöst zu werden. Ein Durchbrechen alles vergessen machender Ordnung, wie sie schließlich auch die einzelnen Binnenerzählungen selbst betrifft, was nicht nur durch das Fehlen jeglicher Titel nahegelegt

¹³² Goethe; S.225, Hervorhebung B.P.

¹³³ Ebd.; S.234, Hervorhebung B.P.

¹³⁴ Vgl. Schlaffer; S.17

wird, sondern zudem durch die hier bewusst gewählte Realisierung der Rahmenerzählung. Anders als bei Boccaccio bleiben die einzelnen Binnenerzählungen bis zu ihrem Ende nämlich fast nie ununterbrochen, sondern werden vom Rahmenerzähler oft mehrmals auf die erste Textebene zurückgeführt, die einzelne Erzählung folglich durch einen Zwischenrahmen unterteilt.¹³⁵

*„Neben denjenigen **Unterbrechungen des Rahmenerzählers**, die einen **deutlichen Einschnitt** in der Binnenerzählung markieren und einen Rahmenteil mit eigener, wenn auch meistens minimalster, Handlung einleiten, finden sich fast in jeder gerahmten Einzelerzählung **kleinere Unterbrechungen** durch die **erste Erzählebene**, die den Gang der Binnenerzählung nur ganz leicht **aufhalten**. Diese kleinen Unterbrechungen charakterisieren häufig mit einigen kurzen Bemerkungen Mimik und Gestik des Binnenerzählers, weisen auf seine Stimmungslage oder Gemütsbewegung hin oder tun dasselbe für den oder die Zuhörer. Diese selbst können durch Zwischenfragen und -bemerkungen den **Fluß der Binnenerzählung** kurz **hemmen** oder **direkt auf die Erzählung einwirken**. Die Hauptfunktion der kleinen Unterbrechung besteht darin, auf die mündliche Erzählsituation und damit auf die besondere Zweischichtigkeit der Rahmenform hinzuweisen.“¹³⁶*

Wird dieses durch große und kleine Unterbrechungen ermöglichte „Spiel mit der Zweischichtigkeit“¹³⁷ aufgrund der Setzung klarer Akzente in der Handlungsabfolge und im Erzählrhythmus gewöhnlich als äußerst vorteilhafte Segmentierung eines einheitlichen Ganzen betrachtet¹³⁸, so hat es in Goethes Novellensammlung jedoch keineswegs eine positiv konnotierte Verstärkung der dramatischen Wirkung oder gar eine den Feuilletonroman kennzeichnende Spannungserzeugung zur Folge. Vielmehr spiegelt sich in jenem steten Ineinandergreifen von Binnen- und Rahmenerzählung die schiere Unmöglichkeit wider, das Interesse am aktuellen Tagesgeschehen und damit das Bewusstsein um dessen Allgegenwärtigkeit für einen längeren Zeitraum vollends zu zerstreuen und in den Hintergrund zu drängen.

*„Als der Erzähler einen Augenblick **innehielt**, fing die Gesellschaft an, **ihre Gedanken und Zweifel** über diese Geschichte zu **äußern**, ob sie wahr sei, ob sie auch wahr sein könne. Der Alte behauptete, **sie müsse wahr sein**, wenn sie interessant sein sollte; denn für eine erfundene Geschichte habe sie wenig Verdienst. **Jemand bemerkte** darauf, es schein sonderbar, daß man sich nicht nach dem abgeschiedenen Freunde und nach den Umständen seines Todes erkundigt, weil doch daraus vielleicht einiges zur Aufklärung der Geschichte hätte genommen werden können. Auch dieses ist geschehen, **versetzte der Alte**; ich war selbst neugierig genug, sogleich nach der ersten Erscheinung in sein Haus zu gehen[...].“¹³⁹*

Dem spürbaren Zweifel am Funktionieren der zusammengekommenen Gesellschaft werden hier stets das Zweifeln am Wahrheitsgehalt sowie die oftmalige Kritik an der gewählten Form

¹³⁵ Vgl. Jäggi; S.82

¹³⁶ Ebd.; S.84, Hervorhebung B.P.

¹³⁷ Vgl. ebd.

¹³⁸ Vgl. ebd.; S.83

¹³⁹ Goethe; S.229, Hervorhebung B.P.

und dem gewählten Inhalt gegenübergestellt. Vermag hier nicht einmal die Sammlung schließende Kunstmärchen aufgrund der hoch symbolischen Widerspiegelung der außergeselligen Wirklichkeit eine vollkommene romantische Verschönerung und Milderung der von Krieg, Chaos und Flucht geprägten Umstände zuzulassen, so ist es auch der Inhalt der Novellen selbst, der durch sein geringes Maß an Heiterkeit und zufriedenstellendem, moralischem Nutzen nicht von den Schrecken der Revolution abzulenken imstande ist. „Schweigt, sagte Luise; die Geschichte ist gar zu schrecklich! Was wird das für eine Nacht werden, wenn wir uns mit solchen Bildern zu Bette legen!“¹⁴⁰ Während sich demnach das *locus amoenus*-Motiv in Boccaccios *Dekameron* auch in den Übergängen zwischen den einzelnen Erzählungen sichtbar entfaltet, indem die anschließend geführten Diskussionen, kritischen und lobreichen Meinungsäußerungen sowie anderweitige erheiternde Tätigkeiten keinerlei Eindringen der außeridyllischen Wirklichkeit gestatten, so werden die Unterredungen Goethes entfloherer Gesellschaft immer wieder von den Geschehnissen der Französischen Revolution unterbrochen, was ebenjene nicht ganz unparteilich bleibende Gemeinschaft durch die Provokation mehreren heftigen Hin- und Widerredens beständig zu entzweien droht.

*„Leider ward der schöne Genuß dieser reizenden Gegend oft durch den Donner der Kanonen gestört, den man, je nachdem der Wind sich drehte, aus der Ferne deutlicher oder undeutlicher vernahm. Eben so wenig konnte bei den vielen zuströmenden Neuigkeiten des Tages der politische Diskurs vermieden werden, der gewöhnlich die augenblickliche Zufriedenheit der Gesellschaft störte, indem die verschiedenen Denkungsarten und Meinungen von beiden Seiten sehr lebhaft geäußert wurden. Und wie unmäßige Menschen sich deshalb doch nicht des Weins und schwer zu verdauender Speisen enthalten, ob sie gleich aus der Erfahrung wissen, daß ihnen darauf ein unmittelbares Übelsein bevorsteht: so konnten auch die meisten Glieder der Gesellschaft sich in diesem Falle nicht bändigen, vielmehr gaben sie dem unwiderstehlichen Reiz nach, andern wehe zu tun und sich selbst dadurch am Ende eine unangenehme Stunde zu bereiten.“*¹⁴¹

*„Sie wurden in ihren Betrachtungen durch einen Bedienten unterbrochen, der mit Hast herein kam und meldete, daß man ein starkes Feuer am Himmel sehe, jedoch nicht wisse, ob es in der Stadt oder in der Gegend sei. Da man durch das Vorhergehende schon empfänglicher für den Schrecken geworden war, so wurden alle mehr, als es vielleicht sonst geschehen sein würde, von der Nachricht betroffen.“*¹⁴²

„Das Versteckspiel des Autors aber ist dazu angetan, die Katastrophe als den Ursprung seines Werkes vergessen zu machen“¹⁴³, heißt es von Schlaffer über Boccaccios Zehn-Tage-Werk, womit das klägliche Scheitern seriellen Erzählens bei Goethe nochmals deutlich vor Augen geführt wird. Dient die mündliche Wiedergabe von Novellen bei Boccaccio dazu, sich

¹⁴⁰ Goethe; S.237

¹⁴¹ Ebd.; S.206, Hervorhebung B.P.

¹⁴² Ebd.; S.232, Hervorhebung B.P.

¹⁴³ Schlaffer; S.12

erfolgreich um den Tod herumzureden¹⁴⁴, zeigt jener im Revolutionsjahr 1795 nur noch als mutwilliges Geplauder erscheinende Erzählstil erschreckend geringe Wirkung, wenn es um die erheiternde Zerstreuung im Angesicht des Zusammenbruchs einer ganzen gesellschaftlichen Ordnung geht.¹⁴⁵ „Bei Boccaccio ist die Pest eine schwarze Folie, die bunte Bilder übermalen und verdrängen. Bei Goethe hingegen verdrängt die Revolution die Poesie.“¹⁴⁶ Dass die Erzählungen hier aufgrund ihres Inhalts die Voraussetzung für die Entstehung der Rahmengesellschaft nicht vergessen machen, sondern das Wissen darum durch das Schaffen einer beklemmenden Atmosphäre beständig heraufzubeschwören, den damit verbundenen Schrecken sogar noch beträchtlich anzufachen scheinen, kann also allem voran damit begründet werden, dass die Revolution hier selbst zur eigentlichen Neuigkeit, zum „unerhörten Ereignis“ wird. Die Neuigkeiten der alteuropäischen Novelle sind durch die neuesten Nachrichten aus der Politik ersetzt worden, Politik hat demnach als vorrangiger Inhalt der Novelle die Poesie besiegt und zum Verstummen gebracht.¹⁴⁷

3. Erzählen gegen den Tod - Das Prinzip von Spannung und Suspense in Schehersads 1001 Gutenachtgeschichten

*Jene Erzählungen machen mir keine Freude, bei welchen, nach Weise der **Tausendundeinen Nacht**, eine Begebenheit in die andere **ingeschachtelt**, ein Interesse durch das andere **verdrängt** wird, wo sich der Erzähler **genötigt** sieht, die **Neugierde**, die er auf eine leichtsinnige Weise erregt hat, durch **Unterbrechung zu reizen** und die Aufmerksamkeit, anstatt sie durch eine vernünftige Folge zu befriedigen, nur durch seltsame und keineswegs lobenswürdige Kunstgriffe **aufzuspannen**. Ich tadle das Bestreben, aus Geschichten, die sich der **Einheit des Gedichts** nähern sollen, **rhapsodische Rätsel** zu machen[...].“¹⁴⁸*

Die auch hier bei Goethe an Aristoteles und Horaz erinnernde Forderung nach Einheit und Geschlossenheit, die in den Geschichten des Geistlichen nur so viel Handlung als unentbehrlich und so viel Gesinnung als nötig¹⁴⁹ gestatten soll, vermag zwar für die herausragende Erzählfunktion im *Dekameron* sowie in den *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* von alles entscheidender Bedeutung sein, das dem seriellen Erzählen zugrundeliegende Motiv in der von der Baroness so maßlos kritisierten, frühorientalischen Sammlung *1001 Nacht* jedoch in keinster Weise zu begünstigen. Scheint darin auf den ersten Blick erneut das Prinzip von „prodesse et delectare“ mit besonderem Augenmerk auf den lehrhaften Charakter im Vordergrund zu stehen, so treten zu Beginn der Rahmenhandlung

¹⁴⁴ Vgl. Schlaffer; S.12

¹⁴⁵ Vgl. ebd.; S.16

¹⁴⁶ Ebd.; S.17

¹⁴⁷ Vgl. ebd.; S.18f

¹⁴⁸ Goethe, S.238, Hervorhebung B.P.

¹⁴⁹ Vgl. ebd.

schon bald die um ein Vielfaches weitreichenderen Beweggründe der mit ungemeiner Klugheit und Bildung gesegneten Erzählerin zutage, die - anders als die edlen Gesellschaften bei Boccaccio und Goethe - nunmehr nicht allein die Aufrechterhaltung ihres eigenen Wohles im Sinn hat.

„Das Leben der Früheren ist eine **Lehre** für die Späteren, dazu daß der Mensch die **Lehren**, welche anderen zuteil geworden sind, schaue und sich daran **belehre**, und die Geschichte der älteren Völker lese und sich daraus **unterrichte**. Gelobt sei Gott, der die Begebenheiten der Früheren als **Unterricht** für Spätere aufgestellt hat. Zu dieser Art von **Belehrung** gehören nun auch die Erzählungen: >>Tausend und eine Nacht<< genannt.“¹⁵⁰

„Einst sprach nun Schehersad zu ihrem Vater: >>Mein Vater! Ich will dir mein Geheimnis anvertrauen; ich wünsche, daß du mich mit dem Sultan Scheherban verheiratest; denn ich will entweder **die Welt von diesen Mordtaten befreien** oder selbst sterben, wie die andern.<<“¹⁵¹

„>>Höre, meine Schwester, was ich dir anempfehle: wenn ich bei dem Sultan bin, werde ich nach dir schicken; wenn du dann kommst und siehst, daß der Sultan sich nicht mehr mit mir beschäftigt, so sage zu mir: o Schwester! Wenn du nicht schläfst, so erzähle uns von deinen schönen Geschichten, damit wir die Nacht dabei durchwachen! Dies **wird meine und der Welt Rettung von diesem Unheil verursachen und den König von seiner unseligen Gewohnheit abbringen**.<<“¹⁵²

Dass die Fähigkeit, gut reden zu können, dort am schönsten ist, wo die Notwendigkeit sie dringend erfordert¹⁵³, bringt auch Filostrato im *Dekameron* deutlich zum Ausdruck, wenn er sich von einer Edelfrau zu berichten entschließt, deren unvergleichliche Redegabe in ihren Zuhörern nicht nur Lachen und Heiterkeit zu erwecken vermochte, sondern diese aus den Schlingen eines schimpflichen Todes selbst befreite.¹⁵⁴ Sind die zehn Florentiner Adelige auch keineswegs zu dem Zwecke auf dem idyllischen Landgut zusammengekommen, um die Gebrechen der Welt zu bessern oder um diese auch nur zu tadeln¹⁵⁵, so finden sich nichtsdestotrotz sowohl in der Rahmen- als auch in den Binnenerzählungen einige auffallende Stellen, die jenes Motiv des „Erzählens gegen den Tod“ direkt oder indirekt in einem besonders positiven Licht widerzuspiegeln vermögen.

„[...] , obwohl ein **schneller Verstand** oft dem Redenden je **nach den Umständen treffende und kluge Einfälle** an die Hand gibt, so kommt doch das Glück zu Zeiten auch den Furchtsamen zu Hilfe und legt ihnen **plötzlich Worte auf die Zunge**, welche der Sprechende in **ruhigen Augenblicken** hätte nie zu ersinnen vermocht.[...] So also **entging** Chichibio durch eine **schnelle und scherzhafte Erwiderung dem Unheil und wendete den Zorn seines Herrn von sich ab**.“¹⁵⁶

„Es schließt des *Dekameron* fünfter Tag und es beginnt der sechste, an dem unter Elisas Regiment von denen erzählt wird, die **durch ein geschicktes Wort fremde Neckereien zurückgegeben oder durch**

¹⁵⁰ Übers. Von Gustav Weil: 1001 Nacht. (Band 1). 4. Auflage. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft mbH & Co.KG 2013, S.21, Hervorhebung B.P.

¹⁵¹ Ebd.; S.25, Hervorhebung B.P.

¹⁵² Ebd.; S.30f, Hervorhebung B.P.

¹⁵³ Vgl. Boccaccio; S.495

¹⁵⁴ Vgl.ebd.; S.495

¹⁵⁵ Vgl. ebd.; S.811

¹⁵⁶ Ebd.; S.487, 490, Hervorhebung B.P.

*kühnes Erwidern und schnellen Entschluss einem Verlust, einer Gefahr oder Kränkung entgangen sind.*¹⁵⁷

Jenem von Elisa aufgegebenen Thema entsprechend, wird hier bereits vor Beginn der zehn dafür eigens gewählten Erzählungen ein Streit durch „geschicktes Wort“ geschlichtet. Besonderes Augenmerk ist allerdings auf die erste Geschichte besagten Tages zu richten, wenn Filomena darin die Erzählkunst selbst auf erheiternde Weise in den Vordergrund stellt.

„Der Herr Ritter, der seinen Degen im Streit wohl auch **nicht besser** zu führen wußte als **zum Erzählen seine Zunge**, fing nach dieser Erlaubnis eine Geschichte an, die in der Tat an sich gar schön war, die er aber **jämmerlich verdarb**, da er bald das gleiche Wort vier- und fünfmal wiederholte, bald auf das schon Gesagte zurückkam, bald sich mit dem Ausruf: „Nein, das hab ich **falsch erzählt!**“ unterbrach, bald endlich die **Namen falsch sagte** oder untereinander **verwechselte**, ganz zu schweigen, daß seine **Worte weder dem Charakter der Personen noch den erzählten Ereignissen irgend entsprachen**. Der Madonna Oretta brach über diesem Erzählen der **Angstschweiß** aus, und es wurde ihr **bekommen ums Herz**, als wäre sie **krank**. Endlich aber konnte sie es **nicht mehr aushalten**, [...].“¹⁵⁸

Wie überaus entscheidend jene „Kunst angemessenen Erzählens“ für das von Schehersad so selbstlos verfolgt werdende Bestreben ist, offenbart sich in erster Linie durch das bewundernswerte Maß an Aufopferungsbereitschaft, mit welchem diese der durchaus bestehenden Möglichkeit eines sie schon bald ereilenden Todes entgegenzutreten gewillt ist. Einzig und allein die Zuversicht nämlich, all die von ihr gelesenen Geschichten und Gedichte, Volkstraditionen und Reden der Weisen und Könige dem Sultan auf besonders geschickte Weise zur allnächtlichen Unterhaltung vortragen zu können, lässt die Erzählerin darauf hoffen, dem auf Eifersucht beruhenden Morden künftig ein Ende zu setzen. Ganz der Vorstellung eines unmittelbaren Zusammenspiels von Form und Funktion, Thema und Texttyp entsprechend, scheint somit auch hier die Notwendigkeit eines spezifischen, die zentralen Inhaltselemente begünstigenden Miteinanders von Rahmen- und Binnenhandlung im Kontext seriellen Erzählens vollends außer Frage zu stehen. Einschachtelung, Verdrängung und reizvolle Unterbrechung, die in den Augen der Baronesse die einheitliche Form von Geschichten auf überaus unbefriedigende Weise zu zerstören vermögen, stellen nun die alles entscheidenden Kriterien dar, die für das Aufschieben des nach der Hochzeitsnacht drohenden Todes unumgänglich sind. Die einsträngige, geschlossene Form der *Novelle*, die in gattungstheoretischer Hinsicht das *locus amoenus*-Motiv im *Dekameron* auf so augenscheinliche Weise zu fördern versteht, erweist sich für die seriell erfolgende Narration Schehersads vor allem dahingehend als verheerend unproduktiv, als dass sie die hier so

¹⁵⁷ Boccaccio; S.475, Hervorhebung B.P.

¹⁵⁸ Ebd.; S.480f, Hervorhebung B.P.

unverzichtbare Spannungserzeugung zur Aufrechterhaltung lebensrettenden Interesses gänzlich unmöglich macht.

„Hier bemerkte Schehersad den Tagesanbruch und **erzählte nicht weiter**; das Innere des Königs Scheherban **glühte aber vor Verlangen nach der Fortsetzung** der Erzählung. Als die Morgenröte schon angebrochen war, sagte Dinarsad ihrer Schwester Schehersad. >>Bei Gott, wie schön, wie angenehm und wie wunderbar ist deine Erzählung!<< Da antwortete sie: >>Was ist dies alles **im Vergleich** zu dem, was ich in der **nächsten Nacht** erzählen werde, wenn mich mein Herr, der König leben läßt; es wird **noch wunderbarer und überraschender sein.**<<¹⁵⁹

„Das **Herz des Königs entbrannte vor Verlangen**, die **weitere Erzählung** zu hören, und beschloß bei sich: Bei Gott, ich lasse sie nicht umbringen, bis ich **das Ende der Geschichte** vernommen, und gehört habe, was aus dem Kaufmann geworden, **dann erst** will ich sie, nach meiner Gewohnheit, gleich den übrigen Frauen töten lassen.“¹⁶⁰

Dieserart immer wiederkehrenden, die Bedeutung des iterativen Momentes im Kontext der Serialität sichtbar aufzeigenden Passagen führen ebenjenes universelle Grundbedürfnis des Menschen¹⁶¹ vor Augen, das vor allem auch in der literarischen Textproduktion als ein grundlegender Faktor über Erfolg und Misserfolg zu entscheiden vermag¹⁶²: Das Prinzip der Spannung. Was die zweifellos bestehende Notwendigkeit derselben für das Geschichtenerzählen in *1001 Nacht* anbelangt, so spekuliert etwa E.M. Forster in seinem Werk „Aspects of the Novel“ darüber, dass sich bereits die Neandertaler gegenseitig Geschichten erzählt haben, um mit Hilfe von Erzählspannung den Schlaf zu besiegen und so mittels bewusst eingesetzter Sprache Wachsamkeit und damit auch Sicherheit zu gewährleisten.¹⁶³ Dass jener allgegenwärtige menschliche Spannungsbedarf schließlich eine Verlagerung vom wirklichen Erleben im „Kampf gegen die Natur“ in das Reich des Symbolischen erfahren hat, zeigt sich in erster Linie darin, dass er immer mehr durch Kunst, Literatur und andere Formen des Kulturschaffens gedeckt werden kann, wobei die Sprache für das Erzeugen wünschenswerter und damit als höchst angenehm empfundener Spannungszustände (Eutension) eine besonders wichtige Rolle einnimmt.¹⁶⁴ Eine positive Einschätzung jenes lebenslang bestehenden, alle Bereiche des Lebens umfassenden Grundbedürfnisses vermag dabei allem voran der Definition von Spannung als ein dynamischer Gegensatz in einer Funktion der Zeit¹⁶⁵ zugeschrieben werden.

¹⁵⁹ 1001 Nacht; S.33, Hervorhebung B.P.

¹⁶⁰ Ebd.; S.36, Hervorhebung B.P.

¹⁶¹ Vgl. Fill, Alwin: Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen. 2. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2007, S.9

¹⁶² Vgl. ebd.; S.12

¹⁶³ Vgl. ebd.; S.10

¹⁶⁴ Vgl. ebd.; S.9ff

¹⁶⁵ Vgl. ebd.; S.10

„[...]Spannung ist nicht Selbstzweck: sie strebt nach **Lösung**. Spannung und **Entspannung** (*tension and relaxation*) bilden ein Schema, in dem das eine zum andern hinführt und durch es (ab)gelöst wird. So ist in unserem Bedürfnis nach Spannung immer schon die **Vorahnung der Entspannung** enthalten[...]; erst dadurch wird Spannung als **angenehm** empfunden.“¹⁶⁶

Besagte Vorahnung der Entspannung, wie sie auch in *1001 Nacht* deutlich zum Ausdruck kommt, legt nahe, dass zu den wichtigsten textlichen Spannungskunstgriffen nicht allein das möglichst lange Zurückhalten, sondern ebenso das geschickte Vorbereiten und Andeuten von Information gezählt werden muss.¹⁶⁷ „Spannungslos ist alles Vorhersagbare, Regelmäßige, Gleichgemachte; sofort alles sagen, keine Rätsel offen lassen, Sehnsucht sofort befriedigen, vorhersagbar sprechen und agieren: Das sind Handlungsweisen, die keine Spannung erzeugen.“¹⁶⁸ Dass jenes angenehme Gefühl der Erwartung durch angedeutete, aber noch nicht gegebene Information, das bange Vorausahnen um die Weiterentwicklung der Textsituation¹⁶⁹ sich allem voran darin begründet sieht, die Zuhörer bzw. Leser damit zur aktiven Teilnahme an der Auffüllung bewusst eröffneter Informationslücken anregen zu können, scheint auf der Hand zu liegen. Im Sinne dieses Schaffens von Ungeduld durch Spannung auf der text-informationellen Ebene hat sich neben dem Begriff *tension* der Begriff *Suspense* herausgebildet, der sich von der Bedeutung ersteren insofern unterscheidet, als dass die Erzeugung von *Suspense* eine narrative Textstruktur voraussetzt und damit einen engeren, spezifischeren und interessanteren Spannungsbegriff darstellt.¹⁷⁰ Als „state of usually anxious uncertainty or expectation or waiting for information“¹⁷¹ verstanden, beinhaltet *Suspense* also stets die Frage: „What happened then?“¹⁷² und kann nach Zillmann allem voran mit dem Gefühl der *Empathie* in Verbindung gebracht werden, das bei Lesern /Zusehern entsteht, wenn der (sympathischen) Hauptfigur Gefahr droht.¹⁷³ Dass Spannung und *Suspense* in den verschiedenen literarischen Gattungen auf unterschiedliche Weise erzeugt werden, demnach also von einer genre-spezifischen Spannung gesprochen werden kann¹⁷⁴, legt hier wiederum deutlich das Bestehen eines engen Zusammenspiels von Form und Funktion nahe, welches sich in *1001 Nacht* dadurch zu erkennen gibt, dass die abstrahierte Grundidee - angemessenes Erzählen vermag die Gebrechen der Welt zu bessern - nach ganz bestimmten textlichen

¹⁶⁶ Fill; S.10, Hervorhebung B.P.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.; S.56

¹⁶⁸ Ebd.; S.13

¹⁶⁹ Vgl. ebd.; S.71

¹⁷⁰ Vgl. ebd.; S.70

¹⁷¹ Vgl. ebd.; S.15f

¹⁷² Vgl. ebd.;S.70

¹⁷³ Vgl. ebd.

¹⁷⁴ Vgl. ebd.; S.79

Spannungskunstgriffen und folglich auch nach bestimmten gattungsspezifischen Merkmalsbündeln verlangt. Was nun die aktive Teilnahme der Leser/Zuseher mittels bangem Erwarten und Empathie für die ans Herz gewachsenen Figuren betrifft, so scheint das Aufschieben und Verzögern unbedingt aufzudeckender Informationen durch nichts so sehr als durch die Unterbrechung der Erzählung im spannendsten Moment gewährleistet. Ein ungemein effektives Mittel, das sich allem voran in der im 19. Jahrhundert aufgekommenen Publikationsart des Feuilleton- bzw. Fortsetzungsromans¹⁷⁵ wiederfindet. „Denn das Lesen wird erst dort zum Vergnügen, wo unsere Produktivität mit ins Spiel kommt, und das heißt, wo Texte eine Chance bieten, unsere Vermögen zu betätigen“¹⁷⁶, heißt es in Wolfgang Iser's Rezeptionsästhetik, in welcher der deutsche Literaturwissenschaftler allem voran auf die Unbestimmtheit als elementare Wirkungsbedingung literarischer Prosa¹⁷⁷ zu sprechen kommt. Das Formuliere dürfe die Intention des Textes nicht ausschöpfen, will man erreichen, dass die Aktivität des Lesers am Vollzug des Geschehens gesteigert¹⁷⁸, die durch das Nicht-Gesagte unweigerlich ausgelöste Konstitutionsleistung eines rezipierenden Bewusstseins¹⁷⁹ gewährleistet wird. Da der Unbestimmtheitsbetrag laut Iser in der Literatur das wohl wichtigste Umschaltenelement zwischen Text und Leser darstellt¹⁸⁰, verweist dieser ebenfalls auf die zuvor genannte Publikationsform literarischer Prosa, die den Aspekt *Unbestimmtheit* auf eine besonders anschauliche Weise zu nutzen versteht.

