

Markus Reitzenstein (Gießen)

Funktionen geselligen Erzählens und mündlicher Erzählsituationen in der Literatur der Frühen Neuzeit und der Gegenwart¹

In meinem Beitrag möchte ich die Funktionen geselligen Erzählens und mündlicher Erzählsituationen in der Literatur der Frühen Neuzeit und der Gegenwart vergleichend untersuchen. Zu einem solchen epochenübergreifenden Vergleich habe ich mich entschieden angesichts der Beobachtung, dass die literarische Form des Rahmenzyklus, die als typisch für die Frühe Neuzeit begriffen wird, in der Gegenwartsliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts, insbesondere in den letzten vierzig Jahren, ein auffallendes Comeback erlebt und sich großer Beliebtheit erfreut. Die zentrale Fragestellung meines Beitrags ist also jene nach der jeweiligen Funktion geselligen Erzählens in der Frühen Neuzeit und der Gegenwartsliteratur: Welcher Zweck wird mit der Einbindung einzelner Geschichten in einen Gesprächsrahmen jeweils verfolgt, und inwiefern hat sich die Funktion der Rahmenstruktur in der zeitgenössischen Literatur im Vergleich zur Frühen Neuzeit gewandelt?

Meine Argumentation möchte ich an folgenden literarischen Texten entfalten:

1. Marguerite de Navarre: *Heptaméron* (1558/59)
2. Anne Rice: *Interview with the Vampire* (1976)
3. Rafik Schami: *Erzähler der Nacht* (1989)
4. Patrick Roth: *Starlite Terrace* (2004)

Caroline Emmelius konstatiert für die frühneuzeitliche Rahmenerzählung, in welcher der Autor Figuren in geselliger Runde zum Erzählen von Geschichten zusammentreffen lässt, zweierlei: Einerseits sei die jeweilige Erzähl-Gesellschaft der Rahmenhandlung zunächst

¹ Der vorliegende Beitrag ist die erweiterte Fassung meines Habilitationsvortrags an der Justus Liebig-Universität Gießen am 11. Dezember 2019. Der Vortragsstil wurde beibehalten.

befreit von sozialen Hierarchien. Andererseits etablierten die Figuren der Rahmenhandlung auf der Basis dieser neu gewonnenen sozialen Freiheit über die Hierarchisierung des mündlichen Geschichtenerzählens bzw. seiner Abfolge sogleich spielerisch eine *neue, künstliche Ordnung*, welche die temporär suspendierte soziale Ordnung spiegle und reflektiere. Auf der Grundlage dieser Beobachtung entwickelt Emmelius ihren titelgebenden Begriff der „geselligen Ordnung“:

Während „Geselligkeit“ im modernen Sprachgebrauch eine von Alltagshandlungen und –umständen entlastete Situation bezeichnet, in der eine Gruppe von Personen mit dem Ziel kollektiver Unterhaltung und kollektiven Vergnügens interagiert, hat der Begriff historisch gesehen vor allem eine soziale Dimension: „Geselligkeit“ bezeichnet als Ableitung zu mhd. *geselle* die Gemeinschaft derer, die der Etymologie des Wortes nach in einem Saal schlafen. Das Wort konnotiert also soziale Nähe bzw. stärker noch soziale Gleichrangigkeit oder Ebenbürtigkeit, die wiederum ein spezifisches Verhalten (etwa freundschaftlichen Umgang) begünstigt. Dagegen bezeichnet „Ordnung“ im sozialen Kontext feudaler Gesellschaften als Lehnbildung zu lat. *ordo* einen Vorgang der Stratifizierung und Hierarchisierung bzw. dessen Ergebnis. Vor diesem wortgeschichtlichen Hintergrund ist der Begriff „gesellige Ordnung“ also ein Oxymoron: Denn wenn eine Gruppe von Gleichrangigen in einer „geselligen“ Situation eine hierarchische Ordnung annimmt oder sich diese sogar selbst gibt, muss das ein paradoxer Vorgang sein.²

Zur Klassifizierung mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Rahmenzyklen wie bspw. Giovanni Boccaccios *Dekameron*, Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* und Giambattista Basiles *Pentameron* führt Emmelius den bewusst als Oxymoron verstandenen Begriff „Gesellige Ordnung“ ein. Oxymorontisch ist dieser, weil die Etymologie des Wortes „gesellig“ die Konnotation sozialer Gleichstellung in sich trägt, das Wort „Ordnung“ jedoch Hierarchien impliziert. Tatsächlich beobachtet Emmelius in Bezug auf frühneuzeitliche Rahmenzyklen genau dieses Paradoxon: Einerseits ist in der Gesellschaft der Rahmenhandlung situativ die gesellschaftliche Ordnung suspendiert, andererseits führen die Figuren der Rahmenhandlung eigene hierarchische Prinzipien spielerisch ein, um darin die temporär suspendierte gesellschaftliche Ordnung zu reflektieren und zu spiegeln. In der „geselligen Ordnung“ sind die Figuren also zeitweilig gleichgestellt und doch von unterschiedlichem Rang. Diese Überlegungen zur Funktion von geselligem Erzählen inszenierenden Rahmenhandlungen lassen sich durch Überlegungen von Andreas Beck ergänzen. Beck betrachtet Rahmenhandlungen als

² Caroline Emmelius: *Gesellige Ordnung: literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin: de Gruyter, 2010, S. 1.

