



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Spannungsarten und -techniken in den ersten drei  
Romanen Sabine Grubers: Ein Vergleich.“

verfasst von / submitted by

Gebhard Alexander Sinz

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2020 / Vienna, 2020

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

UA 190 333 299

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

Lehramtsstudium UF Deutsch  
UF Psychologie und Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Roland Innerhofer

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	4
1.1 Forschungsfrage: Ausgangspunkt .....	5
1.2 Vorgehensweise/Methode .....	5
2. Spannungsforschung und Literaturwissenschaft .....	11
2.1 Spannungsanalyse und die damit verbundenen Hürden.....	11
2.2 Zum Begriff <i>Literarische Spannung</i> : Definition(en) von Spannung .....	12
2.2.1 Differenzierung zwischen den Begriffen <i>Spannung</i> , <i>Suspense</i> und <i>Tension</i> ...	13
2.2.2 Die bekanntesten Spannungsformen .....	13
2.2.2.1 „[H]andlungsorientierte Spannungsformen“ .....	13
2.2.2.2 „[N]ichthandlungsorientierte Spannungsformen“ .....	16
2.3 Die Struktur-Affekt-Theorie nach Brewer und Lichtenstein .....	17
2.4 Literaturwissenschaftliche Spannungstheorien .....	20
2.4.1 Spannung im Drama.....	20
2.4.1.1 Rezipienten orientierte Spannungsdefinitionen .....	22
2.4.2 Spannung in der Epik .....	24
2.4.2.1 Spannung als Ausfüllung von Leerstellen im Text.....	24
2.4.2.2 Spannung als Leserreaktion .....	24
2.4.3 Fazit: Spannung in den literaturwissenschaftlichen Arbeiten.....	29
3. Textanalyse.....	32
3.1 Über die Autorin .....	32
3.2 Spannung in Sabine Grubers Roman <i>Aushäusige</i> .....	32
3.2.1 Inhaltsangabe.....	32
3.2.2 Handlungsorientierte Spannungsarten im Roman <i>Aushäusige</i> .....	33
3.2.3 Spannungstechniken (Tension) und Leserlenkungsstrategien im Roman <i>Aushäusige</i> .....	34
3.2.3.1 Spannungstechniken (Tension).....	34
3.2.3.2 Leserlenkungsstrategien.....	42
3.2.4 Resümee: Spannung im Roman <i>Aushäusige</i> .....	48

3.3 Spannung in Sabine Grubers Roman <i>Die Zumutung</i> .....	51
3.3.1 Inhaltsangabe.....	51
3.3.2 Handlungsorientierte Spannungsarten im Roman <i>Die Zumutung</i> .....	52
3.3.3 Parameter, die zur Spannungsproduktion beitragen bzw. mit denen die Autorin die Leser-Erwartungen steuert.....	56
3.3.3.1 Vorausdeutungen als Leserlenkungsstrategien .....	56
3.3.3.2 Spannungstechniken: Informationslücken am Beginn des Romans und deren sukzessive Auffüllung.....	64
3.3.3.3 Tension: Spannungserzeugung durch den Einbau von Rückblenden .....	65
3.3.3.4 Tension: Spannungserzeugung durch nicht-chronologisches Erzählen, durch den Einbau von Ellipsen in die erzählte Handlung.....	68
3.3.3.5: Kurzresümee: Spannung im Roman <i>Die Zumutung</i> .....	69
3.4. Spannung in <i>Über Nacht</i> .....	70
3.4.1 Inhaltsangabe.....	70
3.4.2 Handlungsorientierte Spannungsarten in den beiden Handlungssträngen .....	72
3.4.2.1 Rätselspannung im Mira-Handlungsstrang.....	72
3.4.2.2. Techniken zur Erzeugung der Rätselspannung im Mira- Handlungsstrang: Hinweise auf eine Untreue von Miras Ehemann Vittorio: Vom Vagen zum Konkreten bzw. vom Allgemeinen zum Spezifischen .....	72
3.4.2.3. Handlungsorientierte Spannungsarten im Irma-Erzählstrang: Rätselspannung .....	84
3.4.2.4. Spannungstechniken zur Erzeugung der Rätselspannung im Irma Erzählstrang .....	85
3.4.2.5. Spannungsabbau durch Sukzession .....	86
3.4.3 Handlungsorientierte Spannungsarten auf der globalen Ebene: Rätselspannung bezüglich des Zusammenhangs der beiden Erzählstränge.....	91
3.4.3.1 Techniken/Elemente zur Erzeugung der Rätselspannung auf der globalen Ebene: Verwendung von Motiv-Spiegelungen (Tension) als Hinweise auf einen Zusammenhang .....	92
3.4.4 Nichthandlungsorientierte Spannungsarten (Tension).....	99
3.4.4.1 Erzählperspektive/ Zeitpunkt des Erzählens und ihre Bedeutung für den Spannungsaufbau .....	99