*„Dabei machte schon das Leserpublikum des 19. Jahrhunderts eine für unseren Zusammenhang aufschlußreiche Erfahrung: Es hielt den in **Fortsetzungen gelesenen Roman** oftmals für besser als den identischen Roman in Buchform. [...]Doch nun zum Sachverhalt, der die Bedingung für solche Unterschiede bildet. Der Fortsetzungsroman arbeitet mit einer **Schnitttechnik**. Er **unterbricht** im allgemeinen dort, wo sich eine **Spannung** gebildet hat, die nach einer **Lösung drängt**, oder wo man gerne etwas über den **Ausgang** des soeben Gelesenen erfahren möchte. Das Kappen bzw. **Verschleppen der Spannung** bildet die Elementarbedingung für den Schnitt. Ein solcher **Suspens-Effekt** aber bewirkt, daß wir die uns im Augenblick nicht verfügbare Information über den **Fortgang des Geschehens vorzustellen** versuchen. **Wie wird es weitergehen?**“¹⁸¹*

Da bei dieser speziell für die Zeitung entworfenen Art der Veröffentlichung - Lesern literarische Texte stets in dosierten Abschnitten zu liefern - der Werbeeffect eine gewisse

¹⁷⁵ Vgl. Fill; S.72

¹⁷⁶ Iser, Wolfgang: Der Lesevorgang. In: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1979, S. 253-277, hier S. 254

¹⁷⁷ Vgl. Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1979, S.228-253, hier S.230

¹⁷⁸ Vgl. ebd.; S.240

¹⁷⁹ Vgl. Iser: Der Lesevorgang; S.253

¹⁸⁰ Vgl. Iser: Die Appellstruktur der Texte; S.248

¹⁸¹ Ebd.; S.236f, Hervorhebung B.P.

Rolle einnimmt¹⁸², scheint es kaum verwunderlich, dass vor allem die an die Produktionsbedingungen des industriellen Zeitalters gekoppelten französischen Fortsetzungsromane des 19. Jahrhunderts eine ganz entscheidende Epoche in der Geschichte der literarischen Spannung ausmachen.¹⁸³ Jörg Türschmann stellt dabei im Rahmen seriellen Erzählens Feuilleton und Serie besonders augenscheinlich gegenüber, indem er erstere typologische Grundform als eine Abfolge offener Episoden bezeichnet, die auf eine erzählerische Gesamtstruktur ausgerichtet ist, während letztere als potenziell endlose Abfolge geschlossener Episoden betrachtet wird.¹⁸⁴ Für die periodische Distribution offener Episoden¹⁸⁵, die das Feuilleton oder die Fortsetzungsgeschichte als mehrteilige Erzählform auszeichnet, stellt - ähnlich wie beim Zyklus - die Ambivalenz zwischen Fragment und Totale ein grundlegendes Spannungsgerüst dar¹⁸⁶. Der besondere Attraktionsmoment dieser „doppelten Formstruktur“ serieller Erzählungen, einerseits zeitlich und inhaltlich begrenzte Einheit zu bieten, andererseits sich auf einen größeren Gesamtzusammenhang zu beziehen¹⁸⁷, kann im Falle des Feuilletonromans mit der herausragenden Fortsetzungsstrategie der bereits zur Sprache gebrachten Unterbrechung von Erzähleinheiten an einem dramatisch zugespitzten Punkt¹⁸⁸ begründet werden. Eine das völlige Aussetzen des Informationsflusses mit sich bringende, bis zum ersehnten Fortgang der Handlung keine weiteren Erzählstränge mehr anbietende *Zäsur*¹⁸⁹, die hier mit einer ausschließlich der Fortsetzungsnarration zugeschriebenen, allem voran in audiovisuellen Medien Verwendung findenden Erzähltechnik¹⁹⁰ gleichzusetzen ist: mit dem sogenannten *Cliffhanger*. Ganz der Schnitttechnik des Fortsetzungsromans entsprechend, zeichnet sich jene „Poesie der Unterbrechung“ durch das intendierte Setzen einer Pause des Erzählflusses in einem Moment großer Spannung aus, was den Leser, Zuschauer oder Hörer dazu veranlassen soll, die Fortsetzung herbeizusehnen und diese dann später zu rezipieren.¹⁹¹ Die sprachliche Qualität

¹⁸² Vgl. Iser: Die Appellstruktur der Texte; S.236

¹⁸³ Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (Hrsg.): Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung. Wien: Lit Verlag GmbH & Co. KG 2007, S.10f

¹⁸⁴ Vgl. ebd.; S.11

¹⁸⁵ Vgl. Türschmann, Jörg: Spannung und serielles Erzählen. Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie. In: Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (Hrsg.): Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung. Wien: Lit Verlag GmbH & Co. KG 2007, S.201-221, hier S. 209

¹⁸⁶ Vgl. ebd.; S.210

¹⁸⁷ Vgl. ebd.; S.208

¹⁸⁸ Vgl. ebd.; S.204

¹⁸⁹ Vgl. ebd., S.204, 207

¹⁹⁰ Vgl. Fröhlich, Vincent: Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik. Bielefeld: transcript Verlag 2015, S.65

¹⁹¹ Vgl. ebd.; S.15

der Wortschöpfung *Cliffhanger* besteht in der Tatsache, dass besagter Begriff sowohl bildlich das ungewisse Schicksal des Helden beschreibt als auch die gespannte Erwartungshaltung des Rezipienten zum Zeitpunkt der Handlungsunterbrechung.¹⁹² Dass ebenjene Aufrechterhaltung der Rezipient-Text-Beziehung mittels „Auf-die-Folter-Spannen“ in zumeist aussichtslos erscheinenden Extremsituationen idealerweise dazu führen soll, zu einer Gesamtrezeption der Serie anzuregen¹⁹³, legt nun die nur allzu nachvollziehbare Behauptung nahe, es würde sich im Falle der frühorientalischen Erzählsammlung *1001 Nacht* um eine dem Feuilletonroman in vielerlei Hinsicht gleichzusetzende Form seriellen Erzählens handeln. Fröhlich sieht die grundlegende Funktion der darin so häufig Verwendung findenden, „frühen oralen Cliffhanger“ zwar in erster Linie darin, das Einprägen und Erinnern der Geschichte durch die Einbettung des Erzählvorgangs in Darbietung und Ritual zu erleichtern.¹⁹⁴ Dennoch vermag besagtes Werk für ihn einen sehr guten Ausgangspunkt für die Verbreitung des Cliffhangers zu liefern, da der prominente, häufig wiederkehrende Satz: „Hier bemerkte Schehersad den Tagesanbruch und erzählte nicht weiter“¹⁹⁵ innerhalb des Textes bedeutende Elemente wie Unterbrechung, Serialität, Fortsetzung und Spannung gleichermaßen symbolisiert.¹⁹⁶ Die gerissene Erzählerin Schehersad scheint das Miteinander von Fortsetzung und episodischer Wiederholung, von Erneuerung und Repetition als Wesensbestandteile der doppelten Formstruktur¹⁹⁷ zweifellos nicht allein der leichteren Einprägung und Erinnerung willen zu nutzen. So ist die ihrem allnächtlichen Erzählen zugrundeliegende, ungemein selbstlose Intention, eine die Welt nachhaltig verbessernde Veränderung zu erzielen, ebenfalls darauf angewiesen, dass im Zuhörer der Wunsch nach einer „Gesamtrezeption“ ihres so komplex angelegten Erzählgeflechts entsteht. Wie schon bei der Gattung Fortsetzungsroman kommt ihr dabei das bewusste Einführen immer wiederkehrender Unterbrechungsmomente in Form von Cliffhangern zugute, eine geschickte Portionierung des großen Ganzen, die Schehersad durchaus die Funktion einer Art „allwissenden Erzählerin“ einnehmen lässt. „Im narrativen Text kann Spannung (Suspense) u.a. durch die Erzählsituation und die Erzählperspektive geschaffen werden, die ja bestimmt, wie viel Information wann, von wem und an wen

¹⁹² Vgl. Fröhlich; S.35

¹⁹³ Vgl. ebd.; S.37

¹⁹⁴ Vgl. ebd.; S.172

¹⁹⁵ Vgl. *1001 Nacht*; S.33

¹⁹⁶ Vgl. Fröhlich; S.177

¹⁹⁷ Vgl. ebd.; S.64

gegeben wird“¹⁹⁸, heißt es bei Fill zum Prinzip Spannung in literarischen Texten, eine These, die auch Fröhlich in seiner Analyse durch das Anführen eines Zitates aufgreift, in welchem der „Produzent“ der Erzählung, seinem Ziel folgend, die Fäden zieht.

*„A serial narrative is not merely a narrative that has been segmented, but one whose **segmentation** produces **interruption** in the reading, listening, or viewing process. Furthermore, that interruption is **controlled** by the **producer or distributor** of the narrative, not by the reader. In other words, the producer of the narrative **determines** not only **how** and **when** the narration of the story **stops** and **starts**, but also how and when the **reader’s engagement** with the text stops and starts.“¹⁹⁹*

Diese Entscheidungsfreiheit scheint ohne jede Frage auch auf Schehersad zuzutreffen, legt sie allein die notwendige Menge an vorenthaltenen und dennoch angedeuteten Informationen fest, die - dem Hinauszögern ihres eigenen Todes dienend - dem gebannt zuhörenden Sultan erst zu einem dafür am besten geeigneten Zeitpunkt gegeben werden. Gleich dem *locus amoenus*-Motiv im *Dekameron*, das nachweislich von den gattungsspezifischen Merkmalen des Novellenzyklus zu profitieren imstande ist, zeigt sich das in *1001 Nacht* eine herausragende Rolle einnehmende Motiv des „Erzählens gegen den Tod“ zum Nutzen der Allgemeinheit ebenso stark durch eine spezifische Form des Seriellen begünstigt, bei der die den Fortsetzungsroman zentral kennzeichnende Erzähltechnik des Cliffhangers an erster Stelle steht. Auf die Möglichkeiten zur Schaffung eines für die Spannungserzeugung unverzichtbaren Unbestimmtheitsgrades kommt unter anderem Wolfgang Iser in seiner Rezeptionsästhetik eingehender zu sprechen, wenn es heißt:

*„Eine andere Form[...], den Leser zu einer größeren **Kompositionsleistung anzureizen**, besteht darin, mit **einzelnen Schnitten** unvermittelt **neue Personen** einzuführen, ja, ganz **andere Handlungsstränge** beginnen zu lassen, so daß sich die Frage nach den Beziehungen zwischen der bisher vertrauten Geschichte und den neuen, **unvorhersehbaren Situationen** aufdrängt. Daraus ergibt sich dann ein ganzes **Geflecht möglicher Verbindungen**, deren Reiz darin besteht, daß nun der Leser die **unausformulierten Anschlüsse selbst herstellen muß**.“²⁰⁰*

Schehersad verfolgt mit ebensolchen kalkulierten Unterbrechungen die strategische Absicht, die in diesen einzelnen Schnitten ständig entstehenden, bestimmten Erwartungen niemals restlos aufzulösen²⁰¹, und die Tatsache, dass ihr dies allem voran durch die bei Iser erwähnte Einführung neuer Personen und Handlungsstränge gelingt, vermag den Vergleich mit den formalen und inhaltlichen Merkmalen des Feuilletonromans durchaus zu rechtfertigen.

*„Schon die ältere publizistische Forschung nannte als **spezifisches Merkmal** des Feuilletonromans neben dem aktuellen und allgemein interessierenden Stoff eine Handlung, die sich **„in kurzen Wellen bewegt“**, um die Spannung stetig aufrechtzuerhalten; noch Umberto Eco spricht von der „Sinuskurvenstruktur“ einer **regelmäßigen Abfolge von Spannungsaufbau und -ablösung**. Im*

¹⁹⁸ Fill; S.79f

¹⁹⁹ Fröhlich; S.57, Hervorhebung B.P.

²⁰⁰ Iser: Die Appellstruktur der Texte; S.237, Hervorhebung B.P.

²⁰¹ Vgl. ebd.

*Anschluss an solche Vorstellungen wurde oft beschrieben, wie der Feuilletonroman seine Leser am Ende jeder Folge durch einen **haarsträubenden cliff-hanger** in den Zustand **ungeduldiger Erwartung** versetzt, der nach Auflösung, meist der Rettung des bedrohten Helden/der Heldin aus einer gefährlichen Lage, verlangt. Charakteristisch für den Feuilletonroman ist nach dieser Definition auch eine **mehrsträngige Handlung**, die es dem Erzähler erlaubt, die Spannung durch **häufiges Hin- und Herspringen zwischen den Handlungssträngen** zu erhöhen, weil der Leser dadurch länger im Ungewissen über das Schicksal der Figuren bleibt.“²⁰²*

Da die für beständig neu eingeführte, unvorhersehbare Situationen notwendige, mehrsträngige Handlung auf eine ganz andere Realisierungsmöglichkeit des Zusammenspiels von Binnen- und Rahmenerzählung angewiesen ist, treten die Geschichten aus *1001 Nacht* im Vergleich zu Boccaccios Novellenzyklus keineswegs als eine Addition gerahmter Einzelerzählungen zutage. So zeigt sich die für die Rahmenerzählung in ihrer einfachen Form charakteristische Zweischichtigkeit durch das Geschick Schehersads wesentlich komplexer ausgestaltet, indem hier auf ebenjene entscheidenden Kriterien der Spannungserzeugung - Aufschieben, Unterbrechen, Einschachteln - zurückgegriffen wird, die der Forderung nach Einheit und Geschlossenheit strikt gegenüberstehen.

*„Die Zweischichtigkeit der einfachen Rahmenerzählung wird bei Rahmenerzählungen mit doppeltem Rahmen, auch **Schachtelrahmenerzählungen** genannt, zu einer Dreischichtigkeit ausgebaut, in der die **zweite Textebene** eine **weitere mündliche Erzählsituation** konstituiert und damit zum **Rahmen einer Binnenerzählung zweiten Grades** wird. Theoretisch ist der Ausbau der **Mehrschichtigkeit nicht begrenzt**, wodurch Binnenerzählungen x. Grades möglich werden.“²⁰³*

Dieser so auffallende Unterschied in der Realisierung des Rahmens kann dabei allem voran durch die Gegenüberstellung von Freiheit und Notwendigkeit verständlich gemacht werden, wie sie Hans-Jörg Neuschäfer am Beispiel des *Dekameron* und der *1001 Nacht* sehr ähnelnden orientalischen Erzählsammlung *Sieben Weise Meister* einer eingehenderen Betrachtung unterzieht.

*„Wir haben es hier, wie übrigens auch in Tausendundeiner Nacht, mit einem **>Halsrahmen<** zu tun, bei dem es darauf ankommt, durch Geschichtenerzählen das Leben zu retten. Rahmen und Erzählungen sind hier also so aufeinander zugeordnet, daß im **Rahmen ein lebensgefährliches Problem** gestellt wird, und daß es von den zu **erzählenden Geschichten abhängt**, ob die bedrohliche Situation des Rahmens gelöst werden kann. [...] Zur Lösung des Problems ist es also unabdingbar, die **richtigen Geschichten zu erzählen**; wenn sie nicht erzählt würden, wäre das **Leben verwirkt**. [...] Das Erzählen von Geschichten ist in der Rahmenstruktur der *Sieben Weisen Meister* also ein Aspekt der **Notwendigkeit**, nicht ein Aspekt der **Freiheit**.“²⁰⁴*

²⁰² Bachleitner, Norbert: *Fiktive Nachrichten. Die Anfänge des europäischen Feuilletonromans*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2012, S.8f, Hervorhebung B.P.

²⁰³ Jäggi; S.62, Hervorhebung B.P.

²⁰⁴ Neuschäfer, Hans-Jörg: *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*. München: Wilhelm Fink Verlag 1983, S.123f, Hervorhebung B.P.

Während es im „Halsrahmen“ wie dem in *1001 Nacht* also darauf ankommt, ein Problem durch das Erzählen von Geschichten zu lösen, das durch Geschichtenerzählen auch tatsächlich lösbar ist, wird im Rahmen des *Dekameron* eine bedrohliche Situation von ungleich größeren Ausmaßen geschildert, die weder durch Geschichtenerzählen noch überhaupt durch menschlichen Verstand lösbar ist.²⁰⁵ Gerade die Unlösbarkeit der Gefahr, die über die von der Erzählgesellschaft gesetzt wordene Frist hinausläuft, vermag die Geschichten von der Notwendigkeit oder vielmehr dem regelrechten *Zwang* zu befreien, erzählt werden zu *müssen*. Da das Geschichtenerzählen hier somit zum Selbstzweck wird, folglich also nicht der Behebung einer schlimmen Situation, sondern der Schaffung einer erheiternden, vorübergehenden Alternative derselben dient²⁰⁶, räumt der die Ordnung symbolisierende Rahmen von Boccaccios Novellenzyklus den zehn Adeligen von Beginn an ein nicht unbescheidenes Maß an Freiheit ein, das Schehersad in Anbetracht des mit ihrer Situation verbundenen Zwanges niemals vollständig gegeben ist. „Des Weiteren wird dem Zeitungsroman zuweilen nachgesagt, dass sein Umfang nicht von vornherein feststehe, sondern nach dem Erfolg bemessen werde. Bei großem Erfolg werde die Geschichte beliebig fortgeführt, im gegenteiligen Fall zu einem raschen Ende gebracht“²⁰⁷, heißt es bei Bachleitner zu den spezifischen Merkmalen dieser der Publikationsform *Zeitung* angepassten literarischen Gattung. Jene die Autoren oftmals zu starker Improvisation veranlassende Ausrichtung nach dem allgemeinen Publikumsgeschmack, die allem voran die Absicht verfolgen soll, das Interesse der Leserschaft aufrechtzuerhalten, scheint laut Bachleitner jedoch kein Spezifikum des Feuilletonromans darzustellen, sondern vielmehr jeder Art von Unterhaltungsliteratur zugrunde zu liegen.²⁰⁸ Demnach erweist sich der Vergleich mit der Erzählsituation in *1001 Nacht* alles andere als abwegig, liegt hier dem Erzählen schließlich ebenfalls deutlich jener Aspekt der notwendigen Anpassung an die Leser- bzw. Zuhörerreaktionen zugrunde. Was die zuvor erwähnte mangelnde Freiheit Schehersads angeht, so mag dies auf den ersten Blick zwar keineswegs auf die Themenwahl in ihren an Gattungsvielfalt scheinbar gänzlich unbegrenzten Geschichten zuzutreffen. Sehr wohl aber birgt der ein lebensbedrohliches Problem aufzeigende „Halsrahmen“ von Beginn an die Notwendigkeit in sich, besagte Geschichten auf ganz bestimmte Art und Weise miteinander in

²⁰⁵ Vgl. Neuschäfer; S.128f

²⁰⁶ Vgl. ebd.; S.129

²⁰⁷ Bachleitner; S.9

²⁰⁸ Vgl. ebd.

Beziehung zu setzen. Ein Blick auf die Titel der in dieser Sammlung enthaltenen Erzählungen vermag für sich allein bereits genügend Auskunft über das immense Maß an komplexen Verschachtelungen und geschickten Ausweitungen mehrschichtiger Handlungsstränge zu geben, scheinen sich diese vor allem zu Beginn der Sammlung zu einem nicht unerheblichen Teil aus aufeinanderfolgenden Kardinal- bzw. Ordnungszahlen zusammzusetzen: „Geschichte des *ersten* Bruders des Barbiers, Geschichte des *zweiten* Bruders des Barbiers, Geschichte des *dritten* Bruders des Barbiers etc./*Erste* Reise Sindbads, *Zweite* Reise Sindbads etc./Geschichte der *drei* Kalender.“²⁰⁹ Im Zuge dieser von Schehersad zum Besten gegebenen Geschichten findet nun nicht allein die Erzähltechnik des Spannung „verschleppenden“ *Cliffhangers* erfolgreich Verwendung. Ganz der Definition einer Schachtelrahmenerzählung entsprechend, werden hier nicht selten zusätzliche mündliche Erzählsituationen auf der zweiten Textebene (Binnenerzählung) konstituiert, womit diese den dadurch entstehenden Binnenerzählungen zweiten Grades gleichzeitig auch als Rahmen dienen. Das beständige Ineinander-Verketteten von Handlungssträngen erfolgt hierbei also durch die unvorhersehbare und darum fortwährend die Neugier des Sultans schürende Einbettung neuer Personen, die schließlich selbst die Funktion der Erzählerfigur einnehmen und durch die so unbegrenzt scheinende Mehrschichtigkeit erfolgreich das Gefühl einer endlos offen bleibenden, noch nicht erzählten Zukunft vermitteln. Anders als die Fristlosigkeit der Bedrohung im *Dekameron* vermag das auf dem Prinzip der Spannung beruhende Geschichtenerzählen Schehersads die Gefahr des über der Erzählerin lauerten Todes Nacht für Nacht aufs Neue hinauszuzögern, so lange, bis diese mehr und mehr neutralisiert und schließlich vollständig durch die Begnadigung seitens des Sultans gelöst wird. Die Ungewissheit um die Größe des zum Erreichen ihres Zieles notwendigen Zeitraumes lässt die formalen Kriterien der Schachtelrahmenerzählung als gänzlich unabdingbar erscheinen. So tritt jener entscheidende Aspekt des Neugier erregenden, spannungserzeugenden Unterbrechens und Hinauszögerns bereits zu Beginn der die Bedrohung einführenden Rahmenhandlung zutage, wenn der über die Maßen besorgte Vezier seine Tochter mehrmals durch das Erzählen einer lehrreichen Geschichte von ihrem Vorhaben abzuhalten sucht.

„*Der Vezier sagte hierauf zornig: >>Wer nicht mit Klugheit zu Werke geht, stürzt sich ins Verderben, und wer nicht die Folgen einer Sache berechnet, hat keinen Freund in der Welt; wie man sprichwörtlich sagt: ich saß in Wohlbehagen, da ließ mir mein Übermut keine Ruhe. Ich fürchte sehr, es möchte dir gehen, wie dem Ochsen und dem Esel mit dem Bauer.<< Da sagte sie: >>Was ist das für*

²⁰⁹ Vgl. 1001 Nacht; S.5

eine Geschichte?<<, und der Vezier erzählte:“²¹⁰

Schließlich vermag sich bereits die in der ersten Nacht von Schehersad angefangene Geschichte des „Kaufmanns mit dem Geiste“ hervorragend dafür zu eignen, die geschickte Umsetzung einer Schachtelrahmenerzählung vor Augen zu führen. Nicht nur werden hier mehrere Cliffhanger an dramatisch zugespitzten Punkten eingeführt, sondern mit dem Erscheinen von drei alten Männern und deren Tieren zudem auch neue, unerwartete Erzählerfiguren eingebettet, die dem nach dem Tod des Kaufmanns trachtenden Geist nacheinander eine Geschichte im Tausch für ein Drittel der von diesem zu bezahlenden Schuld anbieten.

*„>>O du Krone der Könige der Geister, wenn ich dir erzähle, was mir mit dieser Gazelle widerfahren, und du meine Erzählung **noch wunderbarer** findest, als das, was dir mit dem Kaufmann begegnet, wirst du mir zuliebe ihm ein Drittel seiner Schuld verzeihen?<< >>Recht gern<<, entgegnete der Geist. Und der Alte erzählte:“²¹¹*

Besonders auffallend erscheint hierbei die Tatsache, dass die von den drei Greisen angewandte List, mittels angedeuteter, für den Zuhörer vielversprechender Informationen („du wirst sehen, daß meine Erzählung noch wunderbarer und unglaublicher als die dieses Mannes ist“²¹²) den Tod des Kaufmanns hinauszuzögern und am Ende sogar erfolgreich zu verhindern, ebenjenes Motiv des „Erzählens gegen den Tod“ widerspiegelt, das die Intention des Geschichtenerzählens Schehersads selbst auszeichnet. Ähnlich wie bei Boccaccio, in dessen Novellenzyklus die in der Rahmenhandlung zur Sprache gebrachte Verderbtheit der Menschen stets Eingang in die Binnenerzählungen der zehn Adeligen findet, wird in den zumeist komplex verschachtelten Erzählungen in *1001 Nacht* die Erzähltechnik „verschleppender Spannung“ folglich ebenfalls sowohl auf der ersten als auch auf der zweiten Textebene unbegrenzten Grades gekonnt umgesetzt.

4. Das serapiontische Prinzip - Serielles Erzählen bei E.T.A. Hoffmann als ein Akt literarischer Wertung

Die nunmehr vorliegenden Untersuchungen ausgewählter Erzählsammlungen - Boccaccios *Dekameron*, Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* sowie *1001 Nacht* - vermögen bislang nicht nur deutlich vor Augen zu führen, auf welcher vielfältigen Art und Weise Formen und Funktionen serieller Narration in der Literatur präsentiert werden können, sondern ebenso das unmittelbare Zusammenspiel gattungsspezifischer Merkmale und den mit

²¹⁰ 1001 Nacht; S.26

²¹¹ Ebd. ;S.36, Hervorhebung B.P.