Entwürfe eines gemeinschaftsstiftenden, sympoetischen Produktionsprozesses [...], der aus der Erzähldynamik erwächst, die den auf ihre Fortsetzungen drängenden Binnenerzählungen eignet; der, potentiell unabschließbar, selbstzweckhaft auf seine eigene Weiterführung hinzielt, in dessen dialogischem Vollzug sich eine „Gemeinschaft“ von Texten bildet, durch die deren Urheber sich in gelingender sozialer Interaktion einander gesellig verbinden.³

Ein Rahmenzyklus ist demzufolge nicht zu begreifen als wahllose Ansammlung einzelner Erzählungen, die nachträglich künstlich in einen Rahmen „eingelegt“ werden, der die Einzelerzählungen allenfalls als verzichtbares Surplus kommentiert. Stattdessen plädiert Beck für eine Auffassung des Rahmenzyklus als homogenes Werk mit thematisch und strukturell fließenden Übergängen zwischen Rahmen- und Binnen-Handlung im Sinne *einer* großen Erzählung. Diese folgt einer gesellig-kommunikativen, potentiell auf Unendlichkeit angelegten Struktur, in der jede Binnengeschichte der Kommentar aller vorausgehenden und zugleich der Anlass zur nächsten ist, gleich eines unendlichen geselligen Erzählspiels. Über diese Struktur konstituiert sich der gesellige Aspekt dieser Erzählform.

Auf der Basis der gerade umrissenen theoretischen Ausführungen möchte ich nun zunächst Margarete von Navarras eng an Boccaccios Dekameron angelehnten Rahmenzyklus *Das Heptameron* hinsichtlich der Funktion geselligen Erzählens und mündlicher Erzählsituationen untersuchen. Im Prolog zum Heptaméron wird nicht zufällig die neue Übersetzung von Boccaccios *Decamerone* explizit erwähnt, die von Margarete von Navarra selbst in Auftrag gegeben und von Antoine Le Maçon 1545 fertiggestellt wurde.⁴

Navarra siedelt die Rahmenhandlung in einem Badeort in den Pyrenäen an, wo französische und spanische Badegäste zusammenkommen, weil sie sich „Heilung oder doch Linderung ihrer Gebrechen von dem Moorschlamm, was alles so treffliche Mittel sind“,⁵ erhoffen. Doch der Aufenthalt wird gestört durch das Einsetzen sintflutartiger Regenfälle, die das Gebiet überschwemmen und die Abreise verzögern: „Mais sur le temps

³ Andreas Beck: *Geselliges Erzählen in Rahmenzyklen. Goethe – Tieck – E.T.A. Hoffmann*. Heidelberg: Winter, 2008, S. 51.

⁴ Siehe Antoine Le Maçon, (tr.): *Le Décaméron*. Lyon: Guillaume Rouillé, 1551. Vgl. auch: Frank-Rutger Hausmann: *Französische Renaissance. Lehrbuch Romanistik*. Stuttgart: Metzler, 1997, S. 85-86.

⁵ Margarete von Navarra: *Das Heptameron*. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999, S. 7.

de ce retour, vindrent les pluyes si merveilleuses, et si grandes, qu'il sembloit que Dieu eust oublié la promesse qu'il avoit faicte à Noé, de ne destruire plus le monde par eau,"⁶ Navarra stellt ihre Rahmenhandlung also gleich zu Anfang in den Kontext einer biblischen Strafe, ähnlich wie Boccaccio es im *Dekameron* tut. Während es bei Boccaccio die Pest ist, die Florenz heimsucht, wählt Navarra die biblische Sintflut. In der expliziten *Erwähnung* Noahs verstärkt sie im Vergleich zu Boccaccio den Gedanken einer Krisensituation als Gottesstrafe allerdings noch erheblich. Dies zeigt sich auch im Fluchtpunkt der von den Wassermassen Versprengten, die statt auf einem Landsitz in einem *Kloster* in den Bergen Zuflucht finden, nachdem die Sintflut schon einige Angehörige hinweggerafft hat. Es sammeln sich dort – unter die soziale Ordnung sprengenden, aber unausgelebten erotischen Spannungen hervorbringenden Umständen – die Überlebenden der Flutkatastrophe. Bald stellt sich die Frage nach angemessenem – d. h., die soziale Ordnung nicht gefährdendem und doch kurzweiligem – Zeitvertreib, bis eine über die Wassermassen führende Brücke gebaut ist:

Mais Parlamente, qui estoit femme d'Hircan, laquelle n'estoit jamais oisive ne melancolique, ayant demandé congé à son mary de parler, dist à l'ancienne dame Oisille: „Ma dame, je m'esbahis que vous qui avez tant d'experience, et qui maintenant aux femmes tenez lieu de mere, ne regardez quelque pasetemps, pour adoucir l'ennuy que nous porterons durant nostre longue demeure: car si nous n'avons quelque occupation plaisante et vertueuse, nous sommes en danger de demourer malades.“⁷

Hinsichtlich der Funktion geselligen mündlichen Erzählens, zu dem die Figuren sich im Kontext dieses Gesprächs bald entschließen, lässt sich hier Verschiedenes beobachten: So ist der Ausgangspunkt eine krisenhafte Lebenssituation, die durch äußere Umstände und Zwänge eine Gruppe von Menschen zusammenführt. Die Figuren der Rahmenhandlung kennen sich zwar oberflächlich aus dem Badeort, sitzen jedoch nun zwangsweise im Kloster fest. Die gesuchte Beschäftigung dient also dazu, die Wartezeit in der Krisensituation auf angenehme Art zu überbrücken. Außerdem erhofft die Figur Longarine sich Ablenkung von der Trauer um ihren Gatten, während Ennasuite eher Ablenkung von dem von ihr konstatierten erotischen Überangebot zu suchen scheint. Das mündliche Erzählen dient also gleichermaßen dem Zeitvertreib wie der Ablenkung, während es dabei – anders als einzeln oder zu zweit ausgeübte Tätigkeiten – auch Gemeinschaft zu stiften vermag.