3.4.4.2 Aufbau und Konstruktion und ihr Beitrag zur Spannungsproduktion ..	101
3.4.5 Wissensvorsprung des Lesers gegenüber den Figuren.....	102
3.4.6 Tension: Überschneidung der Erzählebenen: Die Beinahe-Begegnung der beiden Frauen in Rom.....	106
3.4.6.1 Auswirkungen dieser zukunftsungewissen Vorausdeutungen auf den Leser.....	109
3.4.7 Kurzresümee: Spannung im Roman <i>Über Nacht</i> .....	110
4. Resümee und Ausblick.....	113
5. Literaturverzeichnis.....	117

# 1. Einleitung

In meiner Diplomarbeit beschreibe ich die Spannung – konkret die Spannungsarten und die Spannungstechniken – in drei Romanen der Südtiroler Autorin Sabine Gruber. Ich untersuche die Spannung in ihren ersten drei Romanen *Aushäusige*<sup>1</sup>, *Die Zumutung*<sup>2</sup> und *Über Nacht*<sup>3</sup>, hinsichtlich der Frage, ob darin ähnliche Spannungsarten vorkommen und ob die Autorin ähnliche Spannungstechniken verwendet. Dies ist interessant, weil ich die Analyse mit ihrem dritten Roman *Über Nacht* begonnen habe, ich diesen äußerst spannend geschrieben fand und ich herausfinden wollte, mit welchen Mitteln die Autorin darin Spannung produziert. Nach dessen Untersuchung hat sich mir die Frage gestellt, wie das in den beiden vor *Über Nacht* erschienenen Romanen, *Die Zumutung* und *Aushäusige*, ist, ob sie darin ähnliche Techniken einsetzt, um Spannung herzustellen und ob sie diese auch so gezielt einsetzt wie in ihrem dritten Roman. Trotzdem ist der Analyseteil meiner Arbeit chronologisch geordnet, weil ich in den ersten drei Romanen Sabine Grubers eine Entwicklung bezüglich des bewussten Gebrauchs bestimmter Spannungstechniken sichtbar machen möchte.

Dafür untersuche ich ihre ersten drei Romane – mittels der Methode der Textanalyse<sup>4</sup> – und gehe der Frage nach, welche Spannungsarten bzw. -techniken sie darin anwendet, um Spannung zu kreieren bzw. die Lesererwartungen zu steuern und ob Ähnlichkeiten bzw. Unterschiede bezüglich der von der Autorin verwendeten Spannungsarten und -techniken in diesen drei Romanen bestehen und ob dort eine Entwicklung bezüglich der von ihr eingesetzten Spannungstechniken und deren systematischer Anwendung zur Steuerung der Lesererwartungen zu erkennen ist.

Ziel meiner Diplomarbeit ist das Schließen einer Forschungslücke zum Aspekt *Spannung* in den Werken Sabine Grubers, denn meinem Wissen nach ist die Untersuchung der Spannung in ihren Werken bzw. in Teilen davon bisher noch nicht erforscht worden. Daneben besteht zu ihrem Werk noch eine große Forschungslücke, die es zu schließen gilt: Die Literaturwissenschaft beschäftigt sich bisher noch sehr wenig bis kaum mit ihrem Werk, was ich schade finde, denn dort gäbe es viel zu entdecken: Zum Beispiel könnte man das

---

<sup>1</sup> Gruber, Sabine: *Aushäusige*. Roman Haymon-Verlag. Innsbruck-Wien 2011. Originalausgabe: Wieser-Verlag Klagenfurt/Celovec 1996.