²¹² Vgl. ebd.; S.40

Geschichtenerzählen verfolgten Intentionen sichtbar unter Beweis zu stellen. In Anbetracht des hierbei im Vordergrund stehenden Anliegens, mittels Gegenüberstellung herausragender Werke grundlegende Unterschiede und, eng damit verbunden, vor allem auch die den jeweiligen Text auszeichnenden Besonderheiten eingehender aufzuzeigen, soll nun im Folgenden noch eine weitere bedeutende Erzählsammlung einer näheren Betrachtung unterzogen werden, die durch das Setzen gänzlich neuer Maßstäbe besonders augenscheinlich aus dem Traditionsstrang geselligen Erzählens hervorsticht: E.T.A. Hoffmanns *Serapionsbrüder*. Zwar scheint der deutsche Schriftsteller und Komponist mit der zyklischen Form dieses umfangreichen Werks durchaus an die Tradition ihm vorangegangener wie auch zeitgenössischer europäischer Sammlungen anzuknüpfen, aufgrund der erstmals darin vorgenommenen Darlegung einer außergewöhnlichen, vollkommen neuartigen Erzählsituation jedoch auf entscheidende Weise auch davon abzuweichen. So etwa vermag der Aspekt angemessenen Erzählens bereits in den Novellenzyklen Boccaccios und Goethes eine nicht unbedeutende Rolle zu spielen, wie im Falle ersteren die von Elisa getroffene Themenwahl des sechsten Tages oder bei letzteren die überaus kritischen Anforderungen der Baroness an die Erzählungen des Geistlichen nahelegen. Dass die geschickte Wiedergabe der richtigen Geschichte zu einem bestimmten Zeitpunkt am Ende sogar über Leben und Tod zu entscheiden in der Lage ist, führt wohl keine Erzählsammlung so unmittelbar vor Augen, wie es Schehersads 1001 nächtliche Geschichten unter Anwendung textlicher Spannungskunstgriffe zu tun vermögen. Was die in allen bislang behandelten Werken somit gleichsam explizit oder implizit enthaltene Reflexion von Erzählkunst und deren Bedingungen durch das Erzählte selbst anbelangt, tritt diese in Hoffmanns *Serapionsbrüder* nunmehr augenscheinlich in Form der die mit dem Erzählen grundlegend verfolgten Intention selbst zutage, sodass die darin zum Besten gegebenen Geschichten ein nie dagewesenes Maß an kritischer Auseinandersetzung durch die zusammengefundene Erzählgemeinschaft erfahren. Diesem im Vordergrund stehenden Anliegen, die alten Zeiten und Ansprüche durch das Abweichen von demselben Geleise einzwängender Philisterei vergessen zu machen²¹³, kommt dabei die ebenfalls zu genannter Einzigartigkeit beitragende Tatsache zugute, dass es sich bei den Mitgliedern der sich treffenden Gesellschaft literarischer Freunde nicht mehr allein um auf ein beträchtliches Repertoire an gehörten bzw. gelesenen Geschichten

²¹³ Vgl. Hoffmann, E.T.A.: Die Serapionsbrüder. 2.Auflage. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2015, S. 15f, 21

zurückgreifende Erzähler handelt, sondern erstmals um ihre eigenen literarischen Werke vortragende Schriftsteller. Scheint auf den ersten Blick das Verhindern von Langeweile, Überdruß sowie der erzwungenen Freude eingefleischter Philister durch das Knüpfen eines neuen Bandes im Vordergrund zu stehen, das bei den nach zwölf Jahren erstmals wieder erfolgenden Zusammenkünften nunmehr die einstige Gesinnung inniger Freundschaft auf neuartige Weise aufleben lassen soll²¹⁴, so vermag sich daraus schon bald eine sehr viel weitreichendere Intention geselligen Erzählens zu entwickeln, die hier zweifellos mit dem Aspekt literarischer Wertung in Verbindung zu bringen ist. Als Bestandteil der Literaturkritik gilt literarische Wertung und damit die Beurteilung der ästhetischen Qualität von Kunstwerken aufgrund bestimmter Feststellungen, normativer Gesichtspunkte und des individuellen Geschmacks²¹⁵ als unvermeidlich für jedes Leseerlebnis, provoziert dieses schließlich stets eine wie auch immer geartete Haltung dazu.²¹⁶ Sowohl verbales als auch non-verbales Handeln in sich einschließend, teilen Wertungen Texten Aufmerksamkeit bzw. Relevanz zu oder sprechen sie ihnen ab, wobei Relevanz hier als Zuordnung von bestimmten, als positiv begriffen werdenden Merkmalen verstanden wird.²¹⁷ Da das Ausrichten nach spezifischen Merkmalen wie etwa das der Spannung stets von den jeweiligen Erwartungen des Rezipienten abhängt, die Bewertung also nicht nur mit dem Text, sondern dem Bewertenden selbst und dessen Zugehörigkeit zu bzw. Abgrenzung von bestimmten Gruppen zu tun hat²¹⁸, wundert es nicht, dass literarische Wertung je nach angewendeter Methode sehr unterschiedlich ausfallen kann.²¹⁹ Das Festlegen bestimmter Kriterien erweist sich für die kritische Interpretation, Reflexion und Beurteilung²²⁰ somit als unumgänglich, soll eine nachvollziehbare Unterscheidung zwischen „guter“ und „schlechter“ Literatur²²¹ möglich gemacht werden, die nicht mehr allein auf spontan-intuitivem, rational zunächst nicht begründbarem Reagieren auf ein literarisches Werk beruht.²²² Normativ ästhetische Gesichtspunkte und damit allem voran poetisch-stilistische Aspekte sind es, die in der Literaturkritik der Romantik eine alles entscheidende Rolle spielen, sodass die im notwendigen Selektionsprozess Verwendung findenden Urteilkriterien und Wertmaßstäbe in

²¹⁴ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S. 15f, 21

²¹⁵ Vgl. Gfrereis; S.112

²¹⁶ Vgl. Neuhaus, Stefan: Literaturvermittlung. Wien: Verlag Huter & Roth KG 2009, S. 44

²¹⁷ Vgl. ebd.; S.46

²¹⁸ Vgl. ebd.; S.52

²¹⁹ Vgl. Gfrereis; S.112

²²⁰ Vgl. ebd.; S.113

²²¹ Vgl. Neuhaus; S.43

²²² Vgl. Gfrereis; S.112

erster Linie nach dem sogenannten Prinzip „produktiver Kritik“ ausgerichtet werden, das nach Goethe eine Art Mittelweg zwischen kritischer Schärfe und Indifferenz zu schaffen in der Lage ist.²²³ „>>Zuerst solle man untersuchen und einsehen was denn eigentlich der Dichter sich vorgesetzt, sodann scharf beurtheilen, ob dieses Vornehmen auch vernünftig und zu billigen sey, um endlich zu entscheiden, ob er diesem Vorsatze denn auch wirklich nachgekommen?<<²²⁴ Besagtes Prinzip zeichnet sich in der Romantik nunmehr dadurch aus, dass die Literaturkritik hier wieder zu einem Bestandteil angewandter Ästhetik gemacht wird, um das durch die neuen, minder kritischen Leserschichten gefährdete literarische Niveau zu verteidigen.²²⁵ Poetische Aspekte werden über utilitaristisch-didaktische sowie über die politische Funktionalisierung von Literatur und Literaturkritik gestellt²²⁶, eine Tatsache, die auch auf Hoffmanns berühmte Erzählsammlung deutlich zutrifft, wenn darin die literarische Wertung vielmehr kommunikative, ästhetisch-didaktische als gesellschaftspolitische Funktionen innehat. Ebenso vermag die darin vorgenommene Kritikausübung an von den Vortragenden eigens verfassten Produkten die in jener Epoche angewandte Literaturkritik insofern widerzuspiegeln, als dass sie bis ins neunzehnte Jahrhundert meist von den Literaten selbst geübt wurde.²²⁷ Diese der Berufskritik gegenüberstehende „Laienkritik“ und damit die bis in die Aufklärungszeit zurückzufolgende Bestrebung von Schriftstellern, zwei Tätigkeitsbereiche miteinander zu vereinen, sollte es allem voran ermöglichen, Werkbetrachtung mit Selbstreflexion zu verknüpfen, Werkkritik poetologisch zu vertiefen und die Grenzen strikt aktuellen Rezensierens - frei vom Zwange der Berufskritik - aufzusprennen.²²⁸ In Anbetracht der Tatsache, dass die bei Hoffmann im Vordergrund stehenden poetisch-stilistischen Aspekte sowie die von den Erzählern angewandte Selbstrepräsentanz dessen *Serapionsbrüder* zu einem herausragenden Beispiel für die Reflexion einer der Ästhetik verschriebenen Erzählkunst machen, vermag sich für die literarischen Freunde Ottmar, Lothar, Theodor und Cyprian auch nur eine ganz bestimmte Art von kritischem Maßstab als Grundlage literarischer Wertung zu eignen. „Jeder Kritiker hat für sich zu entscheiden, was er an inhaltlichen, formalen, sprachlichen und sonstigen

²²³ Vgl. Albrecht, Wolfgang: Literaturkritik. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2001, S.110

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Vgl. ebd.; S.108

²²⁶ Vgl. ebd.

²²⁷ Vgl. Gfrereis; S.113

²²⁸ Vgl. Albrecht; S.18f

Textelementen beschreiben, interpretieren bzw. erörtern und bewerten will²²⁹, heißt es bei Albrecht in Bezug auf die bei der Literaturkritik anzuwendenden Methoden, womit Kritikern die Möglichkeit eingeräumt wird, Herkömmliches und Normatives mittels ihnen zusagender, individueller und/oder innovativer Verfahrensweisen zu durchbrechen.²³⁰ „Um literaturkritische Standpunkte bejahen zu können, [...] muß man sich die Literaturlauffassung, die diesem Standpunkt zu Grunde liegt, zu eigen machen. Um literaturkritische Aussagen als zutreffend beurteilen zu können, muß man die unterstellte Literaturlauffassung billigen.“²³¹ Ganz im Sinne des von Sigrid Löffler zusammengestellten „Aufgabenkatalogs des Literaturkritikers“, nach welchem Kritik nicht nur plausibel und nachvollziehbar sei, sondern die Kriterien der Beurteilung immer auch mitliefern soll²³², entschließt sich die literarische Gesellschaft bei Hoffmann am ersten Tage ihres Zusammentreffens ebenfalls dazu, die von ihnen zum Besten gegebenen, schriftstellerischen Errungenschaften einem ganz bestimmten Prinzip zu unterwerfen, dessen Regeln die Mitglieder fortan daran hindern sollen, sich in der Manier schwatzender Philister gegenseitig mit „schlechtem Machwerk zu quälen“²³³: dem sogenannten *serapiontischen Prinzip*. Bereits Lessing vertrat im Zuge seiner bis heute noch Gültigkeit habenden Kriterien literarischer Wertung die Ansicht, dass die Güte eines Werkes nicht auf einzelnen Schönheiten beruhe.²³⁴

*[...]diese einzelne[sic] Schönheiten müssen ein **schönes Ganze[sic]** ausmachen, oder der Kenner kann sie nicht anders, als mit einem **zürnenden Mißvergnügen** lesen. Nur wenn das **Ganze untadelhaft** befunden wird, muß der Kunstrichter von einer nachteiligen Zergliederung absteheu, und das Werk so, wie der Philosoph die Welt, betrachten.*²³⁵

Eben diese Literaturlauffassung scheinen sich die „getreuen Serapionsbrüder“ beim Befolgen des serapiontischen Prinzips zu eigen zu machen, wenn sie dem Zusammenspiel von Form und Inhalt bzw. der von ihm ausgehenden Wirkung besonders große Bedeutung beimessen.

*„Woher kommt es denn, daß so manches Dichterwerk das keinesweges schlecht zu nennen, wenn von Form und Ausarbeitung die Rede, doch so ganz **wirkungslos** bleibt wie ein **verbleichtes Bild**, daß wir **nicht davon hingerissen** werden, daß die Pracht der Worte nur dazu dient den inneren Frost, der uns durchgleitet, zu vermehren. Woher kommt es anders, als daß der Dichter **nicht das wirklich schaute** wovon er spricht, daß die Tat, die Begebenheit vor seinen **geistigen Augen** sich darstellend mit aller Lust, mit allem Entsetzen, mit allem Jubel, mit allen Schauern, **ihn nicht begeisterte, entzündete**, so*

²²⁹ Vgl. Albrecht; S.64

²³⁰ Vgl. ebd.; S.66

²³¹ Ebd.

²³² Vgl. ebd.; S.97

²³³ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder, S.70

²³⁴ Vgl. Neuhaus; S.44

²³⁵ Ebd.; Hervorhebung B.P.

daß nur die inneren Flammen ausströmen durften in feurigen Worten: **Vergebens** ist das Mühen des Dichters uns dahin zu bringen, daß wir daran glauben sollen, **woran er selbst nicht glaubt**[...].²³⁶

„Jeder **prüfe** wohl, 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 und Schatten, und dann, wenn er sich recht **entzündet davon fühlt**, die Darstellung ins **äußere Leben** zu tragen. So muß unser Verein auf tüchtige Grundpfeiler gestützt dauern und für jeden von uns allen sich gar erquicklich gestalten.“²³⁷

Jene alles entscheidende Forderung nach einem Bezug zur Realität und damit zum die Literaten erdenden Gewöhnlichen vermag allem voran mit der Annahme begründet zu werden, dass das, was sich wirklich begibt, beinahe immer das unwahrscheinlichste ist.²³⁸ Da die Form allein in den Augen der literarischen Freunde keineswegs auszureichen scheint, ist es die Aufgabe des wahren Dichtertalents, das von ihm mittels besonderer Sehergabe „Geschaute“ wirkungsvoll darzustellen, den „Funken“ überspringen zu lassen, sodass gerade das so phantastisch Anmutende für die Rezipienten umso realer erscheint. Dieses unverzichtbare Miteinander von Gewöhnlichem und Abstraktem, von Fremdartigem und Bekanntem in der serapiontischen Anleitung zum kunstgemäßen Erzählen scheint dabei nicht zufällig an den ursprünglich aus der Malerei stammenden Begriff des „Phantastischen Realismus“ zu erinnern, der auch Hoffmanns oftmals karikaturistisch anmutendes, schriftstellerisches Gesamtwerk wie eine Art Leitfaden durchzieht. Jene dem Surrealismus zuzuordnende, hauptsächlich von manieristisch malenden Künstlern vertretende Stilrichtung zeichnet sich durch die Verarbeitung mystischer Themen, kosmischer Träume oder gar apokalyptischer, von den traumatischen Erfahrungen und Schrecken des Zweiten Weltkriegs geprägten Visionen aus, wobei die für sie ebenso typischen surrealistischen Elemente die ihr zugeschriebenen Kunstwerke weder rein abstrakt noch starr realistisch erscheinen lassen.²³⁹ „Warum kann ich mich an deinen sonderbaren phantastischen Blättern nicht sattsehen, du kecker Meister!“²⁴⁰, schreibt Hoffmann in einem seine Phantasiestücke einleitenden Aufsatz über den französischen Zeichner und Kupferstecher Jacques Callot, mit dessen seine Karikaturen auszeichnenden „Phantastischen Realismus“ dieser sich im Sinne einer tiefen Seelenverwandtschaft ungemein stark zu identifizieren in der Lage sieht.

²³⁶ Hoffmann: Serapionsbrüder; S.67f, Hervorhebung B.P.

²³⁷ Ebd.; S.69, Hervorhebung B.P.

²³⁸ Vgl. ebd.; S.65

²³⁹ Vgl. https://de.m.wikipedia.org/wiki/Phantastischer_Realismus. 5.8.2018

²⁴⁰ Hoffmann, E.T.A. Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Berlin: Hofenbergs Sonderausgabe im Verlag der Contumax GmbH&Co KG 2016, S.9

*„Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des **gewöhnlichen Lebens** in seinem innern **romantischen Geisterreiche** erscheinen, und der sie nun in dem **Schimmer**, von dem sie dort umflossen, wie in einem **fremden, wunderlichen Putze** darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen, er habe in Callots Manier arbeiten wollen?“²⁴¹*

So, wie in Theodors eigens verfasstem Gespräch „Der Dichter und der Komponist“ zur Sprache gebracht wird, dass in der romantischen Dichtung das Phantastische keck in das Alltagsleben hineinfährt²⁴², die poetische Wahrheit hinter dem Wunderbaren somit unbedingt notwendig ist, um daran glauben zu können²⁴³, vermag in Callots Figuren ebenfalls das Heimische, Bekannte als das eigentlich Unheimliche, Fremdartige zutage zu treten, selbst das Gemeinste aus dem Alltagsleben unter dem Schleier der Skurrilität eine gewisse romantische Originalität zu besitzen.²⁴⁴ Interessant erscheint hierbei vor allem die Tatsache, dass jenes den „Phantastischen Realismus“ widerspiegelnde serapiontische Prinzip in gewisser Weise mit dem Gemengelage von Fakten und Fiktionen, Nachrichten und Erfundenem verglichen werden kann, das sich bis zu den Anfängen moderner Massenmedien zurückverfolgen lässt und damit seit jeher die in Zeitungen erscheinenden literarischen Beiträge, allem voran die im neunzehnten Jahrhundert aufkommenden Romane, kennzeichnet.²⁴⁵ Vormals als anrühiger Freiraum der Phantasie angesehen, der durch den sogenannten „Feuilletonstrich“ vom seriösen Teil der Zeitung strikt zu trennen ist, erscheint der Roman in der Zeitung bei näherer Betrachtung ebenso als eine Form der Nachricht, da die fiktive Prosa mit faktischem Gehalt aufgeladen wird, indem darin auf aktuelle gesellschaftliche Fragen und Probleme Bezug genommen wird.²⁴⁶ Jene intensive Wechselwirkung zwischen Roman und Zeitung, das Oszillieren des Status „Feuilletonroman“ zwischen Nachricht und Fiktion²⁴⁷ ist dabei als eine für das grundlegende Ziel der Unterhaltung absolut notwendige Ambivalenz zu betrachten, aufgrund derer die Schaffung fiktiver Welten nicht gänzlich von den Spielregeln der „realen“ Realität befreit werden kann.²⁴⁸ Vielmehr soll durch sie ein Vergleich zwischen Fiktion und Lebenswelt ermöglicht werden, indem in den fiktiven Geschichten nicht alles schlechthin erfunden ist, sondern darin dem Leser bekannte, realistische Details in ausreichendem Maß Verwendung finden, die ihn jene imaginierte Realität akzeptieren lassen.²⁴⁹

²⁴¹ Hoffmann: Fantasiestücke; S.10, Hervorhebung B.P.

²⁴² Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.111

²⁴³ Vgl. ebd.; S.108

²⁴⁴ Vgl. Hoffmann: Fantasiestücke; S.9

²⁴⁵ Vgl. Bachleitner; S.7

²⁴⁶ Vgl. ebd.

²⁴⁷ Vgl. ebd.; S.12

²⁴⁸ Vgl. ebd.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S.13

„Die Einheit von **fiktionalen** Geschichten wird durch „fiktionale Identitäten“ hergestellt, durch Romanfiguren, die zugleich einen „Übersprung“ zur [...] **personalen Identität** des Zuschauers ermöglichen. Im Spiel von Nachahmung bzw. Abweichen von in den Fiktionen vorgeführten Verhaltensmustern [...] bildet der Kommunikationsteilnehmer **seine Identität** aus. Dieser kann die Charaktere in der Erzählung mit sich selbst vergleichen. [...] Das menschliche Leben vollzieht sich demnach als stetes Erfinden neuer potenzieller Welten, als theoretisches Durchspielen von Möglichkeiten, **fictions**, die teilweise in **facts** überführt werden. Das fiktive Vorwegnehmen künftiger Möglichkeiten und alternativer Welten durch Heraustreten aus der gegenwärtigen Verfassung ist Bedingung aller **Weiterentwicklung des Selbst** und der Welt.“²⁵⁰

Diesen auch für Umberto Eco unverzichtbaren Reiz der Verbindung zwischen Vertrautem und Abweichung, die den für die Unterhaltung so bedeutenden Vergleich zwischen Fiktion und Lebenswelt ermöglicht, scheinen auch die Serapionsbrüder Hoffmanns mehr oder minder explizit in der festgelegten literarischen Tendenz ihres Vereins anzuerkennen, wenn sie „andere sein wollen als damals und doch wieder dieselben.“²⁵¹ Was nun die zu diesem Zwecke als einzig gültiger Wertmaßstab fungierende Literaturauffassung der Freunde betrifft, die Phantastisches und Reales wirkungsvoll zueinander in Beziehung setzen soll, zeigt sich bereits zu Beginn der Erzählsammlung die in ihr gerade durch das Erzählte selbst so herausragend zur Geltung kommende Reflexion der Erzählkunst und deren Bedingungen, führt man sich erst die durchaus ungewöhnliche Entstehung des der literarischen Wertung zugrunde liegenden serapiontischen Prinzips eingehend vor Augen. „Ein Motiv kann ebensogut Anstoß zu einer Dichtung geben wie ein bereits in seinem Handlungszusammenhang vorgezeichneter Stoff“²⁵², heißt es zu jenem kleinsten bedeutungsvermittelnden und handlungsstrukturierenden literarischen Inhaltselement, das als movierende Kraft²⁵³ stets bestimmte Funktionen innehat, im Falle Hoffmanns *Serapionsbrüder* also erst die eine sachgemäße Literaturkritik sowie eine angemessene Erzählkunst ausformulierende Debatte einzuleiten vermag und damit gleichsam die dem anschließenden, seriell erfolgenden Vortragen literarischer Produkte zugrundeliegende Intention herauszubilden imstande ist. Im Sinne der schon bei Boccaccio Verwendung findenden Verknüpfung mehrerer Motive zu einer Motivkette, sind es in der den Verein der getreuen Serapionsbrüder begründenden Erzählung Cyprians die mit dem Einsiedlertum allzeit verbundenen Aspekte *Einsamkeit* und *Wahnsinn*, die den „tüchtigen, sich so erquicklich gestaltenden Grundpfeiler“ zu bedingen vermögen. „Fürchte nicht die Schauer der

²⁵⁰ Vgl. Bachleitner; S.12f, Hervorhebung B.P.

²⁵¹ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.22

²⁵² Vgl. Frenzel: Vom Inhalt der Literatur; S.43

²⁵³ Vgl. ebd.; S.36

tieften Einsamkeit, nur in ihr geht dem frommen Gemüt solch ein Leben auf!²⁵⁴, legt der von Cyprian als höchst sonderbar und wahnsinnig erachtete Einsiedler Serapion diesem im Bann der tiefsten Überzeugung zu Herzen, womit jener die für das serapiontische Prinzip alles entscheidende Ansicht vertritt, dass Wahnsinn als eine wohltuende Verblendung, als eine herrliche Gabe des Himmels zu preisen sei²⁵⁵, die durch ihren methodischen Charakter das hohe Dichter-Talent erst zu bedingen, folglich also als wirkungsvollste Quelle dichterischer Schöpfung selbst zu fungieren vermag. Eine Tatsache, die in der Konzeption der literarischen Künstlerfigur seit jeher deutlich zutage tritt, scheint es sich bei dieser schließlich zumeist um eine vom Zustand bewusst gewählter oder unfreiwilliger Isolation geprägten Außenseiterexistenz zu handeln, die ihre Auffassung des Lebens, ihre durch ein eigenes Kunstverständnis verschuldete Andersartigkeit nicht in Einklang mit den Vorstellungen der Gesellschaft bringen kann.²⁵⁶ Gerade jener sichtbare Gegensatz des unter der Banalität der Alltagswelt oftmals leidenden Individuums zur gesellschaftlichen Realität, jene das Motiv des *Sonderlings* respektive *Einzelgängers* maßgeblich auszeichnende „partielle Unangepasstheit“²⁵⁷ der meist exzentrischen, nicht selten von Krankheit und Wahnsinn geprägten Künstlerfigur ist es jedoch, die ihr das Ausleben ihrer innersten Neigungen, die freie Entfaltung künstlerischer Anlagen erst zu ermöglichen in der Lage ist.²⁵⁸ Dies zeigt sich bei Cyprians Begegnung mit der fremdartigen, seltsamen Erscheinung des Einsiedlers Serapion²⁵⁹ inmitten eines dichten Waldes auf besonders augenscheinliche Weise, wenn besagter Anachoret trotz oder gerade wegen seines selbst erwählten, als Krankheit der fixen Ideen, als verderblicher Traum²⁶⁰ angesehenen Einsiedlertums nicht nur einen erstaunlichen Scharfsinn sowie durchdringenden Verstand an den Tag zu legen versteht, sondern gleichsam auch mit einem ausgezeichneten Dichtertalent gesegnet scheint, welches alles von ihm Geschriebene als von einer feurigen Fantasie, von einem in die tiefste Tiefe schauenden, besonderen Geist beseelt darstellt.²⁶¹

„Serapion erzählte jetzt eine Novelle, angelegt, durchgeführt, wie sie nur der **geistreichste**, mit der **feurigsten Phantasie begabte Dichter** anlegen, durchführen kann. Alle Gestalten traten mit einer

²⁵⁴ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.33

²⁵⁵ Vgl. ebd.

²⁵⁶ Vgl. Daemmrich, Horst S./Daemmrich, Ingrid G: Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch. 2.Auflage. Stuttgart: UTB GmbH 1995, S.231

²⁵⁷ Vgl. Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6. Auflage. Stuttgart: Kröner Verlag 2008, S.631

²⁵⁸ Vgl. Daemmrich; S.123

²⁵⁹ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.24

²⁶⁰ Vgl. ebd.; S.29

²⁶¹ Vgl. ebd., S.25

*plastischen Ründung, mit einem glühenden Leben hervor, daß man fortgerissen, bestrickt von magischer Gewalt wie im Traum daran glauben mußte, daß Serapion alles selbst **wirklich** von seinem Berge **erschaut**.*²⁶²

„Die ganze Erscheinung hatte etwas fremdartiges, seltsames, ich fühlte leise Schauer mich durchgleiten. Solchen Gefühls kann man sich auch wohl kaum erwehren, wenn das, was man nur auf Bildern sah oder nur aus Büchern kannte, plötzlich ins wirkliche Leben tritt.“²⁶³ Die Tatsache, dass jenes von Cyprian als so überaus wirkungsmächtig empfundene Miteinander von Phantasie und Wirklichkeit in der auf eine besondere Sehergabe zurückzuführenden, einzig angemessenen dichterischen Darstellung schließlich als grundlegende Literaturauffassung einstimmige Billigung seitens der Serapionsbrüder erfährt, wird dabei allem voran in den von Horst und Ingrid Daemmrich stammenden Erläuterungen zum Motiv des *Einsiedlers* bestätigt.