⁶ Marguerite de Navarre: *L'Heptaméron*. Ed. N. Cazauran, Paris: Gallimard, 2000, S. 56.

⁷ Ebd., S. 62.

Auf Boccaccios Vorbild verweisend, schlägt Parlamente vor, einander Geschichten auf einer Wiese am Fluss zu erzählen:

[L]à assis à noz aises, chacun dira quelque histoire qu'il aura veü ou bien ouy dire à quelque homme digne de foy. Au bout des dix jours aurons parachevé la centeine. Et si Dieu faict que nostre labeur soit trouvé digne des yeux des seigneurs et dames dessus nommées [= König Franz u. Königin Margarete], nous leur en ferons present au retour de ce voyage, en lieu d'images ou de paternostres, vous assurant qu'ils auront ce present ici plus agreable.⁸

Besonders auffällig ist hier, wie die Funktion des Erzählens an die Stelle religiöser Bezüge zu treten scheint. Margarete von Navarra, die sich hier selbst als Adressatin der Geschichten in den eigenen Zyklus einschreibt, soll diese zunächst mündlich vorgetragene Geschichten nach der Heimkehr der Rahmengesellschaft offenbar „statt Heiligenbildern“ in verschriftlichter Form zum Geschenk erhalten. Ein seltsamer Ersatz, denn ein Großteil der Geschichten handelt vom äußerst weltlichen verbotenen Liebesbegehren und der sexuellen Freizügigkeit in verbotenen Kontexten. Doch die intensive Einzel-Beschäftigung mit der Heiligen Schrift, die Oisille bereits als Zeitvertreib vorschlug, wurde zugunsten des geselligen Erzählens abgelehnt. Und doch erfüllen die erzählten weltlichen Geschichten insofern eine ähnliche Funktion wie die Bibellektüre, als die Erzähler und Zuhörer über diese Geschichten ihre moralischen Normen und Werte reflektieren und im Erzählen außerdem Trost und Erbauung finden.

Hinsichtlich der Reihenfolge des Erzählens bemerkt Hircan: „Habt Ihr als erster euch zu Wort gemeldet, so mögt Ihr füglich über uns gebieten, denn im Spiel sind wir alle gleich.“⁹ Das Paradoxon, Symontault solle als erster Erzähler über die Anderen gebieten, denn sie seien alle gleich, entspricht eindeutig dem oben erwähnten Oxymoron einer „geselligen Ordnung“, in der die soziale Hierarchie vorübergehend suspendiert und durch eine spielerische, künstlich eingeführte Ordnung, was Abfolge und Thematik des Erzählens betrifft, ersetzt wird. Hircans Antwort auf Symontaults Frage beinhaltet beides; die Bestätigung der Gleichheit und den Wunsch nach einer spielerischen Ordnungsstruktur. Indem die Erzählinhalte der amourösen Binnengeschichten eng an die situativen Fragen der Rahmengesellschaft nach normativen Verhaltensvorgaben für derlei Ausnahmesituationen gekoppelt und als indirekte Antworten auf diese Fragen zu lesen sind, bestätigt sich auch die These einer sympoetischen Verschränkung von Rahmen- und Binnenhandlungen, die als homogenes Ganzes verstanden werden wollen.

⁸ Ebd., S. 66.

⁹ Ebd., S. 20.



Abb. 1. Die Erzähler/innen der Binnenerzählungen im *Heptaméron*: Oisille, Parlamente, Hircan u.a. (London: Printed for the Society of English bibliophiles MDCCCXCIV)



Abb. 2. Marguerite de Navarre. Zeichnung von François Clouet. Bibliothèque Nationale, Paris.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marguerite_de_Navarre_-_Project_Gutenberg_eText_17705.jpg

Im Folgenden stellt sich nun die Frage, wie die Tradition des geselligen Erzählens und der mündlichen Erzählsituationen in der Gegenwartsliteratur fortgeführt wird. Rafik Schamis Werk *Erzähler der Nacht* weist eine solche Struktur aus Rahmen- und Binnenhandlungen auf, allerdings sind die vermeintlichen Grenzen zwischen Rahmenerzählung und Einzelerzählungen viel durchlässiger als in Navarras Werk. Das ergibt sich in erster Linie über die Thematisierung des Erzählens selbst, die beiden Erzählebenen gemeinsam ist, denn *Erzähler der Nacht* handelt sowohl auf der Rahmen- als auch auf der Binnenebene von der Funktion des Geschichtenerzählens im Leben von Erzählern und Zuhörerschaft. Schamis Werk, das von den eigenen konstitutiven Bedingungen handelt, kommentiert also selbstreflexiv die eigene Struktur und die daraus hervorgehenden Bedeutungsangebote für die Leser, indem es das Geschichtenerzählen und seine Funktion thematisch in den Mittelpunkt stellt.

Gleich zu Beginn wird am Protagonisten der Rahmenhandlung, dem Kutscher Salim, deutlich, dass im Damaskus der späten fünfziger Jahre das Geschichtenerzählen kein bloßer Zeitvertreib ist, sondern ein Mittel ökonomischen Überlebens:

Während der Fahrt erzählte er [einem Fahrgast] ausführlich die Abenteuer eines Räubers, der sich ausgerechnet in die Tochter des Sultans verliebt hatte. Salim kannte den Räuber persönlich. Als die Kutsche am Ende der Reise in Damaskus hielt, soll die Frau gerufen haben: „Gott segne deine Zunge, junger Mann. Die Zeit mit dir war viel zu kurz.“ Salim nannte diese Frau seine „Glücksfee“, und von nun an versprach er den Fahrgästen, vom Beginn der Reise bis zur Ankunft Geschichten zu erzählen, sodass sie die Mühen der Reise gar nicht spüren würden. Das war seine Rettung; denn kein anderer Kutscher konnte so gut erzählen wie er.¹⁰

In ökonomisch angespannten Zeiten ist das Geschichtenerzählen für den Kutscher Salim also die „Rettung“, weil seine Fähigkeiten als Erzähler ihn vor den anderen Kutschern im Kampf um Fahrgäste brillieren lassen. Umso tragischer ist es, als der Protagonist der Rahmenhandlung eines Tages seine Fähigkeit verliert und völlig verstummt. Die Herrenrunde, die den übrigen Erzählerkreis der Rahmenhandlung bildet und dem Freund helfen will, besteht neben Salim aus sechs Männern von unterschiedlichem sozialen Status: vom Lehrer über den Schlosser bis zum Minister und Frisör sind in ihr alle Gesellschaftsschichten vertreten. Um den geschichtenerzählenden Kutscher zu heilen, kommen sie Abend für Abend zusammen, um nun zum ersten Mal ihrerseits als Erzähler von Geschichten aufzutreten und Salim so seine Fähigkeiten zurückzugeben:

„Ich weiß es“, rief der Lehrer und schlug sich kräftig aufs Knie. „Jawohl, ich weiß es. Es lag auf der Hand“, sprach er laut, als wollte er sich selbst nach all diesen

¹⁰ Rafik Schami: *Erzähler der Nacht*. Roman. München: dtv, 1989, S. 8.

Niederlagen Mut machen. „Es sind sieben Erzählungen, die der alte Salim hören muss, damit er seine Stimme wiederfindet.“

Musa, der Friseur, war sofort begeistert, der wortkarge Schlosser Ali gar nicht. Tuma und Isam hielten den Vorschlag für nicht sonderlich gut, während Junis sich schnell von der Idee begeistern ließ. [...]

„Schaut her!“, sagte Isam leise. „Hier sind sechs Karten. Ich tue ein As dazu und mische. Wer das As zieht, ist der Erzähler der ersten Nacht. Einverstanden?“¹¹

Anhand der Runde, die sich in Schamis Rahmenhandlung zum Erzählen versammelt, bestätigt sich die in Bezug auf frühneuzeitliche Rahmenzyklen entfaltete Theorie der „geselligen Ordnung“: Im Kreis der Freunde ist die soziale Ordnung zugunsten einer von sozialen Gefällen zunächst befreiten Geselligkeit suspendiert. Doch wie bei Navarra und Boccaccio folgt die Reihenfolge des Erzählens einer spontan entwickelten, spielerischen und künstlichen Ordnung, die bei Schami vom Zufall festgelegt wird: Wer aus einem Kartenstapel das As zieht, ist der Erzähler des jeweiligen Abends. Das modernetypische Prinzip des Zufalls, der Faktor der Kontingenz, prägt hier die neu entstehende Ordnung. In der zeitweiligen Aufhebung hierarchischer Sozialordnung unter Einführung künstlicher Ordnungsprinzipien kommen Schamis Figuren also in geselliger Ordnung zusammen. In dieser Hinsicht handelt es sich um eine deutliche Anknüpfung an die frühneuzeitliche Rahmenzyklen-Struktur. Enger als in den frühneuzeitlichen Rahmenzyklen erscheint allerdings die thematische Verknüpfung von Rahmen- und Binnenhandlung. Während auch bei Navarra die einzelnen Geschichten dazu dienen, problematischen Themen der Rahmenerzähler Raum zu verschaffen, liegt die Besonderheit von Schamis Zyklus in der Ausrichtung auf das Erzählen selbst als Thema und Problem. Da die Rahmengesellschaft den Kutscher Salim vom Verlust seiner Erzählfähigkeit heilen will, erzählt Mehdi, der Lehrer, ihm am ersten Abend die Geschichte eines Mannes, der seine Stimme gegen materiellen Reichtum an einen Dämon verkauft:

„Sagt mir, O Dämon der Bosheit, was ihr noch von mir wollt?“

„Deine Stimme!“, hallte es im Wald. Eine Eiseskälte durchlief seinen Körper und der Bauer zitterte am ganzen Leib. Er drehte sich um und sah einen Mann in einem glitzernden, dunklen Gewand, der sagte: „Ich kaufe dir deine Stimme ab gegen unvergängliches Gold!“¹²

Die Hauptfigur der Binnenhandlung vollzieht also genau das, was der Kutscher Salim in der Rahmenhandlung tat: Er verkauft seine Stimme gegen Gold, wie Salim seine

¹¹ Ebd., S. 51 f.