*„Als Nebenfigur übernimmt der **Einsiedler** eine genau umrissene **Motivfunktion**. Die Begegnung mit ihm spornt die Handlungsträger zum **Nachdenken über ihr Lebensziel** an. Seine Haltung stellt die Daseinsbewältigung in ein besonderes Licht. Seine Existenz wird zum **Maßstab der Wahrheit**, kann der Lebensfahrt **neue Richtung** geben oder die **eigene Überzeugung bekräftigen**.*²⁶⁴

Demnach scheint es im Falle Hoffmanns kaum verwunderlich, dass der Einsiedler Serapion sich nicht in Form einer kontemplativen, frommen Weltabgewandtheit hinter Klostermauern strikten, ihn als Gehorsampflichtigen dem Leben entziehenden Ordensregeln unterworfen, sondern sich an einen nicht völlige Abgeschlossenheit bietenden, dennoch recht abgelegenen Ort wie einen Wald oder eine Wüste zurückgezogen hat, wo ihn Wanderer auf entlegenem Weg zu treffen und um Rat oder Hilfe zu bitten in der Lage sind.²⁶⁵ In der weltlichen Literatur somit allem voran als eine Begegnungsfigur in Erscheinung tretend, vermag jene als mit ihrer bescheidenen Unterkunft wie einer Höhle oder Hütte etabliert hingenommene Sonderexistenz Wandernden oder Verirrten sowohl Schutz und Nahrung, als auch geistigen Zuspruch und Tröstung, Rat und Aufklärung über deren Vergangenheit und Zukunft anzubieten.²⁶⁶ Auffallend ist hierbei die Tatsache, dass Cyprian bei seiner Begegnung mit Serapion zunächst keineswegs als wissbegieriger, bekehrungswilliger Besucher²⁶⁷ auftritt, sondern mit seiner dafür angeeigneten, psychologischen Weisheit dessen fixe Idee törichterweise an der Wurzel anzugreifen gewillt ist.²⁶⁸ Beim Versuch, selbst als ein den Wahnsinn austreibender Ratgeber

²⁶² Hoffmann: Serapionsbrüder; S.34, Hervorhebung B.P.

²⁶³ Ebd.; S.24

²⁶⁴ Daemmrich; S.128, Hervorhebung B.P.

²⁶⁵ Vgl. Frenzel: Motive der Weltliteratur; S.125f

²⁶⁶ Vgl.ebd.; S.130

²⁶⁷ Vgl.ebd.; S.134

²⁶⁸ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.27

und Helfer zu fungieren, werden allerdings gerade Cyprians eigene Überzeugungen in eine völlig neue Richtung gelenkt, sodass dessen in seiner „armen, verblendeten Torheit“ vorgebrachten Argumente der Vernunft schließlich mit ihren eigenen Waffe geschlagen werden.²⁶⁹ Seine in der Romantik wieder besonders deutlich hervortretende Begegnungs- sowie Erziehungsfunktion²⁷⁰ folglich bestens zur Geltung bringend, sticht Serapion aus der Masse bisheriger Einsiedler insofern hervor, als dass er durch das Lob der Einsamkeit den Aspekt des Wahnsinns in ein gänzlich neues Licht rückt und diesen zur unverzichtbaren Grundlage künstlerischen Schaffens emporhebt. Die Figur des Einsiedlers Serapion ist es jedoch nicht allein, die das Setzen eines dem schriftstellerischen Produzieren unbedingt zugrunde zu legenden Wertmaßstabes hervorbringt, wird der Geschichte Cyprians zunächst schließlich eine nicht unbedeutende Menge an Kritik entgegengebracht. So zeigt sich bereits hier das dem seriellen Erzählen eigene Anknüpfen an schon gegebenen Themen und Motiven, wenn der Serapionsbruder Theodor dazu aufgefordert wird, die überreizte, fast schon unheimlich anmutende Phantasie des vermaledeiten wahnsinnigen Anachoreten mittels sanftem Übergang vom Wahnsinn in gesunde Vernunft auszugleichen.²⁷¹ Diesbezüglich nunmehr selbst auf seine Begegnung mit dem ebenso für wahnsinnig gehaltenen Rat Krespel zurückgreifend, der trotz seines gutmütigen Charakters gewisse Sonderbarkeiten und eine als toller Humor zu bezeichnende Eigentümlichkeit an den Tag legt²⁷², führt Theodor auch hier Aspekte wie Krankheit und Wahnsinn als alles entscheidende Bestandteile einer aus der Einsamkeit des Künstlers entspringenden Vorteilhaftigkeit vor Augen. „Ihr könnt nicht glauben, wie herzerreißend mir der Rat den Moment schilderte, als er Antonien sah. Selbst in der Bizarrerie seines Ausdrucks lag eine wunderbare Macht der Darstellung, die auch nur anzudeuten ich gar nicht im Stande bin“²⁷³, heißt es etwa über Krespels wirkungsmächtige Erzählkunst, ehe Theodor auf die einzigartige Singstimme Antonies zu sprechen kommt, die durch nichts Geringeres als eine unheilbare, seltene Krankheit bedingt ist.

*„>>Mag es sein, daß es von zu früher Anstrengung im Singen herrührt, oder hat die Natur es verschuldet, genug Antonie leidet an einem **organischen Fehler in der Brust**, der eben ihrer **Stimme die wundervolle Kraft und den seltsamen**, ich möchte sagen **über die Sphäre des menschlichen Gesanges hinaustönenden Klang** gibt. [...]<<“²⁷⁴*

²⁶⁹ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.30f

²⁷⁰ Vgl. Frenzel: Motive der Weltliteratur; S.142

²⁷¹ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.38f

²⁷² Vgl. ebd.; S.45

²⁷³ Ebd.; S.59f

²⁷⁴ Ebd.; S.60f, Hervorhebung B.P.

Im Rahmen der literarischen Wertung durchaus mit dem Prinzip des kanonischen Ausschlussverfahrens gleichzusetzen, wird schließlich erst durch die kritische Gegenüberstellung zweier Figuren entschieden, dem zuerst mit unglaublicher Schärfe und Missgunst begegnet wordenen Serapion die ihm nun aus einer völlig neuen Sichtweise heraus deutlich zustehende Aufmerksamkeit bzw. Relevanz zuzusprechen. Mit seinem gutmütigen, stillen Wahnsinn das verwunderliche, lebhaften Widerwillen bei den Zuhörern auslösende Betragen Krespels mühelos und auf höchst angenehme Weise überragend, wird Serapion doch noch als bestens geeigneter Bezugspunkt für das Aufstellen allzeit zu befolgender, poetologischer Prinzipien gewählt.

„Überhaupt, fuhr nun Lothar fort, bin ich jetzt, nachdem mich Theodor mit dem häßlichen widrigen Krespel recht in Harnisch gebracht hat, mit Cyprians Serapion ganz ausgesöhnt. Noch mehr als das: ich verehere Serapions Wahnsinn deshalb, weil nur der Geist des vortrefflichsten oder vielmehr des wahren Dichters von ihm ergriffen werden kann.“²⁷⁵

Auf die den Kritikern eingeräumte Möglichkeit, Herkömmliches mittels individueller bzw. innovativer Verfahrensweisen zu durchbrechen, greifen die Serapionsbrüder hierbei schließlich insofern sichtbar zurück, als dass sie Serapions fehlerhafte „Poetik“ mittels eigens durch Cyprians Erzählung erworbener Ansichten und Erkenntnisse entscheidend zu verbessern und somit das eigentliche serapiontische Prinzip, vor dessen Regeln sich ihre Erzählungen künftig verantworten lassen sollen, erst aufzustellen in der Lage sind.

„Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als daß irgend ein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist. Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit [...] zu schauen, aber es ist unser irdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. Die inneren Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden[...]. Aber du, o mein Einsiedler! statuiertest keine Außenwelt, du sahst den versteckten Hebel nicht, die auf dein Inneres einwirkende Kraft; [...] so vergaßest du, daß die Außenwelt den in den Körper gebannten Geist zu jenen Funktionen der Wahrnehmung zwingt nach Willkür.“²⁷⁶

Auf der Grundlage der dem Motiv des Einsiedlers zugeschriebenen Bedeutungen und Funktionen wird hier also die der Romantik entsprechende, angemessene Erzählkunst durch das Verfahren literarischer Wertung und/oder Kritik im Erzählten selbst reflektiert. Was die Begünstigung zentraler Intentionen geselligen Erzählens durch bestimmte literarische Motive bzw. Themen betrifft, so ist im Falle Hoffmanns jedoch nicht allein auf die mit Serapion in Verbindung zu bringenden Aspekte Einsamkeit und Wahnsinn hinzuweisen, sondern ebenso auf ein weiteres ungemein bedeutungstragendes Motiv, welches gleichsam auch eine der die Erzählensammlung auszeichnenden Besonderheiten - nebst vorgenommener Literaturkritik unter

²⁷⁵ Hoffmann: Serapionsbrüder; S.67, Hervorhebung B.P.

²⁷⁶ Ebd.; S.68, Hervorhebung B.P.

eigens produzierenden Literaten - darstellt: das Motiv der Großstadt. Wie schon der *locus amoenus* in Boccaccios Novellenzyklus, hat hier die vom Traditionsstrang seriellen Erzählens deutlich abweichende Tatsache, die Erzählgemeinschaft nun nicht mehr in einer abgeschiedenen, ländlichen Umgebung vorzufinden, ebenfalls eine Reihe vielfältiger, die dem Erzählen zugrundeliegende Motivation festigender oder gar erst bedingender Funktionen inne. Mit der bereits im Altertum gegebenen Vorstellung der Stadt als ein aufsehenenerregendes und vor allem befremdliches Phänomen sichtbar brechend, die diese nicht selten in einen starken, zumeist negativ konnotierten Kontrast zum Leben auf dem Land in Erscheinung treten lässt²⁷⁷, vermag die antiphiliströse Haltung Hoffmanns Serapionsbrüder größere Städte durchaus positiv aufzuwerten, wenn diese hier als Kristallisationspunkte von Künstlern und Intellektuellen betrachtet werden.²⁷⁸ Dem allem voran der barocken Epoche zuzuschreibenden Charakteristikum der „Sittenverderbnis“²⁷⁹, welches in der beliebten literarischen Auffassung der Stadt als ein bedrohliches Ungeheuer, als ein seine Schöpfer verschlingender Moloch²⁸⁰ ein besonders augenscheinliches Maß an Zuspitzung erfährt, wird nunmehr die in der deutschen Dichtung des achtzehnten Jahrhunderts aufkommende Darstellung von Handels- und Residenzstädten als zusammenschließende Elemente gegenübergestellt, die trotz ihres Philistertums den Lebensraum einer geistigen Elite und einen Sammelplatz von menschlichen Originalen bilden.²⁸¹ Demnach vermögen auch die getreuen Serapionsbrüder als solche künstlerisch tätigen, menschlichen Originale dem Leben der Stadt, ihren Farben, Gerüchen sowie ihrer Unübersichtlichkeit aller Lobpreisungen des idealisierten, idyllischen Landaufenthaltes zum Trotz neue Effekte abzugewinnen.²⁸²

*Die moderne Gesellschaft der Großstädte und Industriesiedlungen verhindert die für die natürliche Gemeinschaft charakteristischen engen, persönlichen Beziehungen zum Mitmenschen. Zwischenmenschliche Beziehungen in der Stadt sind gekennzeichnet durch **Kontaktlosigkeit, Teilnahmslosigkeit**, Argwohn und Neid. Einzelne schließen sich ab oder werden in die **Isolation** getrieben[...].*²⁸³

*„[...]Sie ist die Gesteinsmasse, die die Menschen erdrückt. Die Figuren suchen deshalb **Zuflucht** in Bibliotheken, Museen oder **bescheidenen Wohnungen**, in denen sich ein **kleiner Kreis gleichgesinnter Personen** gegen die Umwelt **abschirmt**. Insgesamt spiegeln literarische*

²⁷⁷ Vgl. Frenzel: Motive der Weltliteratur; S.654f

²⁷⁸ Vgl. ebd.; S. 656

²⁷⁹ Vgl. ebd.; S.655

²⁸⁰ Vgl. Daemmrich; S.332f

²⁸¹ Vgl. Frenzel: Motive der Weltliteratur; S.656

²⁸² Vgl. ebd.; S.657

²⁸³ Daemmrich; S.334, Hervorhebung B.P.

*Stadtstrukturen die Ambivalenz der Menschen gegenüber den von ihnen selbst geschaffenen Institutionen.*²⁸⁴

Diese den vorwiegend negativen Schilderungen der Stadt gemeinen Eigenschaften scheinen in Hoffmanns Erzählung zwar in gewisser Weise ebenfalls mehrmals zur Sprache gebracht zu werden, jedoch keineswegs zu einer die Außenwelt für den gesamten Zeitraum geselligen Erzählens vollkommen ausschließenden Flucht in einen geschlossenen, ländlichen Raum zu verleiten. Ist es bei Boccaccio die in Florenz ausbrechende Pest und damit die mit der Stadt verbunden werdende Sittenlosigkeit, die das Streben nach angenehmer Ablenkung durch mündliches Erzählen erst verursacht, so ist es bei Hoffmann die in der Großstadt herrschende Unübersichtlichkeit, die auf nicht minder entscheidende Weise zur Gründung einer Literaturkritik verübenden Erzählgemeinschaft beiträgt.

*„Und hiermit erkläre ich die Präliminarien unsers neuen Bundes feierlichst für abgeschlossen, und setze fest, daß wir uns jede Woche an einem bestimmten Tage zusammenfinden wollen, denn sonst **verlaufen** wir uns in der **großen Stadt** hierhin, dorthin, und **werden auseinander getrieben** noch ärger als bisher.*²⁸⁵

*„Aber das **Gewühl der großen Stadt**, die **Entfernung** unserer Wohnungen, unser verschiedenartiges Geschäft wird uns **auseinander treiben**. **Bestimmen** wir daher heute **Tag, Stunde und Ort** wo wir uns **wöchentlich zusammenfinden** wollen. Noch mehr! - Es kann nicht fehlen, daß wir, einer dem andern nach alter Weise manches poetische Produktlein, das wir unter dem Herzen getragen mitteilen werden. Laßt uns nun dabei des Einsiedlers Serapion eingedenk sein!*²⁸⁶

Anders als im *Dekameron* oder in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* gedenkt sich Hoffmanns „kleiner Kreis gleichgesinnter Personen“ allerdings niemals vollständig von der Außenwelt abzuschirmen. Vielmehr vermögen die Serapionsbrüder ihre kritische Stellungnahme zur fehlenden Außenwelt in der dichterischen Schöpfung ihres Schutzpatrons lebhaft zu untermauern, wenn sie die bewusste Teilnahme am Leben in der Großstadt als eine unverzichtbare Inspirationsquelle schriftstellerischen Produzierens betrachten. Besonders augenscheinlich zeigt sich diese „Offenheit“ darin, dass die Anzahl der das serapiontische Prinzip gewissenhaft einzuhalten gelobenden Literaten keineswegs strikt von vornherein festgelegt ist, sodass sich den vier Freunden Theodor, Cyprian, Lothar und Ottmar im Laufe ihrer Treffen noch zwei weitere für „würdig“ empfundene Serapionsbrüder anschließen. Soeben von seinem ländlichen Aufenthalt zurückgekehrt, vermag der sich darunter befindende Sylvester die Unabdingbarkeit eines sich gegenseitig zum Vorteil reichenden Miteinanders von Stadt- und Landleben besonders überzeugend darzulegen, wenn er meint, die für das Dichtertum so unverzichtbare Anregung einzig und allein im

²⁸⁴ Daemmrich; S.333, Hervorhebung B.P.

²⁸⁵ Hoffmann: Serapionsbrüder; S.16, Hervorhebung B.P.

²⁸⁶ Ebd.; S.69, Hervorhebung B.P.

ewigen rastlosen Gewühl und in der leeren Geschäftigkeit der großen Stadt finden zu können - so sehr dies alles seinem ganzen innern Wesen auch zuwider ist.²⁸⁷

*„Sylvester hat Recht, nahm Lothar das Wort, wenn er als Schauspiel als Romandichter die **Anregungen** in dem **bunten Gewühl der großen Stadt** sucht und dann dem **Geist ruhige Muße gönnt** das zu schaffen wozu er angeregt worden. Jenes Bild konnte Sylvester auch auf dem Lande schauen, aber nicht die **lebendigen Personen**, die sich darum herbewegten und in die hinein jene gemalten Personen des Bildes traten. **Dichter jener Art dürfen sich nicht zurückziehen in die Einsamkeit, sie müssen in der Welt leben, in der buntesten Welt, um schauen und auffassen zu können ihre unendlich mannigfachen Erscheinungen!**“²⁸⁸*

Der hier so vehement geforderte Bruch mit der für das gesellige Erzählen traditionellen Abgeschlossenheit für einen zum Erzielen der erhofften Wirkung notwendigen Zeitraum zeigt sich wohl in erster Linie dadurch, dass die immer wieder zusammentreffenden Serapionsbrüder zwischen ihren zeitlich und räumlich festgelegten Treffen stets ihren verschiedenartigen Geschäften in der Stadt nachgehen, wobei einmal sogar bereits mehrere Monate bis zu einer erneuten Zusammenkunft vergehen. Die mit der einer Großstadt zugeschriebenen Gefährdung enger, persönlicher Beziehungen begründete Tatsache, dass hierbei zunächst nur drei der sechs Mitglieder zusammenzufinden vermögen, die anderen folglich nach gewöhnlicher Weise im Gewühl verschwunden und nicht aufzufinden sind²⁸⁹, wird schließlich ebenso wenig als Rechtfertigung dafür angesehen, den von Cyprian gelegten Grundstein des heiligen Serapion als eine heillose, in wenigen Monden zusammenstürzende Idee²⁹⁰ aufzufassen.

*„[...] so magst du auch die Melancholie des Prinzen Hamlet aufgeben und bedenken, daß es der größte Egoismus sein würde, jedem Bunde, den in Herz und Gemüt gleich gestimmte Seelen schließen, deshalb zu entsagen, weil **der Sturm des Lebens** ihn zerstören kann. Der Mensch **darf nicht bei jeder leisesten unsanften Berührung die Fühlhörner einziehen**, wie ein **schüchternes überempfindliches Käferlein**.“²⁹¹*

„In dem Augenblick rollte der Wagen heran, den Lothar des noch entkräfteten Theodors halber herausbestellt hatte und in dem die Freunde zurückkehrten nach der Stadt“²⁹², schließt Hoffmann ein wie gewöhnlich zur Mitternachtsstunde beendet werdendes Treffen der literarischen Freunde, bei welchem sich diese der frischen Luft und damit der noch nicht vollständig genesenen Krankheit Theodors wegen in einen Gastgarten und zu späterer Stunde schließlich in den nebst gelegenen Gartensaal begeben haben. Deren freiwillig erfolgende

²⁸⁷ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.486

²⁸⁸ Ebd.; S.486f, Hervorhebung B.P.

²⁸⁹ Vgl. ebd.; S.619

²⁹⁰ Vgl. ebd.; S.619f

²⁹¹ Ebd.; S.620, Hervorhebung B.P.

²⁹² Vgl. ebd.; S.772

Rückkehr hinein in das bunte Treiben der Stadt vermag die Gestaltung jenes Motivs bei Hoffmann dabei auf besonders augenscheinliche Weise mit dem serapiontischen Prinzip in Verbindung zu setzen. So wird jener der zentralen Intention des Erzählens als notwendige Voraussetzung dienende Wertmaßstab nicht allein durch das Motiv des wahnsinnigen Einsiedlers, sondern ebenso deutlich durch das Motiv der die Dichter erdenden, einen Bezugspunkt zur Realität darstellenden Großstadt deutlich veranschaulicht, wobei letzteres nicht nur als wichtige Inspirationsquelle eine Rolle spielt. Aufgrund ihres bunten Gewühls durchaus mit dem chaotischen Charakter einer dem Sittenverderbnis anheimgefallenen Stadt wie Florenz gleichzusetzen, führt besagtes Motiv nicht allein dazu, dass die Erzählgemeinschaft der Serapionsbrüder als eine Art notwendiger Orientierungspunkt gegründet wird, um einen die Literaturkritik kennzeichnenden „Ort ästhetischer Debatte“²⁹³ zu schaffen. Vielmehr vermag es aller den Mitgliedern gegebenen Freiheiten zum Trotz für deren Entscheidung verantwortlich zu sein, ihrem Klub auch ein gewisses Maß an Ordnung aufzuerlegen. Eine Forderung, wie sie schon Boccaccios Novellenzyklus sowohl inhaltlich als formal zusammenzuhalten in der Lage ist, da alles, was kein Maß und Ziel hat, nicht lange währt. „Frei überließen wir uns dem Spiel unsrer Laune, den Eingebungen unserer Fantasie. Jeder sprach, wie es ihm im Innersten recht aufgegangen war[...]“²⁹⁴, heißt es zuletzt von Theodor, wenn er das die serapiontischen Zusammenkünfte ausmachende Bestreben reflektiert, ohne jeden lästigen Zwang der Innigkeit und Gemütlichkeit freundschaftlichen Beisammenseins zu frönen. Dieser fehlende Zwang, wie er im Vergleich zur Berufskritik die von Schriftstellern ausgeübt werdende „Laienkritik“ auszeichnet, zeigt sich in erster Linie darin, dass den poetischen Produkten der Serapionsbrüder keinerlei thematische oder formale Grenzen gesetzt sind. Eine ungeheure Vielfalt, wie sie durch die unterschiedlichsten, mehr oder minder umfangreiche Zwischenrahmen ausgestaltenden Debatten und Diskussionen wie etwa über Mystik und Magnetismus noch gesteigert wird, sodass die eigenen Machwerke weder in einer bestimmten Reihenfolge vorgetragen werden, noch allen Serapionsbrüdern in der Zeitspanne ihres Zusammenseins stets die Möglichkeit dazu eingeräumt wird.

*„Damit wir aber **keinesfalls** sogleich in **wilde stürmende Wogen** hineingeraten, sondern unsere serapiontische Sitzung **fein ruhigen Geistes** beginnen mögen, schlage ich vor, daß Sylvester uns sogleich die Erzählung vorlese, zu deren Mitteilung neulich **die Zeit nicht mehr hinreichen** wollte.“²⁹⁵*

²⁹³ Vgl. Albrecht; S.38

²⁹⁴ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.1199

²⁹⁵ Ebd.; S.1054, Hervorhebung B.P.

Das Verhindern besagter „stürmischer Wogen“, als welche hier oftmals zu lange, ja regelrecht auszuarten drohende Gespräche zwischen den Vorträgen literarischer Errungenschaften angesehen werden, wird dabei unzählige Male durch das Einschreiten eines weniger interessierten und darum zur Diskussion entsprechend weniger beitragenden Mitglieds gewährleistet, wenn dieses die anderen beispielsweise dazu auffordert, alles fernere Gespräch über Musik aus der Kapelle des heiligen Serapion zu verbannen und stattdessen zur alten Ordnung zurückzukehren.²⁹⁶ „Nach deiner gewöhnlichen Weise hast du dem Ganzen einen geheimnisvollen Anstrich zu geben gewußt, der wie alles Wunderbare[...] unwiderstehlich fortreißt, aber Maß und Ziel muß jedes Ding haben und nicht ins Blaue hinein Verstand und Geist verwirren.“²⁹⁷ Bedingt durch das als zentrales Urteilkriterium und Wertmaßstab fungierende serapiontische Prinzip, stellt die Gewährleistung einer gewissen Ordnung allerdings nicht die einzige Eigenschaft bzw. Funktion von Literaturkritik dar, wie sie in der Erzählsammlung Hoffmanns zutage tritt. „Kritik ist kein Selbstzweck, sondern erfüllt eine Aufgabe, die zu benennen durchaus einfach ist: Kritik soll zu Lesern über Literatur sprechen“²⁹⁸, heißt es bei Albrecht über deren grundlegenden Vermittlerfunktion, über welche nicht nur gesellschaftliche Vorstellungen von Literatur, Leseerwartungen und -ansprüche zu den Autoren gelangen, sondern umgekehrt auch Ansprüche und Intentionen eines Autors an die Leser gebracht werden können.²⁹⁹ Diese kommunikative Funktion, die der Literaturkritik und damit auch der literarischen Wertung an sich einen diskursiven und vor allem auch dialogischen Grundzug verleiht³⁰⁰, ist insofern entscheidend, als dass jeder literaturkritische Beitrag im Grunde einen Gesprächsvorschlag darstellt, in dem die Wertung gleichsam probeweise vorgetragen wird, wobei sich erst im Streit der Argumente, die von allen Gesprächsteilnehmern beigebracht werden können, ein Gemeinverständnis über das literarische Werk herstellt.³⁰¹ Eine Möglichkeit, wie sie auch im Klub der Serapionsbrüder durch das zwanglose Miteinander von Werkbetrachtung und Selbstreflexion gegeben ist. Das serapiontische Prinzip, das hier als einstimmig gebilligt werdende Literaturauffassung richtungsweisend die zentralen Auswahlkriterien in sich vereint, verhilft den Teilnehmern folglich ebenso dazu, literaturkritische Diskurse angemessen stimulieren und lenken zu

²⁹⁶ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.501

²⁹⁷ Vgl. ebd.; S.65

²⁹⁸ Vgl. Albrecht; S. 27

²⁹⁹ Vgl. ebd., S.29

³⁰⁰ Vgl. ebd.; S.33

³⁰¹ Vgl. ebd.

können.³⁰² Indem ein Autor im Rahmen der auf allgemein verbindlichen Kriterien und Maßstäben beruhenden Literaturkritik öffentlich bestätigt oder abgefertigt, gefördert oder zurückgewiesen wird, bietet diese dem Rezipienten stets eine im beständig von diesem geforderten Selektionsprozess notwendige Entscheidungshilfe, die ganz offenbar auch im Falle der Serapionsbrüder dazu beitragen soll, im Sinne der Romantik das von minder kritischen Leserschichten gefährdete literarische Niveau zu verteidigen und sich nicht länger mit schlechtem Machwerk quälen zu müssen. Demnach kann diesem „Ort ästhetischer Debatte“ gleichsam auch eine Art ästhetisch-didaktische Funktion zugeschrieben werden, wenn gerade durch diese Kriterien der Auswahl auf qualitative Schwächen oder Stärken von Literatur hingewiesen wird, um damit die Qualität zukünftiger Buchproduktion zu fördern.³⁰³ Eine Tatsache, die sich im Rahmen mündlicher Sofortkritik auf besonders augenscheinliche Weise bewährt, wenn bei dieser „werkstattbezogenen Kollegenkritik“ Maßstäbe für die Schreibenden mittels Abgeben prägnanter Urteile gesetzt werden.³⁰⁴ Somit hält Literaturkritik für Autor und Leser/ Vortragenden und Zuhörer gleichermaßen wertvolle Hilfestellung parat, da sie nicht nur das Verfassen qualitativ hochwertiger Produkte zu fördern, sondern auch zur selbstbewussten Lektüre anzuregen und damit bessere Teilnahmemöglichkeiten am Literatur-System zu eröffnen imstande ist.³⁰⁵ Ausgehend von der bereits mehrmals eingehend vor Augen geführten Tatsache, dass die mit literarischen Motiven verfolgten Intentionen auf spezifische formale, thematische und strukturelle Konstitutionsbedingungen von Texten angewiesen sind, vermag auch Hoffmanns umfangreiche Erzählsammlung und damit der Aspekt seriellen Erzählens an sich sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene das Phänomen literarischer Wertung sichtbar zu begünstigen. Diesbezüglich sei nun in erster Linie auf die Rahmen- bzw. Erzählsituation selbst hinzuweisen, in welcher eine Rahmengesellschaft - ausgelöst durch bestimmte Rahmenmotive - zum Erzählen von Binnenerzählungen angeregt wird.³⁰⁶ Diese als zentrale Bedingung der Rahmenerzähldefinition angesehene Forderung nach einer mündlichen Erzählsituation³⁰⁷ kann dabei zweifelsfrei mit der zuvor erwähnten, mündlichen Sofortkritik als flexibelste und neuere Form und Präsentationsweise von Literaturkritik in Verbindung gebracht werden, bei der die

³⁰² Vgl. Albrecht; S.33

³⁰³ Vgl. ebd.; S.36

³⁰⁴ Vgl. ebd.; S.57f

³⁰⁵ Vgl. ebd.; S.39

³⁰⁶ Vgl. Jäggi; S.55

³⁰⁷ Vgl. ebd., S.77

Kritiker aus der Situation heraus zu reagieren haben³⁰⁸ und mittels plausibler Begründungen oder rhetorischer Tricks³⁰⁹ mit ihren Argumenten vor dem anwesenden Publikum bestehen müssen. Dass jene sofortige Urteilsfindung, die für eine repräsentative Allgemeinheit durchsichtig und überprüfbar wird³¹⁰, in Form ungeheurer, prägnanter Schärfe auch auf die Serapionsbrüder Hoffmanns zutrifft, ist hier nur schwerlich in Zweifel zu ziehen. Im Sinne der dessen Werk kennzeichnenden Besonderheiten weist jener unverzichtbare Aspekt der Mündlichkeit hierin deutlich komplexere, vielschichtige Formen auf, was allem voran mit der bei Hoffmann vorliegenden Manuskriptfiktion zu begründen ist.