¹² Ebd., S. 65.

Geschichten erzählte, um Fahrgäste in seine Kutsche zu locken, zur Sicherung seines Lebensunterhalts. Insofern reflektiert Mehdi mit dieser Geschichte zugleich seine persönlichen Ansichten über den Grund des Verstummens des Kutschers. Wie sich aus Rahmen- und Binnenhandlung eine untrennbare Einheit ergibt, zeigt sich in Schamis *Erzähler der Nacht* auf diesem Wege besonders eindrucksvoll. Darüber hinaus ergibt sich noch eine weitere Parallele zum frühneuzeitlichen Rahmenzyklus durch die Situierung der Rahmengeschichte in einer krisengeschüttelten politischen und sozialen Umgebung: Ist es bei Boccaccio die Pest und bei Navarra ein Hochwasser, dem die Erzähler entfliehen, so ist es bei Schami das von politischen Unruhen gezeichnete Syrien, in dem zu allem Überfluss auch noch die Cholera ausbricht, das den Erzählern Anlass ist, sich mit Geschichten abzulenken und sich gleichzeitig im Erzählen einer in der Außenwelt verlorengegangenen Ordnung zu versichern.

Auch in Schamis Text findet sich also eine der frühneuzeitlichen Konzeption vergleichbare gesellige Ordnung, und zwar in der Spannung zwischen Aufhebung und Neuetaablierung von Hierarchien in der Rahmenhandlung. Ebenso lässt sich im Sinne Becks ein fließender Übergang beobachten zwischen Rahmen- und Binnenhandlung, die als Einheit betrachtet werden müssen.

Der Erzählrahmen und die mit ihm verbundene Inszenierung mündlichen, geselligen Erzählens tritt in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts also ebenso in Erscheinung wie in der Frühen Neuzeit, wenn auch mit veränderten Vorzeichen und anderen Konnotationen als bei Margarete von Navarra.

Im folgenden möchte ich ein auf den ersten Blick eher untypisches Beispiel vorstellen, Anne Rices populärkulturellen Roman *Interview with the Vampire*, eine parodistische Dekonstruktion des Vampir-Mythos. Auch hier wird der Erzählrahmen genutzt, um eine fingierte mündliche Erzählsituation einzuführen: Der sich über Jahrhunderte erstreckende Lebensbericht des Vampirs Louis wird in eine Interview-Situation eingebettet. Der Protagonist reflektiert mündlich erzählend sein Leben, das er einem jungen, namenlosen Zeitungsreporter in einem Hotelzimmer berichtet. Die Inszenierung des Interviews im Erzählrahmen distanziert die Leser vom erzählten Geschehen der Binnenhandlung und unterläuft die Erwartungshaltung, unmittelbar in eine spannende Geschichte eingeführt zu werden.

Zwar kann bei diesem Rahmenkonstrukt nicht von ‚geselligem Erzählen‘ im Stil der bisher diskutierten Texte die Rede sein kann: Man findet sich bei Rice nicht in *geselliger*

Runde zusammen, sondern es gibt augenscheinlich nur eine Zweierkonstellation. Ferner erscheint der der Akt des Erzählens nicht im Sinne Becks *zweckbefreit*, da der junge Reporter den Bericht des Vampirs als Teil seiner Arbeitstätigkeit für die Zeitung aufzeichnet. Auch die soziale Hierarchie ist nicht außer Kraft gesetzt, insofern betont wird, dass der Vampir von altem französischem Adel ist. Auch der Habitus des Vampirs wird von aristokratischem Klassenbewusstsein geprägt. Zudem lässt auch sein Status als Unsterblicher ihn im Vergleich zu dem unbedarften Zeitungsjüngling überlegen erscheinen, was auch in der Interaktion eine Rolle spielt: Der „Junge“, wie Rice ihn nennt, ist von seinem unsterblichen Interviewpartner wechselweise ehrfürchtig beeindruckt, abgestoßen und geängstigt. Er macht sich nur durch gelegentliche vorsichtige Rückfragen und hauptsächlich durch die Ermunterung, weiterzuerzählen, bemerkbar. In Rice's Erzählrahmen stehen sich also zwei sozial ungleiche Gesprächspartner gegenüber, deren Hierarchie auch nicht durch das gesellige Beisammensein und das mündliche Erzählen aufgehoben wird.