*„Auch bei der **Manuskriptfiktion** ist eine Zweischichtigkeit zu finden, die durch das Auftreten eines zweiten Erzählers begründet wird. Im Unterschied zur Rahmenerzählung [...] erscheint dieser Erzähler jedoch nicht als Erzählerfigur, die sich in mündlicher Rede an gegenwärtige Personen richtet, sondern ist nur als **Aussagesubjekt der fiktiv vorliegenden Texte** erschließbar.“³¹¹*

Dieser in allen Literaturepochen vorzufindenden Technik, bei der die vorliegende Erzählung lediglich als ein Abdruck eines dem Herausgeber zugespielten oder von ihm aufgefundenen Manuskriptes dargestellt wird³¹², können dabei ebenso vorgelesene Erzählungen wie die eigens verfassten, poetischen Produkte der Serapionsbrüder zugeordnet werden. „Wir haben es hier zwar mit einer <<mündlichen Vorlesesituation>> von Erzählfiguren zu tun“, heißt es bei Jäggi, „doch handelt es sich eben nicht um spontanes mündliches Erzählen, sondern lediglich um die Wiedergabe einer bereits schriftlich fixierten Erzählung.“³¹³ Diese mangelnde Spontanität, wie sie für geselliges Erzählen und mündliche Sofortkritik gleichermaßen ein herausragendes Charakteristikum darstellt, wird bei Hoffmann nun allerdings gekonnt durch eine komplexe, noch seltener als die in *1001 Nacht* vorliegende Schachtelrahmenerzählung vorkommende Form seriellen Erzählens ausgeglichen: die Kombination von Rahmenerzählungen mit verwandten Formen mehrschichtigen Erzählens.³¹⁴ Zwar werden bei den Serapionsbrüdern die meisten der mitgeteilten Erzählungen vorgelesen, sind daher also Manuskriptfiktionen, doch wechseln sich diese nicht selten mit „echten“ und damit spontan wiedergegebenen Binnenerzählungen ab, auf deren Bedeutung für das serapiontische Prinzip später noch weiter eingegangen wird. Die erwähnte Begünstigung von Literaturkritik durch die Konstitutionsbedingungen seriellen Erzählens und der dafür am besten geeigneten

³⁰⁸ Vgl. Albrecht; S.57

³⁰⁹ Vgl. Gfrereis; S.112

³¹⁰ Vgl. Albrecht; S.57

³¹¹ Jäggi; S.73, Hervorhebung B.P.

³¹² Vgl. ebd.; S.74

³¹³ Vgl. ebd.; S.76

³¹⁴ Vgl. ebd.; S.92

literarischen Gattungen kann dabei anhand Hoffmanns Werk besonders deutlich vor Augen geführt werden, wenn hier die Unverzichtbarkeit angemessenen mündlichen Vortragens im Rahmen einer Erzählgemeinschaft einer kritischen Betrachtung unterzogen wird, da hier ja gerade durch die Literaturkritik selbst die einzig wahre, sachgemäße Erzählkunst auszuformulieren bestrebt wird.

„Überhaupt, unterbrach Cyprian den Freund, überhaupt ist es mit **dem Vorlesen** ein eignes Ding. [...]Das kommt daher, nahm Theodor das Wort, weil der **Vorleser** durchaus **nicht förmlich deklamieren** darf, dies ist nach bekannter Erfahrung unausstehlich, sondern die wechselnden Empfindungen wie sie aus den verschiedenen Momenten der Handlung hervorgehen nur **müßig andeutend im ruhigen Ton** bleiben muß, dieser Ton aber wieder auf die Länge eine **unwiderstehliche narkotische Kraft** übt.“³¹⁵

Die nach reichlicher Diskussion erzielt werdende Übereinstimmung darüber, dass sich ein ihnen bekannter, schriftstellerisch tätiger junger Mann namens Leander in vielerlei Hinsicht keineswegs als würdiger Serapionsbruder zu eignen imstande ist, unterstreicht die mit den Kriterien mündlichen Vortragens einhergehende Tatsache, dass die für die Rahmensituation unverzichtbaren Erzählerfiguren stets bestimmte Voraussetzungen erfüllen müssen, um der mit dem Erzählen zentral verfolgten Intention gerecht zu werden. Bereits die zehn Adligen in Boccaccios *Dekameron* haben gezeigt, dass der von ihnen aufgesuchte *locus amoenus* von deren positiven Grundstimmung und Erwartungshaltung auf entscheidende Weise mitgestaltet wird, dessen herausragende Funktion als eine das Chaos ausschließende Gegenwelt folglich von den in ihm agierenden Personen selbst abhängt. Demnach scheint es kaum verwunderlich, dass der bei Hoffmann vorzufindende „Ort ästhetischer Debatte“ ebenfalls nach einer ganz bestimmten Art darin agierender Personen verlangt, die in Anbetracht der wesentlich komplexeren Form seriellen Erzählens auch entsprechend vielschichtiger gestaltet sind. Besonders deutlich zeigt sich dies anhand der Tatsache, dass die zehn Adligen Boccaccios so gut wie ausschließlich dieselben positiv konnotierten Gefühlsregungen nach den gehörten, der erheiternden Ablenkung dienenden Erzählungen zur Schau stellen, sich über die darin vorgekommenen Figuren auf dieselbe Weise lachend und lobend zu äußern in der Lage sehen. Gerade dieses einstimmige Argumentieren ist es jedoch, welches dem diskursiven und dialogischen Grundzug literarischer Wertung drastisch gegenübersteht, sind es schließlich erst die unterschiedlichen Meinungen der Gesprächsteilnehmer, die den geforderten Streit der Argumente für die Herstellung eines Gemeinverständnisses über das poetische Produkt überhaupt zu bedingen vermögen. „Der eindeutige Verriss ist ebenso selten wie die

³¹⁵ Hoffmann: Serapionsbrüder; S.124f, Hervorhebung B.P.

schrankenlose Lobeshymne³¹⁶, heißt es bei Neuhaus, was sich allem voran darin zeigt, dass die Serapionsbrüder nicht nur eine tüchtige Opposition gegen alles ihrem Grundprinzip Widerstrebende bilden³¹⁷, sondern wenigstens einer von ihnen stets auch eine Opposition gegen die Meinung anderer Klub-Mitglieder bildet.

*„Wie, rief Lothar, warum hat Ottmar meinen lieben Leander nicht hergebracht? Er ist verständig - geistreich - witzig - wer taugt besser zu uns Serapions-Brüdern? - So bist du nun einmal Lothar, nahm Ottmar das Wort. Du bleibst dir immer gleich, indem du **ewig die Meinung wechselnd, immer die Opposition bildest**. Hätte ich Leander wirklich hergebracht, von wem hätte ich **bitterere Vorwürfe** hören müssen, **als eben von dir!**“³¹⁸*

*„Im Allgemeinen ist es aber auch meines Bedünkens **gar nicht übel den Schauplatz genau zu bezeichnen**. Außerdem daß das Ganze einen Schein von **historischer Wahrheit** erhält der einer **trägen Fantasie** **aufhilft**, so gewinnt es auch[...]ungemein an **Lebendigkeit und Frische**. [...]Ein wenig Salz, erwiderte Ottmar, ein wenig Salz, mein lieber Lothar zur magern Speise. Denn in der Tat, indem ich meine Erzählung las, fühlte ich es deutlich, daß sie **zu wenig fantastisch ist, sich zu sehr in den gewöhnlichen Kreisen bewegt**.“³¹⁹*

Letztere Ottmars „Fragment dreier Freunde“ folgende Argumentation vermag nicht allein jene bei Hoffmann ausschließlich vorliegende Mischung aus „Verriss“ und „Lobeshymne“ deutlich zu veranschaulichen, sondern zugleich auch den Beweis dafür liefern, dass das serapiontische Prinzip und damit das dichterisch gewährleistete Miteinander von Gewöhnlichem und Abstraktem, Phantasie und Wirklichkeit stets als alles entscheidender Wertmaßstab Verwendung findet. Jene den Streit der Argumente und damit das Prozedere literarischer Wertung ungemein fördernde Vielschichtigkeit der hier ihre Werke vorlesenden Erzählerfiguren zeigt sich nicht nur anhand deren mehr oder minder konträren Auffassungen und Stellungnahmen zu den poetischen Produkten, sondern auf ebenso augenscheinliche Weise anhand deren formal wie inhaltlich jeweils fast schon grenzenlos anmutenden Repertoires an gehörten, gelesenen, in erster Linie jedoch eigens verfassten Erzählungen. Ein in den Augen der Serapionsbrüder nebst angemessenem mündlichem Vortragen nicht minder unverzichtbarer Bestandteil literaturkritischer Debatten, wie die höchst negative Betrachtung gemeinschaftlichen Schreibens bestens veranschaulicht.

*„[...]Er sprach heute sogar von **gemeinschaftlicher literarischer Arbeit**, die wir zusammen unternehmen wollten! - Damit würd' er uns nun vollends **ganz entsetzlich plagen!** - Überhaupt, nahm Cyprian das Wort, ist es mit dem gemeinschaftlichen Arbeiten ein **mißliches Ding**. Vollends **unausführbar** scheint es, wenn mehrere sich vereinen wollen zu **einem und demselben Werk**. Gleiche Stimmung der Seele, tiefes Hineinschauen, Auffassen der Ideen wie sie sich aufeinander erzeugen*

³¹⁶ Vgl. Neuhaus; S.47

³¹⁷ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.126

³¹⁸ Ebd.; S.124, Hervorhebung B.P.

³¹⁹ Ebd.; S.176, Hervorhebung B.P.

*scheint unerlässlich, soll nicht, selbst bei verabredetem Plan verworrenes baroques Zeug herauskommen.*³²⁰

„Herrlich ist dagegen die wechselseitige Anregung wie sie wohl unter gleichgestimmten poetischen Freunden statt finden mag und die zu diesem, jenem Werk begeistert“³²¹, stellt Cyprian schließlich dem als gewagtes Ding angesehenen, gemeinschaftlichen Schreiben begeistert entgegen, wobei sich besagtes Gleichgestimmtsein nicht allein daraus ergibt, dass sich der Verstand - anders als etwa bei Leander - niemals vollständig an die Stelle der Phantasie drängt³²², mit dem serapiontischen Prinzip somit niemals gebrochen wird, sondern ebenfalls aus der geforderten Eigenschaft, für die kritischen Äußerungen anderer stets ein offenes Ohr zu haben.

*„[...]Leander hat das mit vielen **eitlen** Dichtern und Schriftstellern gemein, daß er **nicht hören mag**, eben deshalb aber nur allein lesen, nur allein sprechen will. Mit aller Gewalt würde er dahin trachten unsere Abende ganz auszufüllen mit seinen endlosen Werken, **jeden Widerstand sehr übel vermerken**, so aber alle **Gemütlichkeit zerstören** die das schönste Band ist, das uns verknüpft.“*³²³

*„[...]Und dabei **gefällt er sich** in einer weitschichtigen Breite, die wenn auch nicht dem Leser, doch dem Zuhörer **unerträglich** wird. Werke von ihm denen man Geist und Verstand durchaus nicht absprechen kann, erregen, liest er sie vor, **die tödlichste Langeweile**.“*³²⁴

Dass die zuvor erwähnte, „werkstattbezogene Kollegenkritik“, folglich also das Maßstäbe Setzen für Schreibende mittels Abgeben prägnanter, nachvollziehbarer Urteile stets auf den tapferen Widerstand gegen den von den Wunden scharfer Reden hervorgerufenen „Dichterhochmuts-Teufel“³²⁵ angewiesen ist, stellen die Serapionsbrüder mithilfe ihrer „gemütlichen Anspruchslosigkeit“ unter Beweis, wenn sie ihre Gedanken weder für etwas ganz Besonderes noch für etwas Außerordentliches halten bzw. es dafür auszugeben bestreben.³²⁶ So geben diese nicht selten zu, die Richtigkeit des Tadels an ihren Werken selbst lebhaft zu fühlen³²⁷. Zudem zeigen sich die literarischen Freunde ebenso oft vor dem Lesen ihrer Manuskripte dazu bereit, diese dem Urteil der anderen zu überlassen, wobei sich die jeweils Vortragenden für ihr poetisches Produktlein mit den darin verfolgten Intentionen Nachsicht erbittend zu rechtfertigen suchen: „[...]“, die ich aber im Voraus bitte nicht zu strenge zu sein, da mein Werklein nur auf die Bedingnisse eines leichten, luftigen, scherzhaften Gebildes basiert ist und keine höhere Ansprüche macht als für den Moment zu

³²⁰ Hoffmann: Serapionsbrüder; S.126f, Hervorhebung B.P.

³²¹ Vgl. ebd.; S.128

³²² Vgl. ebd.; S.124

³²³ Ebd.; S.126, Hervorhebung B.P.

³²⁴ Ebd.; S.124, Hervorhebung B.P.

³²⁵ Vgl. ebd.; S.383

³²⁶ Vgl. ebd.; S.1199

³²⁷ Vgl. ebd.; S.384

belustigen.³²⁸ Was nun die nebst dem Gleichgestimmtsein unter poetischen Freunden so gern gesehene wechselseitige Anregung zu diesem und jenem Werk betrifft, tritt hier die Begünstigung literarischer Wertung durch gattungsspezifische Merkmale besonders deutlich zutage, scheint der Begriff „wechselseitig“ schließlich das seriell erfolgende Wiedergeben von Geschichten innerhalb einer Erzählgemeinschaft förmlich zu implizieren. Ganz der die zyklische Rahmenerzählung auszeichnenden Zweischichtigkeit entsprechend, in welcher die erste Textebene die zweite umgibt und eine mündliche Erzählsituation konstituiert, zunächst als selbstständig betrachtet werdende Einzeltexte folglich durch einen Rahmen als Glieder eines größeren Ganzen zusammengefügt werden, liefert die das serielle Erzählen ausmachende Wechselwirkung zwischen Binnen- und Rahmenhandlung sowohl in formaler als auch inhaltlicher Hinsicht die Grundvoraussetzung für eine auf dem serapiontischen Prinzip beruhende Literaturkritik.

*„[...] ,erfaßt es doch ein Charakteristikum **rahmenzyklischen bzw. allgemein gerahmten Erzählens**: Nicht selten wird in diesem die Möglichkeit **direkter poetologischer Selbstreflexion** genutzt, zu der die ihm eigentümliche fiktive Darstellung einer Erzähl-Situation einlädt. Entsprechend ist von einer Analyse der im Rahmen **geführten Diskussionen um poetische Produktion** [...] zu hoffen - etwa, wenn die Serapions-Brüder mit ihrem >Serapiontischen Prinzip< den **Ursprung des Kunstwerks zu fokussieren, künstlerische Schaffensbedingungen zu umreißen** suchen und eine **Erzählnorm an die Hand geben**, ihre >>poetische[n] Produktein<< daran zu messen;[...].“³²⁹*

Dem hier angesprochenen Bemühen wahrscheinlich jedes Interpreten, in den Rahmendialogen die explizite Formulierung der Poetik auszumachen³³⁰, legt Andreas Beck die alles entscheidende Bedingung auf, von der „stiefmütterlichen Behandlung“³³¹ des Rahmens als angeblicher, von den Erzählungen unabhängiger Nachtrag abzulassen und vor allem im Falle Hoffmanns geschicktem Arrangements, in dem Rahmengespräch und Binnenerzählungen besonders eng verwoben sind, nicht mehr lediglich als eine weitere assoziative Reihung von Geschichten anzusehen.³³² Das Rahmengespräch soll dabei nach Beck allerdings keineswegs Gefahr laufen, auf eine bloße Diskussionsplattform reduziert zu werden, die vornehmlich der Formulierung einer für die Binnenwerke gültigen Poetik dient und somit das Nebeneinander von theoretischer und praktischer Partien entstehen zu lassen droht.³³³ Vielmehr soll die Betrachtung des Rahmens als keinesfalls zusätzlich-zufälliges, weder vorgängiges noch

³²⁸ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.71

³²⁹ Beck, Andreas: Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2008, S.26f, Hervorhebung B.P.

³³⁰ Vgl. ebd.; S.26

³³¹ Vgl. ebd.; S.20

³³² Vgl. ebd.; S.21f

³³³ Vgl. ebd.; S.28

nachträgliches und damit entbehrliches Surplus die Vorstellung widerlegen, es mit einem poetologischen Diskurs zu tun zu haben, dessen von ihm eingerahmten, ihn anreichernden praktischen Exempla die darin entwickelte Poetik illustrieren.³³⁴

„Der Rahmen[...]steht in **enger Wechselbeziehung** zu den Binnenerzählungen. Von diesen her formuliert: Er ist **in ihnen bereits angelegt**, sie sind **nicht ohne ihn denkbar**; mit ihnen ist das Rahmengespräch eröffnet, denn das Wort jener Geschichten **fordert**, deren Anlage nach, entsprechende **Ant-wort vom Gegenüber**, weitere Erzählungen seitens des bzw. der Rezipienten – eine Poesie, die, im besten Sinn dieses Worts, auf ihre, ihres Erzählers Relativierung im **gemeinsamen, kreativen Gespräch** zielt. Ihren **Ort** haben die Binnenwerke damit **nicht[...]** in Anthologien oder Einzelausgaben[...] **jenseits des Rahmendialogs**; sie sind vielmehr als **gewichtige Gesprächsbeiträge innerhalb** dieses lebendig-changierenden **Kommunikationszusammenhangs** aufzufassen, aus dem sie **erwachsen und den sie zugleich**, da er sich wesentlich mit ihrem Erzählen vollzieht, **erzeugen**, durch und als den sie sich **prozeßhaft-dynamisch** - eben rahmenzyklisch - **vernetzen**.“³³⁵

Dass sich Binnen- und Rahmenhandlung unweigerlich gegenseitig zu bedingen scheinen, zeigt sich bei Hoffmanns gesamter zyklisch angelegter Erzählsammlung dadurch, dass sowohl die vorgelesenen Manuskripte als auch die eigentlichen, nicht zu Papier gebrachten Binnenerzählungen aus den unterschiedlichsten Gründen heraus dem Rahmen zu entspringen vermögen, diese aber wiederum gleichzeitig zu all den literaturkritischen Diskussionen führen und somit die Reflexion über die Bedingungen einer angemessenen Erzählkunst erst zu ermöglichen imstande sind: „als poetologisch-performative Erzählakte in dem *einen* geselligen Erzähldialog.“³³⁶ Vor allem erstere Tatsache führt dabei den das serielle Erzählen zentral ausmachenden Kunstgriff der Wiederholungs- bzw. Wiederaufnahmestrukturen vor Augen, die durch das „Wiederkehren des Identischen, des immer konstanten narrativen Schemas“ bereits in Boccaccios *Dekameron* die von der Erzählgemeinschaft geforderte Ordnung und Überschaubarkeit formal und inhaltlich deutlich widerspiegeln. „Die Mitternachtsstunde hatte geschlagen, die Freunde schieden in der frohesten Stimmung.“³³⁷ „Die Mitternachtsstunde hatte geschlagen. Die Freunde wechselseitig angeregt durch allen Ernst, durch allen Scherz, der heute vorgekommen, schieden in der gemütlichsten Stimmung.“³³⁸ Derart sich am Ende jedes serapiontischen Treffens oftmals wiederholende Phrasen sind es nicht allein, die den Eindruck einer bei Hoffmann ebenfalls gegebenen überschaubaren Anordnung aller Elemente um eine Leitlinie vermitteln. So, wie bei Boccaccios Addition von Formen einer gerahmten Einzelerzählung der Schlussrahmen einer Binnenerzählung stets in den Anfangsrahmen einer weiteren übergeht, indem nicht selten auf

³³⁴ Vgl. Beck; S.28f

³³⁵ Ebd.; S.29f, Hervorhebung B.P.

³³⁶ Vgl. ebd.; S.30

³³⁷ Hoffmann: Serapionsbrüder; S.483

³³⁸ Ebd.; S.616

zuvor Verwendung gefundene Themen und Motive zurückgegriffen wird, vermag jene bewusste Wiederaufnahme der gleichen Handlung, der gleichen Idee durch den beständig erfolgenden, mehr oder minder große Zwischenrahmen aus gestaltenden Streit der Argumente bei Hoffmann noch erheblich stärker zutage zu treten. Die gewichtigen Gesprächsbeiträge, in welchen die Serapionsbrüder schließlich ihre jeweiligen Meinungen auf der Grundlage des serapiontischen Prinzips kundgeben, beeinflussen die Wahl des als nächstes vorgelesen werdenden Manuskriptes bzw. der im Folgenden frei heraus erzählt werdenden Geschichte nämlich unter anderem auch dahingehend, dass - ganz im Sinne der mit der Literaturkritik einhergehenden Vorteile für die Teilnehmer - Themen und Motive vorangegangener Erzählungen oder dadurch entstandener kunsttheoretischer Debatten wiederaufgenommen werden, um eigene noch angezweifelte Argumente erfolgreich zu festigen, diejenigen anderer dadurch zu widerlegen oder den poetischen Produkten am Ende sogar „verbesserte Versionen“ vergleichend gegenüberzustellen. Soll die mit einer Ausnahme stets beibehaltene positive Grundstimmung in den Novellen der zehn Adligen die schutzpendende Überschaubarkeit eines sie von der Außenwelt abgrenzenden *locus amoenus* inhaltlich wie formal begünstigen, dient das Aufgreifen von und damit die kritische Auseinandersetzung mit erfüllten und vernachlässigten Kriterien verfasster poetischer Produkte nicht nur dazu, die selbstbewusste Lektüre anzuregen, sondern das Schreiben qualitativ hochwertiger Texte und das Vermeiden schlechter Machwerke zu fördern. Die mit jener kritischen Auseinandersetzung unmittelbar einhergehende Frage nach der Wirksamkeit der Literatur, folglich also das im Vordergrund stehende Interesse der Serapionsbrüder an einer Wirkungsästhetik, durch welche Poesie und Literaturkritik ineinander verwoben werden³³⁹, vermag hierbei die den Zyklus auszeichnende Konstitutionsbedingung, eine um ein bestimmtes Grundthema zentrierte Einheit zu bilden, besonders augenscheinlich widerzuspiegeln, da diese/dieses das gesamte Werk wie einen roten Faden durchzieht.³⁴⁰ Das bei Hoffmann damit sowohl als unverzichtbarer Leitfaden der Kritik als auch der überschaubaren Anordnung aller Elemente dienende „serapiontische Prinzip“ hat - bei den Treffen vielfach präzisiert und variiert werdend - stets als Bindeglied der hier versammelten heterogenen Stücke wie Märchen, historische Erzählungen, Gespenster- oder auch

³³⁹Vgl. Rohrwasser, Michael: E.T.A. Hoffmanns Serapions-Brüder als Schule der Literatur. In: Amthor, Wiebke/Hille, Almut/Scharnowski, Susanne (Hrsg.): Wilde Lektüren. Literatur und Leidenschaft. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2012, S.147-160, hier. S.147

³⁴⁰ Vgl. ebd.; S.154

Künstlergeschichten herzuhalten³⁴¹, von denen die meisten schon lange vor dem Zusammenschluss sich bereits kennender Fachleute und Kunstproduzenten zu einer poetischen Runde³⁴² niedergeschrieben worden sind. Ein Gesamtwerk zugunsten Einzelinterpretationen und Untersuchungen zu ebenjenem Prinzip³⁴³ und somit zur die Gespräche des Kreises fortwährend leitenden Wirkungsästhetik entstehen lassend, begünstigt das serielle Erzählen, die wechselseitige Anregung unter den von einer besonderen Psychodynamik gekennzeichneten Mitgliedern³⁴⁴ die auf zentralen Urteilkriterien beruhende literarische Wertung nicht allein auf der Inhaltsebene, wenn etwa herausragende Motive wie das des Einsiedlers oder das der Großstadt die Forderung nach einem Miteinander von Phantasie und Wirklichkeit gekonnt darzustellen vermögen. Vielmehr ist es das auf formaler Ebene hier so außergewöhnlich zur Geltung kommende Wechselspiel von Rahmen und Binnenerzählungen, das anhand deren gegenseitigen Einflussnahme das serapiontische Prinzip, den roten Faden Hoffmanns geselligen Rahmenzyklus, auf künstlerisch geschickte Weise widerspiegelt.

*„Für die ganze Sammlung gilt, dass der Rahmen und die darin versammelten Erzählungen kunstvoll verzahnt sind und die **Trennung manchmal virtuos aufgehoben** wird. Der Rahmen hat nicht nur die Funktion einer Abgrenzung, sondern zugleich die einer Öffnung. Das Gespräch kann **unversehens in kleine Erzählungen** übergehen, Erzählungen werden vom Kreis **unterbrochen** und im Kreis **fortgesponnen**. Immer wieder spiegeln sich die Erzählungen in der Rahmengeschichte und der Rahmen in den Erzählungen.“³⁴⁵*

„Die Freunde waren darin einig, daß nichts so toll und wunderlich zu ersinnen, als was sich von selbst im Leben darbiete“³⁴⁶, heißt es in einem längeren, aus eigentlichen, spontan wiedergegebenen Binnenerzählungen bestehenden Zwischenrahmen, in welchem Theodors Manuskript „Spieler-Glück“ die anderen Serapionsbrüder zum Beistuern einer Reihe eigens erlebter bzw. ihnen vom Hörensagen bekannter Geschichten verleitet, wenn dieser bereits vorneweg behauptet, seiner Erzählung liege eine wirkliche Begebenheit zugrunde, die ihm nicht durch ein Buch, sondern durch Tradition zugekommen.³⁴⁷ Der das serapiontische Prinzip grundlegend ausmachenden These, dass das, was sich wirklich begibt, beinahe immer das Unwahrscheinlichste ist, das Dichten von Phantastischem somit unweigerlich einen Bezug zum Gewöhnlichen verlangt, wird hier demnach erst durch das seriell erfolgende Erzählen ein

³⁴¹ Vgl. Rohrwasser; S.153

³⁴² Vgl. ebd.; S.149f

³⁴³ Vgl. ebd.; S.147

³⁴⁴ Vgl. ebd.; S.151

³⁴⁵ Ebd.; Hervorhebung B.P.

³⁴⁶ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.894

³⁴⁷ Vgl. ebd. ; S.856

weitreichender Raum für deren sie überzeugend festigende Entfaltung eröffnet, wenn der durch die kritische Wiederaufnahme von Themen und Motive entstehende Wechsel von Manuskriptfiktion und mündlichem Erzählen nicht länger nur einen Ort ästhetischer Debatte ausgestaltet, sondern zugleich auch deren von den Serapionsbrüdern bestimmten Leitfaden lebhaft zu verbildlichen imstande ist. Die durch das Motiv der Großstadt bereits deutlich nahegelegte Forderung an den Dichter, sich im Rahmen seiner poetischen Produktion nicht vor den unendlich mannigfachen Erscheinungen im bunten Gewühl zurückzuziehen, sondern sich vielmehr davon inspirieren zu lassen, wird das gesamte Werk hindurch folglich auch durch die funktionale Ambivalenz zwischen Abgrenzung und Öffnung, durch die Wahl der vorgelesenen bzw. frei heraus erzählten Geschichten selbst veranschaulicht, da die eigentlichen Binnenerzählungen - angelehnt an früher vorgelesene Manuskripte oder an die in den gewichtigen Gesprächsbeiträgen geäußerten Argumente - nicht selten Rückgriffe auf Erfahrungen aus dem echten Leben darstellen.

*„So ist es, erwiderte Theodor und dennoch **half** mir bei der Erzählung ein **merkwürdiges Ereignis aus meinem eigenen Leben**. - Den besten, nahm Ottmar das Wort, den besten **Nachklang des Erzählten** könntest du daher wohl tönen lassen, wenn du uns dies **Ereignis noch mitteiltest**.“³⁴⁸*

*„Auch hier, sprach Cyprian, muß ich meinen Freund in Schutz nehmen. - Wißt, daß unlängst hier in der Nähe sich **wirklich eine Begebenheit** zutrug, die **ähnliches** hat mit dem **Inhalt** des unheimlichen Gastes.“³⁴⁹*

*„Mir steigt, nahm Theodor das Wort, die **Erinnerung** auf an einen Moment, in dem mir eine solche fluchwürdige Tat **recht dicht vor Augen** gerückt wurde und mich mit dem tiefsten Entsetzen erfüllte!“³⁵⁰*

Die Tatsache schließlich, dass nicht nur eigene Erlebnisse in Ich-Perspektive nacherzählt werden, sondern es Cyprian einmal sogar der größeren Lebendigkeit halber in der ersten Person zu erzählen bevorzugt, als sei er selbst der Virtuose Baron von B.³⁵¹, unterstreicht das im serapiontischen Prinzip ausformulierte Kriterium des Geerdet-Seins besonders deutlich, dessen dichterisches Zusammenspiel mit dem Abstrakten, Phantastischen nicht nur in den kritischen Auseinandersetzungen mit den vorgelesenen Texten immer wieder von Neuem variiert und präzisiert wird, sondern sogar in einer längeren Diskussion über die angemessene Wiedergabe historischer Wahrheiten ausgiebige Behandlung findet.

*„Ich meine, daß die **Basis der Himmelsleiter**, auf der man **hinaufsteigen will in höhere Regionen**, **befestigt sein müsse im Leben**, so daß jeder **nachzusteigen** vermag. **Befindet er sich dann immer höher und höher hinaufgeklettert, in einem fantastischen Zauberreich**, so wird er glauben, dies Reich*

³⁴⁸ Hoffmann: Serapionsbrüder; S.888, Hervorhebung B.P.

³⁴⁹ Ebd.; S.770, Hervorhebung B.P.

³⁵⁰ Ebd.; S.634, Hervorhebung B.P.

³⁵¹ Vgl. ebd.; S.894

gehöre auch noch in sein Leben hinein, und sei eigentlich der **wunderbar herrlichste Teil** desselben.³⁵²

„Auch ist die Sache mit dem Geschenk von Räuberhänden durchaus **keine Geburt** des von günstiger Luft befruchteten **Dichters**. Die Nachricht davon findet ihr in einem Buche, wo ihr gewiß nicht suchen würdet, nemlich in Wagenseils **Chronik von Nürnberg**.“³⁵³

„Findet ihr[...]es denn nicht eben so seltsam als merkwürdig, daß **alles** was ich euch vorlas bis auf den kleinen fantastischen Zusatz, **buchstäblich wahr** ist, und daß selbst dieser auch seinen **Keim in der Wirklichkeit** findet?“³⁵⁴

„Eben so gibt das geschickte Benutzen der **historisch wahren** Gebräuche, Sitten, herkömmlichen Gewohnheiten irgend eines Volkes oder einer besondern Klasse desselben der **Dichtung** eine **besondere Lebensfarbe**, die sonst schwer zu erlangen. Doch sag‘ ich ausdrücklich, das **geschickte** Benutzen, denn in der Tat, das Erfassen des **geschichtlich Wahren**, der **Wirklichkeit** in einer **Dichtung** deren Begebnisse ganz der **Fantasie** angehören, ist nicht so leicht als mancher wohl denken möchte und erfordert allerdings ein gewisses Geschick, das nicht jedem eigen und ohne welches statt einer **frischen Lebendigkeit** nur ein mattes schielendes **Scheinleben** zu Tage gefördert wird.“³⁵⁵

Dass die Serapionsbrüder sich im Rahmen ihrer der gemütlichen Literaturkritik verschriebenen Zusammenkünfte so häufig von eigenen Erfahrungen oder gehörten/gelesenen historischen Ereignissen beeinflusst zeigen, wenn es um die eigens verfassten oder den jeweiligen Debatten beigesteuerten Anekdoten und ähnliches geht, führt nochmal deutlich vor Augen, dass das serapiontische Prinzip das große Ganze nicht nur durch seine mehr oder minder gelungene Umsetzung in den Manuskripten der poetisch gleichgestimmten Freunde zu einer thematischen Einheit zusammenzufassen vermag, sondern die auf den ersten Blick oft nur lose zusammengehörigen Einzelerzählungen mittels bewusst verschwimmender Trennung zwischen Rahmen und Binnenerzählungen in Form eines Poesie und Literaturkritik vereinenden Leitfadens um ein bestimmtes Grundthema zu zentrieren imstande ist. „In der Tat, ich war froh aus dem schauerlichen Hintergrunde unserer heutigen Erzählungen doch einmal eine ergötzliche Gestalt hervorspringen zu sehen“³⁵⁶, lässt sich Vinzenz in Bezug auf den höchst vortrefflichen Mann in Theodors „Spieler-Glück“ vernehmen, den dieser der schauerlichen Figur des Cardillac aus der Kriminalnovelle „Das Fräulein von Scuderi“ entgegenstellt. Diese von allen Mitgliedern als wahrhaft serapionsmäßig angesehene und deshalb auch mehrmals zur Sprache gebrachte Vorgehensweise, Ernst und Scherz, Schauerliches und Heiteres stets miteinander wechseln zu lassen³⁵⁷, kann hier zweifellos mit dem bereits erwähnten Aspekt der Offenheit in Verbindung gebracht werden, der - durch das

³⁵² Hoffmann: Serapionsbrüder; S.721, Hervorhebung B.P.

³⁵³ Ebd.; S.854, Hervorhebung B.P.

³⁵⁴ Ebd.; S.1047, Hervorhebung B.P.

³⁵⁵ Ebd.; S.1113; Hervorhebung B.P.

³⁵⁶ Ebd.; S.892

³⁵⁷ Vgl. ebd.; S.490, 907

serielle Erzählen hervorgebracht - ebenfalls die zentrale Erzählintention der Serapionsbrüder auf entscheidende Weise zu begünstigen vermag. Anhand des Großstadt-Motivs sowie der nicht festgelegten Anzahl der bei den Treffen zusammenfindenden Mitglieder bereits dargelegt, ergibt sich besagte Offenheit nicht allein aus der außergewöhnlich engen Wechselbeziehung von Rahmen und Binnenerzählungen, vorgelesenen und spontan erzählten Geschichten, sondern vor allem auch aus der mangelnden Beschränkung in Hinblick auf die im dichterischen Repertoire vorzufindenden Gattungen. Die wechselseitige Anregung, die hier durch das seriell erfolgende Erzählen ohne vorgegebene Reihenfolge oder Thematik gewährleistet wird, gereicht der angemessenen Literaturkritik folglich insofern zum Vorteil, als dass in jenem allzeit erforderlichen Streit der Argumente auf der Grundlage bestimmter Urteilkriterien und Wertmaßstäbe immer auch ein für die sachgemäße literarische Wertung unabdingbarer Selektionsprozess nach dem Prinzip „produktiver Kritik“ stattfindet. Wird den nicht selten in „unserapiontische“ Gespräche auszuarten drohenden Debatten entweder durch abrupten Themenwechsel oder durch „sanfte Übergänge“³⁵⁸ Einhalt geboten, dient dies folglich nicht allein dazu, zur gewohnten Ordnung zurückzukehren. Als für die Ausformulierung einer sachgemäßen Erzählkunst und deren Bedingungen weitaus entscheidender erweist sich hierbei nämlich die Tatsache, dass durch Hoffmanns umfangreiche Sammlung aus romantischen Kunstmärchen, musikkritischen Abhandlungen, Porträitskizzen, Anekdoten und einer Vielfalt anderweitigen Erzählungen die für eine nachvollziehbare Unterscheidung zwischen „guter“ und „schlechter“ Literatur unverzichtbare Möglichkeit gegeben ist, den jeweiligen Autor bestätigende und fördernde bzw. zurückweisende Vergleiche anzustellen.

*„Nichts besseres kann ich mir wünschen, als daß Cyprian einen rechten **schwarzen Teppich als Hintergrund** aufhänge, auf dem dann die mimisch-plastische Darstellung **meiner bunten**, und wie ich meine, genugsam **bocksspringenden Figuren** sich ganz **hübsch ausnehmen** muß. Darum beginne, o mein Cyprian, und sei **düster, schrecklich, ja entsetzlich**, [...]“³⁵⁹*

*„Merkwürdig, nahm Vinzenz das Wort, merkwürdig genug scheint es, daß du, lieber Freund Ottmar, ohne es zu ahnen, so eben einen **guten Goldschmieds-Prolog zu meinem Märlein** gegeben hast. [...] Ich meine nehmlich, daß **dein Prolog** nur in den Paar Worten besteht, die du über den ergrimten Poeten gesagt hast. Denn irren müßte ich mich sehr, wenn solch ein überschwenglicher Poet nicht ein **Hauptheld** sein sollte in **meinem Märchen**, [...]“³⁶⁰*

Nun sind es aber nicht allein die Manuskripte bzw. frei erzählten Begebenheiten der anderen Mitglieder, die - in dem engen Wechselspiel zwischen Rahmen und Binnenhandlung einander

³⁵⁸ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder.; S.396

³⁵⁹ Ebd.; S.1119, Hervorhebung B.P.

³⁶⁰ Ebd.; S.1138, Hervorhebung B.P.

vergleichend gegenübergestellt - den Serapionsbrüdern hinsichtlich der Beurteilung ihrer eigens verfassten Schriftstücke nach deren Wirkung durchaus zum Vorteil gereichen können. Vielmehr dienen die den Serapionsbrüdern im Vergleich zu Boccaccios *Dekameron* nur bedingt Beschränkungen auferlegenden Konstitutionsbedingungen Hoffmanns geselligen Rahmenzyklus dazu, der mit der kritischen Werkbetrachtung unbedingt zu verknüpfenden Selbstreflexion genügend Raum zu geben. Indem auf die qualitativen Schwächen und Stärken der jeweiligen Texte hingewiesen wird, vermag dies die Qualität zukünftiger Buchproduktion dahingehend entscheidend zu fördern, als dass die formalen Anforderungen seriellen Erzählens es einzelnen Mitgliedern der Gemeinschaft erlauben, immer wieder auf ihre bereits vorgetragenen Manuskripte zu sprechen zu kommen und diesen bei Gelegenheit sogar verbesserte Versionen gegenüberzustellen. Ein herausragendes Beispiel stellt diesbezüglich ohne Frage Lothars berühmtes Kindermärchen „Nußknacker und Mausekönig“ dar, auf welches er im Laufe eines späteren Treffens aufgrund einiger mehr oder minder gerechtfertigter, kritischer Einwände der anderen ein zweites, frömmeres, kindlicheres, vor allem aber ein nicht ganz so großes Maß an fantastischem Übermut³⁶¹ aufweisendes Märchen mit dem Titel „Das fremde Kind“ folgen lässt. Interessant ist hierbei zudem die Tatsache, dass die sich an der als Leitfaden dienenden Wirkungsästhetik orientierende, mündliche Sofortkritik der Serapionsbrüder nicht nur als Formulierung einer angemessenen Erzählkunst gesehen werden kann, sondern gleichzeitig auch einen ganz anderen Bereich literaturtheoretischer Untersuchungen zum Inhalt hat: die Frage nach der Gattungszugehörigkeit. Nicht selten wird im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Bestimmung von Gattungen, jenen offenen Systemen von Form- und Funktionsmerkmalen, von sogenannten Gattungsmischungen bzw. -übergängen gesprochen, da die Ähnlichkeit der mittels Paradigmenbildung zu einer Gruppe zusammengeschlossenen Texte sich auf Verfahren, Struktur und/oder Inhalt der Texte beziehen kann.³⁶² Trotz der vielfältigen Vergleichsaspekte, die durch Bestimmungskriterien wie Faktualität/Fiktionalität, Figurentypen, Form und Inhalt, Stil und Textualität gegeben sind³⁶³, wird die gänzliche Unbestimmbarkeit der Gattungszugehörigkeit eines Textes als absoluter Ausnahmefall betrachtet, da ein Text zumeist schon im Rahmen einer Gattungsvorgabe entsteht.³⁶⁴ Jenes

³⁶¹ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.569

³⁶² Vgl. Zymner, Rüdiger(Hrsg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2010, S.52

³⁶³ Vgl. ebd.; S.29-33, 42f, 52

³⁶⁴ Vgl. ebd.; S.53

einem Text bereits vorschwebende Gestaltschema und somit das ihn charakterisierende Bündel von unterschiedlichen formalen, strukturellen und thematischen Kriterien erscheint jedoch allem voran in rezeptionstheoretischer Hinsicht oftmals als recht problematisch, wie es in besonders augenscheinlichem Maße das in der Kinder- und Jugendliteraturforschung zunehmend Behandlung findende *Crosswriting* bzw. *Crossreading* unter Beweis stellt. „Sage mir, sprach Theodor, [...] lieber Lothar, wie du nur deinen Nußknacker und Mausekönig ein Kindermärchen nennen magst, da es ganz unmöglich ist, daß Kinder die feinen Fäden die sich durch das Ganze ziehen, [...] erkennen können“³⁶⁵, so die unmittelbar nach dem vernommenen Manuskript geäußerten Worte besagten Serapionsbruders, die schließlich eine längere Debatte hinsichtlich der Frage nach der Adäquatheit des von Lothar gewählten Titels einleiten und damit gleichsam auch die zeitgenössische Kritik widerspiegeln, die Hoffmann seinerseits als gänzlich unfähig bezeichnete, für Kinder zu schreiben.³⁶⁶ Auf die Tatsache, dass Hoffmanns Märchen wegen seiner innovativen kinderliterarischen Elemente einen Skandal auslöste, da die verschachtelte Erzählstruktur, die intertextuellen Anspielungen sowie die beunruhigende Darstellung des kindlichen Seelenlebens nach Meinung der Kritiker unmöglich von Kindern zu verstehen seien³⁶⁷, reagierte der deutsche Schriftsteller mit der auch heute noch gern vergessen werdenden Unterstreichung der Notwendigkeit, Kinder nicht ständig zu unterfordern, sondern sie gelegentlich ruhig auch mal zu überfordern.³⁶⁸ Mit jenem innovativen, für spätere Kinderbuchautoren wegweisenden Blick in die kindliche Seele³⁶⁹ sowie seinem pessimistischen Ausblick auf die Gefahren, denen lebhaft fantasierende Kinder aufgrund des mangelnden Verständnisses ihrer Umgebung ausgesetzt seien, schuf Hoffmann mit seinem neuen Märchentypus ein Kinderbild, das sich radikal von den Kindheitsutopien der Frühromantik absetzte.³⁷⁰

„Das entscheidende Novum des kinderliterarischen Diskurses bei Hoffmann besteht darin, kindliche Wahrnehmung und Phantasietätigkeit ernstzunehmen und nicht mehr als Fehlverhalten im Sinne der aufklärerisch-bürgerlichen Vernunft zu deuten. [...] Hoffmann bezieht psychologische, rezeptionsorientierte und ästhetische Kriterien ein und betont den nur graduellen Unterschied zwischen Kindern und Erwachsenen als Lesern. Sind Kinder aufgrund ihrer noch fehlenden literarischen Bildung gegenüber den Erwachsenen im Nachteil[...], zeichnen sie sich durch kognitive

³⁶⁵ Hoffmann: Serapionsbrüder, S.306

³⁶⁶ Vgl. Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012, S.91

³⁶⁷ Vgl. ebd.

³⁶⁸ Vgl. Rohrwasser; S.157

³⁶⁹ Vgl. Kümmerling-Meibauer: Kinder- und Jugendliteratur; S.87

³⁷⁰ Vgl. Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2003, S.255

Fähigkeiten aus, die dieses Defizit **kompensieren**, ja sogar **über das Verständnis des normalen erwachsenen Lesers hinausweisen**.³⁷¹

Hoffmanns feste Überzeugung, dass kindliche Leser bzw. Zuhörer die Struktur und den Zusammenhang der Handlungssegmente sehr wohl intuitiv zu erfassen und damit möglicherweise ein tieferes Verständnis des Kunstwerks zu erlangen imstande sind, weist deutlich auf die von ihm intendierte Mehrfachadressiertheit seines Märchens hin, das sowohl von Kindern als auch Erwachsenen mit Vergnügen gelesen werden könne.³⁷² „Die Bücher brauchen die Phantasie der Kinder, das ist wahr. Aber noch wahrer ist es, dass die Phantasie der Kinder Bücher braucht, um zu leben und zu wachsen[...]“³⁷³, heißt es von der renommierten Kinderbuchautorin Astrid Lindgren, womit zweifellos auf eine der drei zentralen Formen des zuvor erwähnten *Crosswriting* hingewiesen werden kann, welche sowohl auf viele Kinderklassiker, als auch auf zahlreiche moderne Kinder- und Jugendbücher zutrifft.³⁷⁴

„Außerdem referiert **Crosswriting** auf das Phänomen des **rezipientenübergreifenden Schreibens**, d.h. ein kinderliterarisches Werk spricht **sowohl Kinder als auch Erwachsene an**, wobei verschiedene Bedeutungsebenen herausgeschält werden können. In der deutschsprachigen Forschung haben sich für diese Form des **gleichzeitigen Ansprechens zweier Lesergruppen** die Termini **Mehrfachadressiertheit** oder **doppelsinniges Kinderbuch** etabliert.“³⁷⁵

Hoffmanns Formulierung eines rezeptionsästhetischen Programms, das sich der Förderung der literarischen Kompetenz durch ästhetisch anspruchsvolle Kinderliteratur verschrieben hat³⁷⁶, spiegelt sich auf höchst augenscheinliche Weise in dessen umfangreichen Erzählensammlung *Die Serapionsbrüder* wider, wenn er in der von ihm darin verarbeiteten, fiktionalen Auseinandersetzung um „Nußknacker und Mausekönig“ den als Verfasser fungierenden Lothar als eine Art Alter Ego, als sein Sprachrohr in Erscheinung treten lässt, dem er nicht nur metatheoretische Reflexionen über den kinderliterarischen Status des Märchens, sondern gleichsam auch die Ausformulierung einer Poetik des Kindermärchens in den Mund legt, die auf die Aufhebung der Grenze zwischen Kinder- und Erwachsenenliteratur zielt und damit theoretische Überlegungen des zwanzigsten Jahrhunderts vorwegnimmt.³⁷⁷

„Es ist, fuhr er [Lothar] fort, überhaupt meines Bedünkens ein **großer Irrtum**, wenn man glaubt daß **lebhaft fantasiereiche Kinder**, von denen hier nur die Rede sein kann, sich mit inhaltsleeren Fabeln, wie sie oft unter dem Namen Märchen vorkommen, begnügen. Ei – sie verlangen wohl was

³⁷¹ Kümmerling-Meibauer: Kinderliteratur; S.255, 257, Hervorhebung B.P.

³⁷² Vgl. ebd.; S.257

³⁷³ Kümmerling-Meibauer: Kinder- und Jugendliteratur; S.7

³⁷⁴ Vgl. ebd.; S.28

³⁷⁵ Ebd.; Hervorhebung B.P.

³⁷⁶ Vgl. Kümmerling-Meibauer: Kinderliteratur; S.257

³⁷⁷ Vgl. Kümmerling-Meibauer: Kinder- und Jugendliteratur; S.91 f

*Besseres und es ist zum Erstaunen, wie richtig wie lebendig sie manches im Geiste auffassen, das manchem grundgescheuten Papa gänzlich entgeht.*³⁷⁸

Indem Hoffmann seine Serapionsbrüder also gelegentlich Argumente der zeitgenössischen Kritik aufgreifen und widerlegen lässt³⁷⁹, in jenen auf beiden Märchen Lothars folgenden Rahmengesprächen den Ansatz einer kinderliterarischen Poetik entfaltet³⁸⁰, vermag er das als Leitfaden seines Zyklus fungierende, hierbei gleich auf mehreren Ebenen zutage tretende „serapiontische Prinzip“ auf äußerst geschickte Weise dichterisch umzusetzen und dessen Begünstigung durch den Aspekt seriellen Erzählens enorm einfallsreich und effektiv unter Beweis zu stellen. So repräsentiert „Nußknacker und Mausekönig“ durch Hoffmanns Radikalisierung des spätmantischen Schemas eines „dualistischen Märchens“ die Wechselbeziehung von Phantasie und Realität auf der Inhaltsebene, wenn die Handlung nicht mehr in ein unbestimmtes Irgendwo verlagert wird, sondern Einblicke in den Alltag eines Kindes im städtischen großbürgerlichen Milieu zu Beginn des 19. Jahrhunderts gewährt.³⁸¹ Diese bewusste Ambivalenz zwischen Alltagsrealität und Traum kommt allem voran in der Darstellung der Handlung aus der Perspektive der siebenjährigen Marie zum Ausdruck, die trotz ihrer verkündeten Sicht auf Alltagsgegenstände sowie der Fähigkeit zur Einbindung dieser Gegenstände in die Phantasiewelt und zu einem unbefangenen Umgang mit dem Wunderbaren keineswegs als ein naives Kind zu bezeichnen ist, da sie die Diskrepanz zwischen realer und phantastischer Welt durchaus zu bemerken imstande ist.³⁸² Doch nicht allein die ambivalente Sichtweise der Hauptfigur Marie, sondern auch der ambivalente Status der Erzählung per se, in welcher sich kindliche und erwachsene Perspektive hinsichtlich der Deutung der Ereignisse durch das unmittelbare Zusammentreffen von Realitäts- und Märchenerfahrung die Waage halten, vermag Hoffmanns in gattungstheoretischer Hinsicht so überaus umstrittenes Märchen zu einem sogenannten „Wirklichkeits- bzw. Alltagsmärchen“ zu machen.³⁸³ Durch die gleichsam erfolgende, detailreiche Schilderung der Spielwelt des Kindes sowie dessen Familienleben und die Erziehungsmaßnahmen der Eltern wird „Nußknacker und Mausekönig“ schließlich als Vorläufer der modernen phantastischen Kinderliteratur eingestuft³⁸⁴, und die fiktionale Auseinandersetzung mit den beiden

³⁷⁸ Hoffmann: Serapionsbrüder; S.306, Hervorhebung B.P.