Ein fließender Übergang zwischen Rahmen- und Binnenhandlung ist allerdings gewährleistet, insofern der Rahmen einer ganz bestimmten Funktion des Erzählens der Binnenhandlung dient: Es geht der Autorin nämlich nicht in erster Linie darum, eine spannende äußere Handlung zu erzählen, um ihre Leser zu unterhalten. Zentral ist für sie die Darstellung des moralischen Konflikts ihres Ich-Erzählers.¹³ Indem sie den sich unzähliger Morde schuldig gemachten Protagonisten seine (wenn auch in Form des Interviews säkularisierte) Beichte in Form der Inszenierung mündlichen Erzählens abgeben lässt, verschafft sie ihm die Freiheit zu Introspektion und abstrakter Reflexion, die gegenüber der szenischen Erzählung streckenweise im Vordergrund stehen:

I saw my life as if I stood apart from it, the vanity, the self-serving, the constant fleeing from one petty annoyance after another, the lip service to God and the Virgin and a host of saints whose names filled my prayer books, none of whom made the slightest difference in a narrow, materialistic, and selfish existence.¹⁴

Hier wird der Zweck des Inszenierens von Mündlichkeit und der Effekt der Rahmenhandlung auf die Binnengeschichte deutlich. Die Interview-Situation gibt dem

¹³ Zur Wandlung der Figur des Vampirs in der Literatur des 20. Jahrhunderts vom gewissenlosen Mörder zum Sympathieträger siehe auch Milly Williamson: *The Lure of the Vampire: Gender, Fiction and Fandom from Bram Stoker to Buffy*. London und New York: Wallflower Press, 2005, S. 29.

¹⁴ Anne Rice: *Interview with the Vampire*. In: Dies.: *The Vampire Chronicles Collection*. Volume 1. New York: Ballantine Books, 2002, S. 3-340, S. 14.

Sprecher Anlass, seinen ontologischen Status vor und nach der Unsterblichwerdung zu reflektieren, woraus sich auch der religiöse Subtext des Werks ergibt.

Die extradiegetische Interview-Rahmung ist insofern die Grundbedingung und Voraussetzung dafür, dass der intradiegetische Vampir-Erzähler seine moralischen, ethischen und theologischen Reflexionen vor dem Leser ausbreiten kann, der damit zugleich in die Rolle des Interviewers versetzt wird. Insgesamt bestätigt sich hier die erwähnte Konzeption der Rahmen-Binnen-Struktur als funktionale Einheit. Auch die auf potentielle Unendlichkeit abzielende Reziprozität des Erzählens der Rahmenzyklen ist gewährleistet insofern, als der junge Reporter seinen Bericht für eine zeitunglesende Öffentlichkeit in Druckform zur Verfügung stellen will, nachdem das Interview beendet ist. Mit dieser Adressierung eines innerfiktiven Publikums des Mediums Zeitung als größeren Leserkreis transzendiert das Zwiegespräch seinen ursprünglichen Charakter einer intimen Beichte, um auf dem Weg einer solchen Erweiterung schließlich doch eine gesellige Ordnung anzusprechen. Der Aspekt des Beisammenseins in geselliger Runde wird hier durch eine medial vermittelte Kommunikation ersetzt. Die kollektive Komponente kommt auf diese Weise in rezeptionsästhetischer Hinsicht, bei der Lektüre des Interviews ins Spiel.

Im letzten Teil möchte ich ein typischeres Beispiel aus der Gegenwartsliteratur, das den Rahmenzyklen der Frühen Neuzeit noch stärker ähnelt, vorstellen. An der Konzeption von Patrick Roth 2004 erschienenem Werk *Starlite Terrace* bestätigt sich Becks Betrachtung des Rahmenzyklus als Einheit und fließende Kontinuität eines ineinandergreifenden, potentiell auf Unendlichkeit angelegten Erzählens. Roths Figuren – die Bewohner des *Starlite-Terrace*-Apartment-Komplexes – treffen sich in einem in Los Angeles situierten Lokal mit dem suggestiven Namen *Noah's*. Dort erzählen die gealterten Randfiguren der Hollywood-Szene und der autobiografisch angelegte Ich-Erzähler, ein namenlos bleibender deutscher Filmjournalist, sich scheinbar spontan und daher zunächst willkürlich anmutende Episoden ihrer Lebensgeschichten. Doch im Laufe der Handlung wird deutlich, dass die assoziativen, schlaglichtartigen Episoden, die die Rentner dem Ich-Erzähler beim Frühstück erzählen, unmittelbar mit der Erzählgegenwart verknüpft sind. Die Geschichte von Rex betrifft beispielsweise sowohl die Situation des intradiegetischen Erzählers als auch des extradiegetischen Ich-Erzählers.

Die Aktualität und der unmittelbare Gegenwartsbezug der von Rex berichteten Erinnerungsepisoden ist jedoch vom Ich-Erzähler erst nachträglich, nach Rex' Krebs-Tod,

auf diese Art deutbar. Die Begegnungen zwischen Rex und dem Ich-Erzähler, die zuvor willkürlich und zufällig erschienen, lassen im Rückblick ein sinnhaftes Muster erkennen, an welchem der Ich-Erzähler seine Identität neu ausrichtet. Diese rückwirkende Erkenntnis eines Musters spiegelt Rex' eigene Erkenntnis darüber, dass die Episoden, die er über seinen Vater erzählt, ein Muster und eine Selbstvergewisserung enthalten, deren er sich vor dem Akt des Erzählens nicht bewusst war.

In der ersten Erzählung des Bandes, „Der Mann an Noahs Fenster“, berichtet Rex einige zunächst scheinbar unzusammenhängende Episoden aus seiner Kindheit. Außerdem behauptet er, sein Vater sei ein „Hand-Double“ für Gary Cooper im Film „Zwölf Uhr mittags“ gewesen; die Hände seines Vaters seien in jedem Close-Up stellvertretend für Coopers Hände zu sehen gewesen:

Rex sagte, ein Statist, den er bei der Beerdigung seines Vaters auf dem Forest-Lawn-Friedhof kennenlernte, habe ihm erzählt, sie hätten den Vater für einige Close-Ups von Gary Coopers Händen in „Zwölf Uhr mittags“ angeheuert. Wohl für die Schießerei am Schluß.