³⁷⁹ Vgl. Rohrwasser; S.158

³⁸⁰ Vgl. Kümmerling-Meibauer: Kinderliteratur; S.257

³⁸¹ Vgl. ebd.; S.251

³⁸² Vgl. Kümmerling-Meibauer: Kinder- und Jugendliteratur; S.85f

³⁸³ Vgl. Kümmerling-Meibauer: Kinderliteratur; S.251f

³⁸⁴ Vgl. ebd.; S.251

Kindermärchen Hoffmanns durch seine Serapionsbrüder ist es, die das von ihnen so gewissenhaft befolgt werdende serapiontische Prinzip nunmehr auch über den phantastisch-realistischen Inhalt des vorgelesenen Manuskriptes hinaus deutlich in Erscheinung treten lässt. Wie schon die außergewöhnlich enge Wechselbeziehung zwischen Rahmen und Binnenerzählungen das unabdingbare Kriterium allzeitigen Geerdet-Seins im dichterischen Schaffen mittels Rückgriffnahmen auf historische Wahrheiten, auf eigene Erinnerungen an frühere Erlebnisse so überaus häufig nahelegt, stellt Hoffmanns fiktionale Verarbeitung der seinerzeit ausgelösten Debatte über die Anforderungen, die Märchen für Kinder erfüllen sollten³⁸⁵, ebenfalls einen nicht zu übersehenden Bezug zur außerliterarischen Realität des Autors selbst her. So, wie sich die Serapionsbrüder in ihrer „Schule der Literatur“³⁸⁶ gegen einen vordergründigen, vom Staat verordneten Rezeptionsmodus richten³⁸⁷, sich also gegen das gleiche schöne Streben in Kunst und Wissenschaft³⁸⁸ in der Position zu strenger, mürrischer, tadelsüchtiger Kunstrichter³⁸⁹ entscheiden, wendet sich auch Hoffmann radikal gegen das verklärte Bild der Frühromantiker, indem er sichtbare Spuren seiner kinderliterarischen Poetik in die brüderliche Debatte mit einfließen lässt.

*„Es ist wahr, sprach Ottmar, als Lothar geendet hatte, [...] dein fremdes Kind ist ein **reineres Kindermärchen als dein Nußknacker**, aber verzeih mir, einige **verdammte Schnörkel**, deren tieferen Sinn das Kind nicht zu ahnen vermag, hast du doch nicht weglassen können. [...] Wenigstens, nahm Cyprian das Wort, sollte Lothar, unternimmt er es, Märchen zu schreiben, doch sich nur ja **des Titels: Kinder-Märchen enthalten!** Vielleicht: Märchen für **kleine und große Kinder!** Oder, nahm Vinzenz das Wort, Märchen für **Kinder und für die, die es nicht sind**, so kann die **ganze Welt** ungescheut sich mit dem Buche abgeben und jeder dabei **denken was er will.**“³⁹⁰*

*„Das Kind geht folglich mit seiner ihm zugeschriebenen Nähe zur Poesie und zum Wunderbaren dem erwachsenen Leser als Beispiel voran. Hinter diesen Ideen steckt Hoffmanns **Konzept einer ideellen Kindheit**, die nicht an die biologisch determinierte Lebensphase gebunden ist, sondern als unendliche Möglichkeit im Geiste bewahrt werden könne. Das in diesem Werk ausgedrückte >>**serapiontische Prinzip**<< gelte auch für dieses Kindermärchen. Es besagt, dass die **höhere Wirklichkeit**, die von den normalen Menschen als **Wahn** angesehen werde, aus der **visionären Kraft des Dichters** entstehe. Die phantastische Welt der Einbildungskraft dürfe sich im Märchen jedoch **nicht verselbstständigen**, sondern müsse mit der sie erzeugenden **Wirklichkeit in Kontakt bleiben.**“³⁹¹*

Was die Begünstigung durch die Konstitutionsbedingungen seriellen Erzählens in Form eines thematisch so vielfältigen Zyklus betrifft, zeigen Hoffmanns Kindermärchen „Nußknacker und Mausekönig“ sowie „Das fremde Kind“ nicht nur, auf welcher mehrschichtigen Weise das

³⁸⁵ Vgl. Kümmerling-Meibauer: Kinderliteratur; S.256

³⁸⁶ Vgl. Rohrwasser; S.147

³⁸⁷ Vgl. ebd.; S.160

³⁸⁸ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.14

³⁸⁹ Vgl. ebd.; S.922

³⁹⁰ Ebd.; S.615f, Hervorhebung B.P.

³⁹¹ Kümmerling-Meibauer: Kinderliteratur; S.256, Hervorhebung B.P.

als roter Faden fungierende, serapiontische Prinzip das große Ganze zusammenzuhalten imstande ist. Vielmehr gelingt es Hoffmann, durch den literaturkritischen Vergleich zweier derselben Gattung zugeschriebener Manuskripte in diesem erst durch das Serielle geöffneten Raum ästhetischer Debatte dem Innovativen seines kinderliterarischen Diskurses den Anschein allgemeiner Gültigkeit zu verleihen, die selbst über die endgültige Trennung der Serapionsbrüder hinweg und damit auch in der außerliterarischen Wirklichkeit weiter Bestand hat. Der durch vergleichende Gegenüberstellungen ermöglichte, für die Literaturkritik alles entscheidende Selektionsprozess erfolgt jedoch nicht allein durch die Selbstreflexion eigens geschriebener Werke oder durch vorteilhafte Anregungen seitens der Erzählungen und dichterischen Errungenschaften anderer Mitglieder. Indem sich die von den Serapionsbrüdern „gemütlich“ unternommene, literarische Wertung beständig in die zeitgenössische außerfiktionale Wirklichkeit Hoffmanns eingebettet zeigt, somit also nicht selten auf real existierende Autoren und deren Werke als Vergleichsbasis hingewiesen wird, vermag sich das serapiontische Prinzip nicht allein durch das enge Zusammenspiel von Phantastischem und Realistischem innerhalb der erzählten/gelesenen Geschichten sowie durch das Nebeneinander von Manuskriptfiktion und eigentlichen Binnenerzählungen - beruhend auf wahrhaft historischer Basis³⁹² - zu entfalten, sondern ebenfalls durch die fiktional erfolgende Repräsentation der zum Bestandteil der Ästhetik gemacht werdenden Literaturkritik der Romantik. Ebenjene expliziten Verweise auf real existierende Autoren sind es nämlich, die unter den Gesprächsteilnehmern im Streit der Argumente ein Gemeinverständnis über das jeweilige literarische Werk herzustellen und damit die kommunikative Funktion literarischer Wertung in einer poetisch gleichgestimmten Gruppe zu bedingen in der Lage sind, wenn diese mehr oder minder große Zwischenrahmen thematisch gestalten und die Wahl der als nächstes vorgelesenen/erzählten Geschichten sowie auch die darauf folgende Kritik auf entscheidende Weise beeinflussen können.

*„[...]will ich dir nur sagen, daß gerade das Geschick die Wirklichkeit, das geschichtlich Wahre aufzufassen die **Werke eines Dichters** auszeichnen mag, der seit nicht gar langer Zeit **unter uns bekannt** worden. Ich meine den engländischen **Walther Scott**. Zwar las ich erst seinen *Astrologen* aber [...]. - Gleich die Exposition in diesem Roman ist gegründet auf schottischen Sitten, dem Land eigentümlichen Einrichtungen, [...].Scott ist eine herrliche Erscheinung in **der englischen Literatur**, er ist **eben so lebendig als Smollet**, wiewohl viel klassischer und edler, doch fehlt ihm nach meiner Meinung das Brillantfeuer des tiefen Humors der aus **Sterne's und Swifts Werken** hervorblitzt. [...]Sehr merkwürdig, nahm Sylvester das Wort, ist es doch, daß[...]mit Walther Scott beinahe zu gleicher Zeit ein engländischer Dichter auftrat, der in ganz anderer Tendenz das Große, Herrliche*

³⁹² Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.1113

leistet. Es ist **Lord Byron** den ich meine, und der mir kräftiger und gediegener scheint als **Thomas Moore**.³⁹³

Dass an diesem von Hoffmann geschickt ausgestalteten „Ort ästhetischer Debatte“ nicht nur das Formulieren einer sachgemäßen Erzählkunst und deren Bedingungen angestrebt wird, sondern auch andere verschiedenartigste Bereiche der Literatur wie gattungstheoretische Fragestellungen und - wie nun am Beispiel Walter Scotts deutlich vor Augen geführt - der bei Hoffmann ebenfalls nicht zu kurz kommende Aspekt der Intertextualität angeschnitten werden, lässt sich im Falle letzterer Tatsache wohl in erster Linie mit Jörg Dieters Überlegungen zu herausragenden Funktionen von Intertextualität bzw. der eng damit verbundenen Anspielungen begründen. „In der Literatur wird sie mitunter verwendet, wenn man sich nur an einen elitären Kreis gebildeter Leser wenden will. [...] Intertextualität wird oftmals auch verwendet, um die Identifizierung mit einer Gruppe zu verstärken, indem immer wieder auf gemeinsame Gruppeninteressen und -vorlieben Bezug genommen wird“³⁹⁴, heißt es hier im Zuge der Betrachtung von Intertextualität als ein gruppen- und kulturspezifisches Verfahren, bei welchem die Vortexte und Wissensrahmen, denen sie entstammen, in engem Zusammenhang mit dem kulturellen Profil, den Werten und Erfahrungen einer spezifischen sozialen Gruppe - und nur dieser - stehen.³⁹⁵ Die durch das serielle Erzählen ermöglichte, wechselseitige Anregung mittels Anstellen von Vergleichen oder gar Rechtfertigungsversuchen eigener Texte anhand real existierender, literarischer Vorgänger lässt hier die vorgenommenen literaturkritischen Debatten folglich noch um ein Vielfaches authentischer erscheinen und verstärkt demnach den bereits im Rahmen des Kindermärchens „Nußknacker und Mausekönig“ zur Sprache gebrachten Anschein von Allgemeingültigkeit, die über die Treffen der Serapionsbrüder hinausreicht. Das dem Seriellen nach Eco eigene Wiederaufgreifen der gleichen Handlung, der gleichen Idee wird schließlich durch nichts so augenscheinlich widergespiegelt als durch die „effektive Präsenz eines Textes in einem anderen“, wie sie die Intertextualität nach Gérard Genettes *Palimpseste* auszeichnet.

„[...]Ich für meinen Teil finde **manches ergötzlich und serapiontisch**, wie z.B. Capuzzis [...]verhängnisvolle Serenate - Die, unterbrach Vinzenz den Freund, **vorzüglich deshalb** einen **echtspanischen oder auch italiänischen Beigeschmack** hat, weil sie sich mit gewaltigen Prügeln endet. Gehörige Prügel dürfen aber in keiner Novelle der Art fehlen[...]. **Im Boccaccio** geht es selten ohne Prügel ab; wo fallen aber mehr Schläge, Stöße, Püffe als in dem **Roman aller Romane, im Don Quixote**[...].“³⁹⁶

³⁹³ Hoffmann: Serapionsbrüder; S.1114f, Hervorhebung B.P.

³⁹⁴ Vgl. Dieter, Jörg: Schlagt die Germanistik tot - färbt die blaue Blume rot. Gedanken zur Intertextualität. www.jolifanto.de >intertextualitaet; 5.9.2018

³⁹⁵ Vgl. ebd.

³⁹⁶ Hoffmann: Serapionsbrüder; S. 1012, Hervorhebung B.P.

„[...]Mir gab der Geist ein, ein **sehr bekanntes und schon bearbeitetes Thema** von einem Bergmann zu Falun auszuführen des Breiteren, und ihr sollt entscheiden, ob ich wohl getan der Hingebung zu folgen oder nicht. [...]“³⁹⁷

„[...]Die **einfache Beschreibung in Schuberts Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft**, wie der Jüngling in der Erzgrube gefunden wurde, in dem ein altes Mütterchen ihren vor fünfzig Jahren verschütteten Bräutigam wieder erkannte, hat viel tiefer auf mich gewirkt. Ich flehe, rief Theodor lächelnd, unsern Patron den Einsiedler Serapion an, daß er mich **in Schutz nehme**, denn wahrlich, mir ging nun mal die Geschichte von dem Bergmann mit den **lebendigsten Farben gerade so auf wie ich sie erzählt habe**. Laßt, sprach Lothar, **jedem seine Weise**.“³⁹⁸

Vor allem letztere kritische Stellungnahme zu Theodors Version der mit dem Bergwerk zu Falun verbundenen Tragödie führt die durch die Literaturkritik bedingte Besonderheit Hoffmanns geselligen Erzählzyklus in vielerlei Hinsicht deutlich vor Augen. Der Vergleich mit Schuberts „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“ etwa vermag indirekt durchaus sogleich eine Gegenüberstellung mit Ludwig Tiecks ebenfalls zur umfangreichen literarischen Erzähltradition zu besagtem Bergwerk zählenden „Runenberg“ zu implizieren und dadurch bedeutungstragende Unterschiede zwischen Hoffmanns *Serapionsbrüder* und Tiecks unmittelbar vorangehenden Erzählzyklus *Phantasmus* aufzuzeigen. „Gemeinsam ist allen Kunstmärchen der romantischen Epoche die Abkehr von der Rationalität zugunsten des Wunderbaren“³⁹⁹, heißt es von Lamping bezüglich der sich der Fantasie und dem Irrealen verpflichtenden Kunstmärchendichtung, was zweifelsfrei auch auf Tiecks exemplarisches Märchen der Romantik - „Der Runenberg“ - zutrifft, welches zusammen mit „Der Blonde Eckbert“, „Der Getreue Eckart und der Tannenhäuser“ sowie „Liebeszauber“ die erste, als rahmenzyklisch-maßstabsvergrößerter Austrag des „Blonden Eckbert“ aufzufassende Erzählsequenz⁴⁰⁰ im *Phantasmus* bildet. Der lange Zeit währenden Bezeichnung als Sammlung ohne innere Einheit, als wahllose Aneinanderreihung unverbindlicher Phantasmen⁴⁰¹ wird damit eine durchaus positivere Einschätzung der rahmenzyklischen Komposition des *Phantasmus* entgegengehalten, nach deren Ermessen Tiecks mehrbändiges, ursprünglich als „gattungsmischender Universalroman“⁴⁰² konzipiertes Werk sehr wohl als poetisch-stringente Einheit angesehen werden kann.⁴⁰³

„[...] hierfür müßte dieses Märchen [Der Blonde Eckbert] vielmehr auf der Ebene seiner Darstellung nach Maßgabe des Strukturmodells seiner Binnengeschichte **rahmenzyklisch fortgesetzt** werden: Ein

³⁹⁷ Hoffmann: *Serapionsbrüder*; S.208, Hervorhebung B.P.

³⁹⁸ Ebd.; S.239f, Hervorhebung B.P.

³⁹⁹ Lamping; S.449

⁴⁰⁰ Vgl. Beck; S.319

⁴⁰¹ Vgl.ebd.; S.313

⁴⁰² Vgl. Meißner, Thomas: *Literarische Geselligkeit: Phantasmus*. In: Stockinger, Claudia/ Scherer, Stefan (Hrsg.): *Ludwig Tieck: Leben -Werk - Wirkung*. Berlin: De Gruyter 2011, S.533-550, hier S.538

⁴⁰³ Vgl. Beck; S.317

>*progressiv-universalpoetisches*< **Erzählen**, das sich von der fiktiven Vergangenheit her auf die Erzählgegenwart zu bewegte[...], müßte die Kluft der Jahrhunderte überbrücken. [...] Sollte der Blonde Eckbert hier[...] die **Keimzelle des Zyklus** vorstellen, dann müßte sich in dessen Rahmen der **Erzählvorgang** aus dem Blondes Eckbert **wiederholen**: Von ihm und seiner Rückschau auf ein märchenhaftes Mittelalter ausgehend sollte, ihn **konsequent fortführend**, sich eine **schrittweise erzählerische Annäherung** an die Gegenwart des Freundeskreises auf Manfreds Gut beobachten lassen[...].⁴⁰⁴

„Der Blonde Eckbert [...] spielt im Mittelalter, wie auch der Getreue Eckart und der Tannenhäuser [...], dessen zweiter Abschnitt allerdings um >>mehr als vier Jahrhunderte<< [...] später fällt als der erste; der nachfolgende Runenberg [...] schildert dann bereits die Arbeitswelt, die der des frühen 19. Jahrhunderts nahe kommt, bis schließlich die Vorgänge des Liebeszaubers [...] sich in der zeitgenössischen Gegenwart [...] ereignen. **Solches Arrangement der ersten vier Märchen** stellt nun nicht den einzigen Hinweis darauf vor, daß der Phantastus, genauer: daß dessen erste Erzählsequenz die poetische Konzeption des Blondes Eckbert[...] in **rahmenzyklischem Maßstab zum Austrag** bringt; noch anderweitig finden sich Anzeichen, daß sich mit dem Liebeszauber ein **Erzählabschnitt vollendet**, der sein eigentümliches Gepräge dem Blondes Eckbert verdankt, der **ihn eröffnet**.“⁴⁰⁵

Der das zyklische Erzählen vordergründig auszeichnende, formale und/oder thematische Zusammenschluss einzelner Teile zu einem großen Ganzen vermag demnach auch bei Tieck gegeben zu sein, doch ist hier trotz grundlegender formaler und inhaltlicher Ähnlichkeiten ein entscheidender Kontrast zu Hoffmanns *Serapionsbrüder* zu verzeichnen, wenn nach der Ouvertüre des *Blonden Eckbert* keine gründliche programmatische Diskussion erfolgt, da das überraschend knappe Zwischengespräch nicht über bloße Ansätze hinaus gelangt.⁴⁰⁶

„[...]noch sparsamer sind dann im folgenden die Passagen gehalten, die vom *Getreuen Eckart* zum *Runenberg* bzw. von diesem zum *Liebeszauber* überleiten - sie gehen nahezu gegen null“⁴⁰⁷, heißt es bei Beck zu jenem unverkennbaren kompositorischen Kalkül, die Dynamik des Erzählflusses der Märchenlesungen nicht unnötig einzudämmen.⁴⁰⁸ Bei näherer Betrachtung scheint gerade dieser offensichtliche Mangel an längeren, der Literaturkritik einen angemessenen Platz einräumenden Zwischenrahmen eng mit der zuvor erwähnten Abkehr von der Rationalität zugunsten des Wunderbaren zusammenzuhängen, die sich bei Tieck besonders deutlich im Zusammenschluss des Erzählkreises und in der gemeinsamen Intention seiner Mitglieder widerspiegelt. „Eingriffe der Außenwelt erträgt Tiecks geschlossener, sich bewußt abschottender Zirkel also kaum“⁴⁰⁹, heißt es bei Meißner, womit die sichtbare Anlehnung an Boccaccios *Dekameron* zu der Annahme verleitet, dass hier mit der außerliterarischen Wirklichkeit ganz anders umgegangen wird als dies später bei

⁴⁰⁴ Beck; S.319, Hervorhebung B.P.

⁴⁰⁵ Ebd.; S.321f, Hervorhebung B.P.

⁴⁰⁶ Vgl. ebd.; S.322

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Vgl. ebd.

⁴⁰⁹ Meißner; S.536

Hoffmann der Fall ist. So etwa heißt es bei Lamping zu Hoffmanns Kunstmärchen wie „Nußknacker und Mausekönig“, dass er darin oftmals das Verhältnis von Fantastik und Moral thematisiere, wobei zunehmend realistische Partikel in die fantastische Welt integriert werden, vor allem was Erzählperspektive und -strategie betrifft. Der Leser bekäme so gleichgewichtige Argumente, an die Märchenwunder zu glauben oder sie realistisch zu hinterfragen und aufzulösen.⁴¹⁰ Auch seine exemplarische Novelle der Romantik - „Die Bergwerke zu Falun“ - zeigt sich zwar von unzähligen märchenhaften Elementen bzw. herausragenden romantischen Motiven wie das Traumerlebnis durchsetzt, die, in weitaus stärkerer Ausprägung als bei Tieck, jedoch realpsychologisch erklärbar bleiben. An der Grenze zum Märchenhaften ist hier die Wirklichkeit folglich allzeit sichtbar, es kann hier von einer Realisierung der Romantik gesprochen werden. Die deutliche motivische Verbundenheit zwischen den beiden „Märchen-Novellen“ außer Acht gelassen, ist es also vor allem das Verhältnis zwischen Phantastik und Realismus, welches - durch die jeweilige Form von Serialität auf unterschiedliche Weise dargelegt - ein nachvollziehbares Hervorheben Hoffmanns *Serapionsbrüder* im Traditionsstrang geselligen Erzählens möglich macht.

„Wie in Boccaccios Decamerone und in Goethes Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten werden die abwechselnden Erzählungen unterbrochen von Kommentaren und Reflexionen der Zuhörer, die mehr und mehr zum Selbstzweck geraten und höchst aufschlussreich sind für die zeitgenössische Thematik etwa der Schauspielkunst, der Philosophie und Ästhetik, nicht zuletzt für das Märchen.“⁴¹¹

*„Das Sich-selbst-historisch-werden geht indes nicht nur mit **Wehmut** und **sehnsüchtiger Erinnerung**, sondern auch mit **Kritik** einher. In den Gesprächen des Phantasmus-Zirkels tauchen vielfach ästhetische Wertungen auf, die frühromantische Prämissen korrigieren bzw. modifizieren, sie der geänderten Zeit anpassen. [...] Schon die Ausgangssituation der Rahmenerzählung sorgt dafür, daß romantische Konzepte auf den **Prüfstand** geraten.“⁴¹²*

Dies mag auf den ersten Blick durchaus eine gewisse Ähnlichkeit zur zentralen Erzählintention der ebenfalls erst nach Jahren wieder zusammenfindenden *Serapionsbrüder* aufzeigen, doch stehen in Tiecks umfangreicher Sammlung von Märchen, Schauspielen, Erzählungen und Novellen⁴¹³ wehmütige Erinnerung und kritische Reflexion der eigenen Vergangenheit, die umfassende Historisierung der Jenaer Romantik⁴¹⁴ im Vordergrund, sodass darin aufgezeigte gesellschaftliche Ideale - wie etwa die Toleranz gegenüber der

⁴¹⁰ Vgl. Lamping; S.450

⁴¹¹ Arendt, Dieter: Märchen-Novellen oder Das Ende der romantischen Märchen-Träume. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH&Co.KG 2012, S.36

⁴¹² Meißner; S. 543, Hervorhebung B.P.

⁴¹³ Vgl. ebd.; S.533

⁴¹⁴ Vgl. ebd.; S.538f

Verschiedenheit der Gesinnungen - außerhalb des Freundeskreises so gar nicht gegeben sind.⁴¹⁵

„**Geschönt** ist die **Erinnerung** an Jena durchgehend. Von Zwistigkeiten der Freunde, die sich im Briefmaterial der Zeit so zahlreich finden, **schweigt die Sammlung** ebenso wie von den bald nach 1800 einsetzenden Auflösungserscheinungen des frühromantischen Kreises[...]. Suggestiert der Phantast dem zeitgenössischen Publikum eine **ungebrochene Solidarität** der einstigen Freunde, so hatte diese **in der Realität längst Risse** bekommen.“⁴¹⁶

Dass es bei Tieck somit keinerlei Rolle spielt, wer dem sich abschottenden Freundeskreis angehört bzw. ob besagte Mitglieder der Erzählgemeinschaft ein Talent zum angemessenen Dichten respektive zum angemessenen „Zuhören“ besitzen, scheint auf der Hand zu liegen. Die dem dynamischen Erzählfluss der Märchenlesungen zugutekommende Aussparung umfangreicher, der kritischen Reflexion eigens verfasster Werke dienender Zwischenrahmen vermag sich hier also deutlich von Hoffmanns Aspekt der Offenheit abzugrenzen. Anders als im Falle Tiecks umfassender romantischer Erinnerungsarbeit, deren Abkehr von der Realität sich im aufgesuchten Ort für die Unterhaltungen - ein Baumgarten im Gebirge mit der Natur als Kulisse⁴¹⁷ - widerspiegelt, wissen die Serapionsbrüder sehr wohl um das unverwechselbare Dasein und um die Solidität ihrer eigenen Existenz. Der Umgang mit dem Märchen und seinem Wunder wird zum poetischen Spiel, das mitten in der Zeitlichkeit sich vorübergehend ereignet.⁴¹⁸ Dass Hoffmann in seinem Erzählzyklus folglich die Phantasie als innere Schau lobt, zugleich aber auf die Grenzsituation der Phantasie verweist, da die ungebundene Freiheit ohne jede Rückbindung an die Tagespflichten zur Illusion wird⁴¹⁹, zeigt sich auf formaler Ebene dadurch, dass der Rahmen und die darin versammelten Erzählungen kunstvoll miteinander verzahnt sind und damit allzeit genügend Raum für einen Ort ästhetischer Debatte eröffnet wird. Statt sich also bewusstlos im Land der Phantasie zu tummeln⁴²⁰, werden hier auf unterschiedliche Weise sichtbare Verbindungen zur außerliterarischen Wirklichkeit - allem voran die zeitgenössische Literaturkritik betreffend - hergestellt, wodurch das als roter Faden und zentraler Wertmaßstab fungierende serapiontische Prinzip über den Erzählzyklus hinaus allgemeine Gültigkeit zu erlangen imstande ist. In seinem Aufsatz „E.T.A. Hoffmanns Serapions-Brüder als Schule der

⁴¹⁵ Vgl. Meißner; S.544

⁴¹⁶ Ebd.; S.540, Hervorhebung B.P.

⁴¹⁷ Vgl. Arendt; S.36

⁴¹⁸ Vgl. ebd.; S.50f

⁴¹⁹ Vgl. ebd.; S.50

⁴²⁰ Vgl. ebd.; S.51

Literatur“ fasst Rohrwasser herausragende Unterschiede besagten Werkes zu anderen Beispielen geselliger Rahmenzyklen treffend zusammen:

*„Zum zweiten unterscheidet sich der Hoffmannsche Kreis von dem bei Boccaccio und Goethe durch seine Zusammensetzung: Die Teilnehmer sind **keine Zufallsbekanntschaften**[...] oder flüchtige Adelige, sondern Kunstproduzenten und **Fachleute** - Autoren, Komponisten, dichtende Juristen und schreibende Ärzte, die ihre Profession an die Stadt bindet. Das Interesse an ihren **eigenen literarischen Produktionen** zeichnet sie aus; sie **schauen auf die Erzählungen der anderen** mit dem Sachverstand derer, die des anderen Produktionsweise mit dem eigenen **Verfahren** und eigenen Erfahrungen vergleichen können. In ihren Gesprächen bleiben sie auch **nicht bei ästhetischen Glossen allgemeiner Natur stehen**, sondern kümmern sich um jedes der vorgetragenen Stücke. Keine Erzählung, die nicht, wenigstens in Ansätzen, von dem Kreis „besprochen“ wird. Auch dies unterscheidet die Serapions-Brüder von den Vorgängern; erst bei Tieck stoßen wir auf eine **explizite Auseinandersetzung um poetische Produktion**, die aber eine **Kritik der vorgetragenen Stücke programmatisch ausspart**.“⁴²¹*

Nicht nur gleichgestimmte poetische Freunde, sondern auch das nicht selten erfolgende, virtuose Aufheben der Trennung zwischen Rahmen und Erzählungen durch das unmittelbare ineinander Übergehen durch bewusst eingefügte Zwischenrahmen benötigt es somit, um der Wechselbeziehung zwischen Phantasie und Realität bei Hoffmann eine im Vergleich zu Tieck gänzlich andere Wirkung zu verleihen. Was das Wissen der Serapionsbrüder um die unabdingbare Notwendigkeit stetigen Geerdet-Seins im dichterischen Schaffen angeht, kann dies auf motivischer Ebene nicht allein anhand entscheidender, handlungsstrukturierender Inhaltselemente wie der Großstadt oder des Einsiedlers nahegelegt werden. Wie schon im Falle der „Bergwerke zu Falun“ angesprochen, scheinen bei Hoffmann aller Ähnlichkeit zu früheren Märchen-Novellen zum Trotz wunderbare, rätselhafte Ereignisse immer noch zu einem gewissen Grad realpsychologisch erklärbar zu bleiben, die Abkehr von der Realität demnach in nicht ganz so großem Maße zu erfolgen. Eine Tatsache, die nicht allein auf Ottmars an einen wohlbekanntem Stoff angelehnte Novelle über die Bergwerke zutreffen mag, wie der Blick auf die einleitenden Überlegungen zu Ursprung und Wirkung wohligen Schauers in dessen ebenfalls eigens verfassten Gespenstergeschichte „Der unheimliche Gast“ unter Beweis stellen soll.

*„[...]Ich meines Teils kenne keine hübschere Empfindung, als das leise Frösteln, das durch alle Glieder fährt, und indem man, der Himmel weiß wie, mit offenen Augen einen jähen Blick in die **seltsamste Traumwelt** hineinwirft. >>Ganz recht, fuhr Dagobert fort, ganz recht. Dieses **angenehme Frösteln** überfiel uns eben jetzt alle, und bei dem **Blick**, den wir dabei **unwillkürlich** in die Traumwelt werfen mußten, wurden wir ein wenig stille. Wohl uns, daß das vorüber ist, und daß wir sobald **aus der Traumwelt zurück gekehrt sind in die schöne Wirklichkeit**, die uns dies herrliche Getränk darbietet!“⁴²²*

⁴²¹ Rohrwasser; S.150f, Hervorhebung B.P.

⁴²² Hoffmann: Serapionsbrüder; S.723, Hervorhebung B.P.

„Die echten Sturmwind- Kamin- und Punschschauder sind nichts anders, als der erste Anfall jenes unbegreiflichen geheimnisvollen Zustandes, der tief in der menschlichen Natur begründet ist, gegen den der Geist sich vergebens auflehnt[...]. Nie würden jene Geschichten, die uns als Kinder doch die allerliebsten waren, so tief und ewig in unserer Seele widerhallen, wenn nicht die wiedertönenden Saiten in unserm eignen Innern lägen. Nicht wegzuleugnen ist die geheimnisvolle Geisterwelt, die uns umgibt, und die oft in seltsamen Klängen, ja in wunderbaren Visionen sich uns offenbart.“⁴²³

Kaum einer anderen Erzählung in Hoffmanns *Serapionsbrüder* gelingt es derart effektiv, die Tatsache zu untermauern, dass das Unheimliche und Bedrohliche jederzeit in die scheinbar friedliche Alltagswelt einzubrechen in der Lage ist⁴²⁴, eine klare Grenze zwischen Innen- und Außenwelt im Sinne eines angemessen ausformulierten Kunstbegriffs und deren Bedingungen somit niemals zu ziehen bestrebt werden kann/soll. Wieder zeigt sich hier die Begünstigung der zentralen Erzählintention mittels formaler und/oder inhaltlicher Konstitutionsbedingungen. So emphatisch Tieck in seinem *Phantasmus* als ein Projekt der „erinnerten Romantik“ jene Epoche auch noch einmal zu inszenieren, ins Monumentale zu wenden scheint⁴²⁵, bleibt die unmittelbare Anlehnung an Boccaccios oder Wielands geschlossene Rahmengesellschaft dennoch allzeit sichtbar im Vordergrund, zeichnet sich schließlich auch Tiecks zufällig zusammenfindende Gemeinschaft durch die Verbannung jeglicher Tagesaktualitäten und die Beschränkung auf schöngeistige Themen fern jeglicher kritischer Auseinandersetzung aus.⁴²⁶ Auf ganz andere effektvolle Weise dagegen scheint Hoffmann den Rückgriff auf die vor allem in Tiecks Kunstmärchen anzutreffende Vielfalt an (schwarz)romantischen Motiven in die Tat umzusetzen, wenn etwa im „unheimlichen Gast“ unzählige die Romantik kennzeichnende Aspekte wie das Abenteuerliche, Schaurige, Fantastische und Wunderbare geschickt dazu verwendet werden, die Bedeutung des serapiontischen Prinzips als leitende Wirkungsästhetik formal wie inhaltlich widerzuspiegeln. „Romantische Literatur wird als neue Weltschöpfung entworfen, als Konstruktion imaginärer Welten. [...]Der romantischen Poesie wird nichts weniger zur Aufgabe gestellt, als die äußere Welt zu spiritualisieren und die getrennten Sphären zu vereinen. [...]Die Welt muss romantisiert werden.“⁴²⁷ Dieser Forderung nach einer progressiven Universalpoesie, im Rahmen derer sich im Akt romantischer Imagination immer auch ein Wirklichkeitsbezug

⁴²³ Hoffmann: *Serapionsbrüder*; S.723f, Hervorhebung B.P.

⁴²⁴ Vgl. Jäggi; S.132

⁴²⁵ Vgl. Meißner; S.538

⁴²⁶ Vgl. ebd.; S.537

⁴²⁷ Vgl. Nünning: *Metzler Lexikon*; S.666

herstellt⁴²⁸ und die Grenzen des Verstandes sowie das in der Wissenschaft allgemein Angenommene durch verborgene, mythische Aspekte erweitert werden sollen⁴²⁹, wird in den Texten jener Epoche besonders deutlich mittels sogenannter Schwellenmotive (Dämmerung, Mondschein, Zwielflicht, Traum etc.) genüge getan, die eine Grenze zwischen der Wirklichkeit und dem Traumhaften zu markieren imstande sind.⁴³⁰ In die Schauer bereitende Atmosphäre einer Gespenstergeschichte gekonnt eingebettet, vermag demnach die im „unheimlichen Gast“ fiktional erfolgende Darlegung des die Romantik zentral ausmachenden Anliegens - Traum und Wirklichkeit, Poesie und das wahre Leben in Wechselbeziehung zu bringen⁴³¹ - das im serapiontischen Prinzip ausformulierte Miteinander von Gewöhnlichem und Phantastischen eindrucksvoll widerzuspiegeln. „Geöffnete Fenster und zuschlagende oder aufspringende Türen sind die am häufigsten evozierten Schwellen zwischen Draußen und Drinnen“⁴³², heißt es bei Rohrwasser, womit nunmehr nicht allein den erwähnten Schwellenmotiven auf der Inhaltsebene eine herausragende Bedeutung für das Evozieren jenes beständigen Miteinanders zugeschrieben wird. Vielmehr zeichnet sich „Der unheimliche Gast“ in formaler Hinsicht durch ein besonders auffälliges Wechselverhältnis der verschiedenen Erzählebenen aus, wie es unter anderem schon in Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* zum Erzielen einer ästhetischen Wirkung beiträgt.⁴³³ Jäggi spricht hierbei von einer sogenannten Parallelsituation zwischen Rahmen und Binnenerzählung, da das Übersinnliche und Unerklärliche der Binnenhandlung in die Alltagswelt der Ausgewanderten hineinreicht.⁴³⁴ Dieser Parallelverlauf der Situation im Rahmen und auf der Erzählebene des vorgelesenen Manuskriptes wird im „unheimlichen Gast“ in vielerlei Hinsicht und dazu noch wesentlich komplexer zur Schau gestellt, wie es allem voran die Figur des unheimlichen Gastes selbst bestens zu zeigen vermag. Zunächst sei jedoch auf den von Hoffmann mit Versatzstücken der Schauerliteratur versehenen Anfangsrahmen⁴³⁵ selbst hinzuweisen, da hierin Erzählsituation und Erzählgemeinschaft an einem stürmischen, kalten Wintertag auf geradezu auffallend augenscheinliche Weise mit der Rahmensituation der nicht vollzählig versammelten Serapionsbrüder verglichen werden können, in welche Ottmars

⁴²⁸ Vgl. Nünning; S.666

⁴²⁹ Vgl. Romantik(Epoche)/ Merkmale, Vertreter und Werke - Wortwuchs. <https://wortwuchs.net>> literaturepochen, 26.9.2018

⁴³⁰ Vgl. ebd.

⁴³¹ Vgl. ebd.

⁴³² Rohrwasser; S.151

⁴³³ Vgl. Jäggi; S.121

⁴³⁴ Vgl. ebd., S.122

⁴³⁵ Vgl. ebd.

Erzählung eingebettet ist. Ähnlich der durch die längere Abwesenheit einiger Mitglieder sowie Theodors Krankheit verschuldeten, düster-schauerhaften Atmosphäre, die vor allem Lothar von einer seltsamen Seelenstimmung und großem Unmut befallen sein lässt⁴³⁶ und ihn - vom Dämon der bösen Laune gepackt⁴³⁷ - zum Erzählen/Vorlesen von und zum Anregen der anderen zu allerlei Teufels- und Hexengeschichten verleitet, findet auch im einheimischen Kreis des „unheimlichen Gasts“ gleich zu Beginn eine wechselseitige Anregung zu unterschiedlichen Spukgeschichten - veranlasst durch „Sturmwind- Kamin- und Punschschauder“ - statt. „Immer ärger[...] wird es mit unserm Gespräch, wir verlieren uns in Dinge, an die nur zu denken mir unerträglich ist. Ich fordere Sie auf, Moritz, sogleich etwas recht Lustiges, Tolles, zu erzählen, damit es nur mit den unheimlichen Spukgeschichten einmal ende“⁴³⁸, versucht die Obristin vergebens das Thema zu wechseln, wodurch hier ebenfalls eine deutliche Verbindung zur Erzählgemeinschaft der Serapionsbrüder hergestellt werden kann, die von unserapiontischen Gesprächen abzulenken und den beständigen Wechsel von Ernst und Scherz, Schauerlichem und Heiterem einzuhalten bemüht sind. Was die geöffnet werdenden Fenster und Türen als zentrale Schwellen zwischen Draußen und Drinnen anbelangt, so führen derartige Unterbrechungen des Rahmenerzählers, die den Fluss der Binnenerzählung nicht nur für kurze Zeit hemmen, sondern einen deutlichen Einschnitt in dieser markieren, im Falle Goethes Ausgewanderten schließlich zum endgültigen Scheitern der Erzählgemeinschaft. Bei Hoffmann jedoch vermag gerade das hier so spektakulär erfolgende Unterbrechen des Binnengeschehens durch die Rahmenebene⁴³⁹ auf die mündliche Erzählsituation und damit auf die besondere Zweischichtigkeit der Rahmenform hinzuweisen, das sichtbare Wechselverhältnis der Erzählebenen also effektiv betont zu werden.

„[...] - Nun geschah ein gewaltiger Schlag. - In dem Augenblick **sprang die Türe des Saals auf mit dröhnendem Gerassel**. – So wie Ottmar diese Worte las, **sprang auch die Türe des Gartensaals wirklich dröhnend auf** und die Freunde erblickten eine **dunkle verhüllte Gestalt**, die sich langsam mit unhörbaren Geisterschritten nahte. Alle starrten etwas **entsetzt** hin, jedem **stockte der Atem**.“⁴⁴⁰

Hoffmann gelingt es hier meisterlich, eine das unumstößliche Wechselspiel von phantastischer Dichtung und Alltagswelt darlegende Parallelsituation zu schaffen, wenn sich der Serapionsbruder Cyprian dazu entschließt, die Türe des Gartensaals im selben Moment aufspringen zu lassen, in welchem Moritz schauerliche Erzählung auf der Binnenebene durch

⁴³⁶ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.619f

⁴³⁷ Vgl. ebd.; S.623

⁴³⁸ Ebd.; S.732

⁴³⁹ Vgl. Jäggi; S.128

⁴⁴⁰ Hoffmann: Serapionsbrüder; S.735, Hervorhebung B.P.

das Erscheinen eines ganz in Schwarz gekleideten Mannes bleichen Antlitzes⁴⁴¹ unterbrochen wird - und das ebenfalls in einem alles entscheidenden Spannungsmoment. Auf höchst komplexe Weise fällt hier also die Unterbrechung durch die Ebene der Vorlesesituation, die sich auf einen kurzfristigen Überraschungseffekt unter den Serapionsbrüdern beschränkt, unmittelbar mit der Unterbrechung der Erzählung im „unheimlichen Gast“ als Unterbrechung zweiten Grades zusammen⁴⁴². Auf beiden Ebenen wird das Vorlesen des Manuskriptes bzw. das Erzählen der unheimlichen Begebenheit in Moritz Vergangenheit schließlich wiederaufgenommen, und die Tatsache, dass die dem Leser zunächst noch ungewiss bleibende Identität des im Haus des Obers erscheinenden Gastes durch das Beenden Moritz Erzählung am Ende Ottmars Gespenstergeschichte auf überraschende Weise als dieselbe Person aus Moritz Erzählung enthüllt wird, unterstreicht, wie bemerkenswert Hoffmann die verschiedenen Erzählebenen allein durch die komplex gestaltete Figur des unheimlichen Gastes zueinander in Beziehung zu setzen vermag.

*„Mit der Wiederaufnahme der Erzählung ist aber das plötzliche Auftauchen des unheimlichen Gastes ein **zweites Mal als Schrecken wirksam geworden**, denn nun erst ist den Zuhörern klar, daß mit S-i [italienischer Graf] das **Unheimliche** aus Moritz' Erzählung **leibhaftig in die Gegenwartswelt der Erzählgesellschaft getreten** ist. Es wird damit deutlich, wie die Sicherheit und Ordnung der im Anfangsrahmen vorgestellten Erzählgesellschaft nur eine scheinbare ist und **jederzeit** durch eine unsichtbare Sphäre des **Unheimlichen und Zerstörerischen bedroht** ist.“⁴⁴³*

Indem Cyprian schließlich selbst auf der Ebene des Rahmens in die Rolle des unheimlichen Gastes schlüpft, wird jenes Einbrechen des Unheimlichen und Bedrohlichen in die Alltagswelt nicht zuletzt auch auf die Erzählsituation der Serapionsbrüder projiziert. „[...]selbst das Pfeifen und Zirpen der Teemaschine klingt gar nicht im Mindesten mehr graulich, sondern, wie mich dünkt, ungefähr so, als besänne sich das darin verschlossene artige Hausgeistlein auf ein hübsches Wiegenlied“⁴⁴⁴, heißt es am Ende Ottmars Gespenstergeschichte - ein weiterer Aspekt, der sich parallel dazu im Kreis der Serapionsbrüder wiedererkennen lässt, da auch hier die Wahl des vorgelesenen Manuskriptes eine nicht gänzlich negative Reaktion seitens der Zuhörer evoziert. Manches wie zum Beispiel gleich der Anfang sei hier nach Lothar durchaus als serapiontisch zu bezeichnen⁴⁴⁵, und dessen Verweis darauf, dass „Der unheimliche Gast“ auf eine wahre Begebenheit ganz in der

⁴⁴¹ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.736

⁴⁴² Vgl. Jäggi; S.129

⁴⁴³ Ebd.; S.131f, Hervorhebung B.P.

⁴⁴⁴ Hoffmann: Serapionsbrüder; S. 769

⁴⁴⁵ Vgl.ebd.

Nähe zurückgeführt werden kann⁴⁴⁶, den Forderungen des serapiontischen Prinzips und damit dem Leitfaden der im Vordergrund stehenden Literaturkritik gerecht wird, beweist noch einmal, wie unverzichtbar das Hineinreichen des Wunderbaren, Abstrakten, Phantastischen in die Alltagswelt und somit umgekehrt auch das Sichtbar-Machen der Wirklichkeit an der Grenze zum Märchenhaften für das einzig angemessene, schriftstellerische Schaffen romantischer Dichter zu sein scheint, wie es hier gleich auf mehreren Ebenen durch das Wechselverhältnis von Binnen- und Rahmenhandlung im Kontext seriellen Erzählens zum Ausdruck gebracht wird.

⁴⁴⁶ Vgl. Hoffmann: Serapionsbrüder; S.770

Nachwort

Angesichts der nun vorliegenden Untersuchung verschiedenster Erzählsammlungen bzw. geselliger Erzählzyklen von 1001 Nacht über Boccaccio bis hin zu E.T.A. Hoffmann, lässt sich in vielerlei Hinsicht eine unmittelbare Wechselbeziehung zwischen gattungsspezifischen Konstitutionsbedingungen seriellen Erzählens und den damit zentral verfolgten Intentionen erkennen. So vermag im Falle Boccaccios *Dekameron* das Motiv des *locus amoenus* sowohl auf formaler wie auch inhaltlicher Ebene Aspekte wie schutzpendende und wirklichkeitsferne Ordnung und Abgeschlossenheit entscheidend zu begünstigen, womit das den Erzählkreis vorwiegend auszeichnende Bestreben nach Belehrung und Erheiterung im Angesicht todbringenden Chaos erst erfolgreich bedingt zu werden scheint. In welchem nicht zu unterschätzendem Ausmaß ein spezifisches Miteinander von Binnen- und Rahmenhandlung in der Gattung Novellenzyklus das nahtlose Funktionieren zusammengefundener Erzählgemeinschaften gewährleistet, stellt die Gegenüberstellung des *Dekameron* mit Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* unter Beweis, da sich in letzterer Novellensammlung die vergessen machende Poesie von der bekümmerten Wirklichkeit aufgrund mangelnder formaler wie inhaltlicher Abgeschlossenheit verdrängt zeigt. Der „Cliffhanger“ erweist sich dagegen als herausragende und unverzichtbare Erzähl- bzw. Schnitttechnik, um der im Vordergrund stehenden Erzählintention in *1001 Nacht* gerecht zu werden. Einzig und allein die komplexen Schachtelrahmenerzählungen Schehersads ermöglichen es hierbei, über Leben und Tod entscheidende Spannungsmomente zu erzeugen und das Erzählen so lange seriell fortzusetzen, bis die einzig dadurch zu bändigende Gefahr beseitigt ist. Schließlich führt eine besonders eingehende Beschäftigung mit E.T.A. Hoffmanns *Serapionsbrüder* die wechselseitige Einflussnahme von dem Seriellen zugeschriebenen Gattungsmerkmalen und verfolgten Erzählintentionen vor Augen. Mit niemals zuvor gegebenen Aspekten wie dem Motiv der Großstadt sowie einer ungemein kritischen Schärfe sichtbar aus dem Traditionsstrang geselliger Rahmenzyklen hervortretend, zeigt Hoffmanns umfangreiche Erzählsammlung auf gekonnte Weise, wie das die romantische Literaturkritik durchgängig leitende Miteinander von Phantastik und Realität - ausformuliert im serapiontischen Prinzip - mittels kunstvoller Verzahnung von Rahmen und Binnenerzählungen widerspiegelt und das angemessene Reflektieren über den einzig sachgemäßen Kunstbegriff und deren Bedingungen erst ermöglicht wird.

Quellenverzeichnis

Primärliteratur:

- Boccaccio, Giovanni: Das Dekameron. Zürich: Artemis & Winkler Verlag 2005
- Goethe, Johann Wolfgang von: Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten. In: Hedbavny, Philipp (Hrsg.): Goethe. Ausgewählte Werke in 12 Doppelbänden. Baden/Wien: Buchgemeinschaft d. Klassiker-Verlags-gesellschaft 1949, S.199-307
- Hoffmann, E.T.A.: Die Serapionsbrüder. 2.Auflage. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 2015
- Hoffmann, E.T.A. Fantasiestücke in Callots Manier. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Berlin: Hofenberg Sonderausgabe im Verlag der Contumax GmbH&Co KG 2016
- Horaz: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Stuttgart: Philipp Reclam GmbH&Co. KG 1972
- Übers. Von Gustav Weil: 1001 Nacht. (Band 1). 4. Auflage. Hamburg: Nikol Verlagsgesellschaft mbH &Co.KG 2013

Sekundärliteratur:

- Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (Hrsg.): Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung. Wien: Lit Verlag GmbH &Co. KG 2007
- Albrecht, Wolfgang: Literaturkritik. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2001
- Arendt, Dieter: Märchen-Novellen oder Das Ende der romantischen Märchen-Träume. Tübingen: Narr Francke Attempto Verlag GmbH&Co.KG 2012
- Bachleitner, Norbert: Fiktive Nachrichten. Die Anfänge des europäischen Feuilletonromans. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2012
- Beck, Andreas: Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe - Tieck - E.T.A. Hoffmann. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2008
- Daemrich, Horst S./Daemrich, Ingrid G: Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch. 2.Auflage. Stuttgart: UTB GmbH 1995
- Dahms, Christiane: Thema, Stoff, Motiv. In: Rüdiger Zymner; Achim Hölter (Hrsg.): Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis. Stuttgart, Weimar 2013
- Eco, Umberto: Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: ders.:Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. 3. Auflage. Leipzig: Reclam Verlag 1995, S. 301-325

- Fill, Alwin: Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen. 2. Auflage. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2007
- Frenzel, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 6. Auflage. Stuttgart: Kröner Verlag 2008
- Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. Stoff-Motiv-Thema. Basel/Wien: Verlag Herder Freiburg im Breisgau 1980
- Fröhlich, Vincent: Der Cliffhanger und die serielle Narration. Analyse einer transmedialen Erzähltechnik. Bielefeld: transcript Verlag 2015
- Gfreis, Heike (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturwissenschaft. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler 1999
- Haß, Petra: Der *locus amoenus* in der antiken Literatur. Zu Theorie und Geschichte eines literarischen Motivs. Bamberg: WVB-Verlag 1998
- Iser, Wolfgang: Der Lesevorgang. In: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1979, S. 253-277
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1979, S.228-253
- Jäggi, Andreas: Die Rahmenerzählung im 19.Jahrhundert . Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage. Diss. Universität Zürich. Philosophische Fakultät 1992
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2012
- Kümmerling-Meibauer, Bettina: Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2003
- Lamping, Dieter (Hrsg.): Handbuch der literarischen Gattungen. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2009
- Lötscher, Andreas: Text und Thema. Studien zur thematischen Konstituierung von Texten. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1987
- Lüthi, Max: Motiv, Zug und Thema aus der Sicht der Volkserzählforschung. In: Bisanz, Adam J. (Hrsg.): Elemente der Literatur. Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung (Band I). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1980, S.11-25

- Meißner, Thomas: Literarische Geselligkeit: Phantasmus. In: Stockinger, Claudia/ Scherer, Stefan (Hrsg.): Ludwig Tieck: Leben -Werk - Wirkung. Berlin: De Gruyter 2011, S.533-550
- Neuhaus, Stefan: Literaturvermittlung. Wien: Verlag Huter & Roth KG 2009
- Neuschäfer, Hans-Jörg: Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit. München: Wilhelm Fink Verlag 1983
- Nünning, Ansgar (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe. 5. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2013
- Rohrwasser, Michael: E.T.A. Hoffmanns Serapions-Brüder als Schule der Literatur. In: Amthor, Wiebke/ Hille, Almut/ Scharnowski, Susanne (Hrsg.): Wilde Lektüren. Literatur und Leidenschaft. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2012, S.147-160
- Schlaffer, Hannelore: Poetik der Novelle. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1993
- Schönbeck, Gerhard: Der Locus Amoenus von Homer bis Horaz. Diss. Ruprecht-Karl-Universität in Heidelberg. Philosophische Fakultät 1962
- Türschmann, Jörg: Spannung und serielles Erzählen. Vom Feuilletonroman zur Fernsehserie. In: Ackermann, Kathrin/Moser-Kroiss, Judith (Hrsg.): Gespannte Erwartungen. Beiträge zur Geschichte der literarischen Spannung. Wien: Lit Verlag GmbH &Co. KG 2007, S.201-221
- Wolpers, Theodor: Zum Verhältnis von Gattungs-und Motivinnovation. Einzelergebnisse und eine Systematik motivwissenschaftlicher Typenbildung. In: Wolpers, Theodor (Hrsg.): Gattungsinnovation und Motivstruktur. Bericht über Kolloquien der Kommission für literaturwissenschaftliche Motiv-und Themenforschung 1986-1989. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1992, S.172-227
- Zymner, Rüdiger(Hrsg.): Handbuch Gattungstheorie. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2010

Internet-Quellen:

- Phantastischer Realismus. <https://de.m.wikipedia.org/wiki/>, 5.8.2018
- Dieter, Jörg: Schlagt die Germanistik tot - färbt die blaue Blume rot. Gedanken zur Intertextualität. www.jolifanto.de/intertextualitaet/; 7.9.2018
- Romantik(Epoche)/ Merkmale, Vertreter und Werke - Wortwuchs. <https://wortwuchs.net/literaturepochen/>, 26.9.2018

Kurzfassung/Abstract

Als eine „fortgesetzte Abfolge ähnlicher Dinge“ oder gar als „lustvolle Wiederholung bereits bekannter Muster“ bezeichnet Umberto Eco das heute vor allem der Film-Industrie zugeschriebene Phänomen der Serialität, dessen Ursprünge jedoch bis zu bedeutenden kanonisierten Werken wie Homers *Ilias* zurückreichen. Wie unterschiedlich jener somit auch in der Literatur schon früh Verwendung findende Aspekt seriellen Erzählens in formaler wie inhaltlicher Hinsicht sein kann und inwiefern besagte Unterscheidungsmerkmale mit der zentralen Erzählfunktion verschiedener Texte in Beziehung stehen, wird in der vorliegenden Masterarbeit anhand der Untersuchung ausgewählter Erzählsammlungen - Boccaccios *Dekameron*, Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten*, *1001 Nacht* sowie E.T.A. Hoffmanns *Serapionsbrüder* unter besonderer Berücksichtigung zuletzt genannten Werkes eingehender aufgezeigt. Die vordergründige Zielsetzung ist dabei der Versuch, die wechselseitige Bedingtheit von Form und Funktion, von zentraler Erzählintention und den das Serielle maßgeblich kennzeichnenden, gattungsspezifischen Konstitutionsbedingungen auf nachvollziehbare Weise zu belegen.