„Noch so eine Legende“, meinte Pete hämisch, „für die [Rex] unseren Glauben erbittet.“¹⁵

Hier wird einerseits deutlich, dass Roths Text ähnlich jenen der Margarete von Navarra und anderen frühneuzeitlichen Werken Mündlichkeit über eine Rahmenhandlung inszeniert, in die dann einzelne Binnenerzählungen eingebettet sind. Im Unterschied zum frühneuzeitlichen Modell unterbrechen hier die Zuhörer – wie Pete mit dem Satz „Noch so eine Legende“ – den Erzählenden aber ständig, um die Plausibilität und die Faktizität des Erzählten in Frage zu stellen; mitunter auch, um zunächst Unverstandenes konkreter werden zu lassen. Insofern entspricht Roths moderner Rahmenzyklus nicht mehr ganz dem tradierten Muster Boccaccios und Navarras, in dem die jeweiligen Erzähler durch die einmal festgelegte Ordnung der Erzählreihenfolge ihre Geschichten ununterbrochen vortragen durften. Doch bei Roth bringen gerade die Einwände der Zuhörer den jeweiligen Erzähler dazu, als Bekräftigung der Authentizität des Erzählten eine weitere Episode vorzubringen, bis für den Erzähler selbst aus der scheinbar heterogenen Reihung seiner eigenen Episoden Erkenntnisse aufleuchten, die nur in einem durch Interaktion der Zuhörer unterbrochenen Akt des Assoziierens greifbar werden. So wird Rex sich zum ersten Mal bewusst darüber, wie er zu seinem Namen kam, als er in mehreren Episoden schlaglichtartig das Kennenlernen seiner Eltern reimaginiert:

„Das Schuhgeschäft, wo sie sich kennenlernten, hieß... *Bramer. Bramer's*, ja.“

¹⁵ Patrick Roth: *Starlite Terrace*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004, S. 11.

„Ich meine das Kino nebenan. Weißt du noch, wie das hieß?“
Er überlegte und fand den Namen, stieß plötzlich auf ihn, das sah man ihm an, und war etwas ungläubig über den Fund.
„Weißt du was“, sagte er. „Es hieß REX.“ Er lachte. „Keine Ahnung, warum mir das nie vorher aufgefallen war.“
„Du bist nach dem Kino benannt worden, in das deine Eltern immer gegangen sind!“¹⁶

Hier wird deutlich, inwiefern das gesellige Erzählen bei Roth anderen Mustern folgt als jenes für die frühe Neuzeit umrissene: Der gesellige Rahmen ist ein ähnlicher, doch es gibt keine kunstvoll etablierte, im Voraus festgelegte Ordnung. Der jeweilige Erzähler berichtet seine Geschichte nicht zusammenhängend, sondern in mehreren assoziativ gereihten Episoden, und das Erzählen wird außerdem immer wieder durch Nachfragen, aber auch Hinweise der Zuhörenden unterbrochen. Die Binnengeschichte wird also bereits während des Erzählens von den Zuhörenden hinterfragt und kommentiert. Bezeichnenderweise stellt sich gerade durch diese Unterbrechungen die Erkenntnisfunktion ein, die sowohl Erzähler als auch Zuhörer weiterbringt – erst die Nachfrage des Zuhörers, wie denn das Kino geheißen habe, bringt in Rex die Erinnerung hervor, es habe sich um seinen eigenen späteren Namen gehandelt. Dabei wird auch der dezidierte Konstruktionscharakter der so entstehenden Sinngebilde deutlich. Es ist weniger wichtig, ob Rex' Erinnerung an den Namen des Kinos faktisch richtig ist. Entscheidender ist der Umstand, dass die Erkenntnis des scheinbar Akzidentellen als sinnhafte Fügung sein Selbstgefühl stärkt. Im Sinne einer Selbstvergewisserung fühlt er sich durch die durch mündliches Erzählen und Zuhörer-Interaktion geschaffene Sinnkonstruktion wieder am „richtigen Platz“ in der Welt. Ähnliches gilt für den semi-autobiographischen Ich-Erzähler, der die Geschichten hört, sammelt, rekapituliert und in der Verschriftlichung des mündlich Vorgetragenen ein Muster zu erkennen meint, das er sinnhaft auf seine persönliche Lebenssituation beziehen kann. So meint er in Rex' Geschichten nachträglich eine Ankündigung von dessen bevorstehendem Tod zu erkennen, der wiederum als eine Vorausdeutung der Todesart des Ich-Erzählers verstanden wird.

Bei Roth vollzieht sich damit also auf der Ebene der Rahmenhandlung dieselbe Denkfigur wie auf jener der Binnenhandlung: Im performativen Akt des mündlichen Erzählens bzw. des Zuhörens und Protokollierens der Mündlichkeit zeichnet sich in auf den ersten Blick kontingenten Erinnerungen und Begebenheiten ein sinnhaftes Muster

¹⁶ Ebd., S. 31.

ab, das für Erzähler wie Zuhörer heuristisch wertvoll ist. Damit die relevanten Erkenntnisse hervortreten können, bedarf es nicht einfach nur der Introspektion, sondern des mündlichen Erzählens und der geselligen Erzählsituation.

Darüber hinaus bestätigt sich in *Starlite Terrace* teilweise auch, was mit dem Oxymoron „gesellige Ordnung“ zum Ausdruck gebracht wird: Die sozialen Hierarchien scheinen für die Figuren in Roths Rahmenzyklus außer Kraft gesetzt, sobald sie sich zum Frühstück treffen. Petes, Rex' und Junes sozialer Status im Hollywood der Gegenwart bleibt unklar, und der Status des autobiographischen Ich-Erzählers als bekannter Autor scheint im geselligen Rahmen bedeutungslos. Im Unterschied zu den frühneuzeitlichen Figuren und zu denen Schamis etablieren Roths Erzählerfiguren keine künstliche oder spielerische neue Ordnung über die Abfolge oder programmatische Themensetzung des Erzählens: Weder legen sie eine Reihenfolge fest, in der erzählt wird, noch sind die Themen vorgegeben. Im geselligen Rahmen der Frühstücksrunde spricht, wer immer sich gerade durch Intuition und Inspiration dazu bemüßigt fühlt, und er darf erzählen, was immer ihm gerade in den Sinn kommt.

Zusammenfassend kann beobachtet werden, dass die frühneuzeitlichen Muster geselligen Erzählens und mündlicher Erzählsituationen in der Literatur des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts adaptiert und produktiv fortgeschrieben werden. Oft wird als Ausgangspunkt der Rahmenhandlung eine Krisensituation gezeigt, die den Erzählanlass bildet. Diese ist manchmal in der äußeren Welt angesiedelt, wie an Navarras Flutkatastrophe und Schamis politischer und ökonomischer Krisensituation deutlich wird, während andere moderne Erzähler wie Patrick Roth oder Anne Rice dazu neigen, den krisenhaften Erzählanlass ins Innere der Figuren zu verlegen, z.B. wenn Roth Hollywood-Rentner erzählend nach ihrer verlorenen Identität forschen lässt. Über das gesellige Erzählen von Geschichten verhandeln die Figuren die zuvor in der Rahmenhandlung entworfene Lebensproblematik. Dabei weist der Inhalt der Binnengeschichten durchgehend thematische Verschränkungen mit der Rahmenerzählung auf, so dass die inszenierte Mündlichkeit und der Rahmen im wechselseitigen Zusammenspiel mit der Binnenhandlung als funktionale Einheit verstanden werden können.

Die soziale Ordnung ist während des Erzählens oft suspendiert zugunsten einer spielerischen Ordnung, die sich über die vorab festgelegte Abfolge des Erzählens ergibt – was sich besonders im Vergleich von Navarras und Schamis Texten zeigt.

Abschließend lässt sich fragen, warum das literarische Modell der geselligen Erzählrahmung und der fingierten Mündlichkeit trotz seiner in mancher Hinsicht recht künstlichen Konstruktion in der Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts keineswegs obsolet erscheint, sondern weiterhin attraktiv ist. Die kollektiv-gesellige Komponente, wie sie durch die Erzählrahmungen geboten wird, erweist sich als besonders produktiv, wenn es darum geht, Antworten auf Krisensituationen zu geben und an gemeinsamen Lösungen zu arbeiten. Sie ermöglicht die literarische Reflexion auf den wechselseitigen Austausch von Erinnerungen und Erkenntnissen. In der Migrationsliteratur – man denke an Rafik Schami – kann sie die Aufgabe einer Selbstvergewisserung in Situationen der Krise übernehmen und unterschiedliche kulturelle Identitäten verhandeln bzw. vermitteln sowie an märchenhafte Erzähltraditionen aus verschiedenen Kulturkreisen anknüpfen.

Sie erlaubt darüber hinaus durch die in ihr angelegte verstärkte Reflexion auf den Prozess des Erzählens selbst eine Metaisierung der Darstellung, eine erhöhte Selbstreflexion der Literatur, und kommt damit auch einer Tendenz entgegen, die der Anglist Werner Wolf schon 1992 als einen Trend und ein charakteristisches Phänomen der Gegenwartsliteratur diagnostiziert hat.¹⁷ In diesem Sinne haben auch Ansgar Nünning, Janine Hauthal auf die wachsende Bedeutung metaisierender Verfahren in der Gegenwartskultur hingewiesen, die die Fiktionalität, die Medialität und den Konstruktcharakter der Werke hervorheben.¹⁸ Der gemeinsame Nenner der verschiedenen Spielarten der Metaisierung bestehe darin, dass sie ihre jeweilige Form, Gattung oder das Medium zum Inhalt erheben. In diesem Sinne referiert das gegenwärtige gesellige Erzählen sowie der Rückgriff auf mündliche Erzählsituationen in literarischen Texten zugleich auf den frühneuzeitlichen Prototyp und experimentiert mit Möglichkeiten seiner Erweiterung und neuen Kontextualisierung,

¹⁷ Vgl. Werner Wolf: „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien“. In: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin: de Gruyter, 2007, S. 25-64.

¹⁸ Siehe Janine Hauthal u. a.: „Metaisierung in Literatur und anderen Medien: Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate“. In: Janine Hauthal, Julijana Nadj, Ansgar Nünning und Henning Peters (Hg.): *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*. Berlin: de Gruyter, 2007, S. 1-22.