<sup>2</sup> Dies.: *Die Zumutung*. Roman. Verlag C. H. Beck. München 2003.

<sup>3</sup> Dies.: *Über Nacht*. Roman. Deutscher Taschenbuch Verlag. München 2009.

<sup>4</sup> Zur Anwendung und Rechtfertigung der verwendeten Methode der Textanalyse bei der Analyse des Phänomens *literarische Spannung* vgl. Irrsigler, Ingo/Jürgensen, Christoph/Langer, Daniela: "Einleitung: Spannung in der Literatur(wissenschaft)." In: Dies. (Hg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. München: edition text und Kritik 2008, S. 8.

Leitmotiv der Starenschwärme in ihrem drittem Roman *Über Nacht* mit dem Leitmotiv in ihrem zweitem Roman *Die Zumutung* vergleichen und deren Auswirkungen auf die Lesererwartungen erforschen oder die Literaturwissenschaft könnte sich mit Sabine Grubers Lyrik auseinandersetzen, sie schreibt ja nicht nur Prosa, sondern hat auch Lyrik verfasst<sup>5</sup>. Außerdem möchte ich mit meiner Diplomarbeit einen Beitrag zur Spannungsforschung leisten sowie einen Beitrag zur Rezeption eines Teils der Werke der Südtiroler Autorin Sabine Gruber.

### **1.1 Forschungsfrage: Ausgangspunkt**

Ausgehend von ihrem dritten Roman *Über Nacht*, in dem die Autorin das Leid derjenigen Menschen thematisiert, die teilweise jahrelang auf ein Spenderorgan warten müssen, und in dem sie diese Thematik geschickt in die Form einer analytischen Erzählung bzw. in die Form eines Detektivromans verpackt, um dem Leser diese Thematik auf eine spannende Art und Weise zu vermitteln und um seine Erwartungen präzise zu steuern, stelle ich mir die Frage, ob das in ihren vor *Über Nacht* erschienenen Romanen *Die Zumutung* und *Aushäusige* ähnlich ist oder nicht bzw. welche Spannungsarten und -techniken sie dort einsetzt, um die Lesererwartungen zu lenken, und ob in ihren ersten drei Romanen eine Entwicklung bezüglich der bewussten Anwendung bestimmter Spannungstechniken zur Lenkung der Lesererwartung erkennbar ist.

### **1.2 Vorgehensweise/Methode**

Ich untersuche die Romane auf folgende zwei Aspekte hin, nämlich erstens, welche Spannungsarten in ihnen vorkommen, und zweitens, wie diese erzeugt werden. Nach diesen zwei Aspekten ist der Analyseteil meiner Arbeit gegliedert.

Begonnen habe ich mit Sabine Grubers drittem Roman *Über Nacht*. Dabei ist mir aufgefallen, dass die Autorin gewisse Spannungstechniken (sprachliche Mehrdeutigkeiten, das Legen einer falschen Fährte) systematisch einsetzt, um die Lesererwartungen präzise zu steuern und in eine falsche Richtung zu lenken. Deshalb hat sich mir die Frage gestellt, wie das in ihren beiden vor *Über Nacht* entstandenen Romanen *Die Zumutung* und *Aushäusige* ist, ob sie darin ähnliche Spannungstechniken benützt hat und ob sie manche Spannungstechniken auch so bewusst eingesetzt hat wie in ihrem dritten Roman *Über Nacht* oder nicht und ob bezüglich des konsequenten Einsatzes gewisser Spannungstechniken in ihren ersten drei Romanen eine Entwicklung erkennbar ist.

---

<sup>5</sup> Vgl. Gruber, Sabine: *Fang oder Schweigen*. Gedichte. Klagenfurt: Wieser-Verlag 2002.

In meiner Analyse unterscheide ich zwischen zwei Ebenen, auf denen Spannung erzeugt werden kann: auf der einen Seite auf einer inhaltlichen (handlungsorientierten) Ebene und auf der anderen Seite auf einer nicht handlungsorientierten (strukturellen) Ebene. Dabei stütze ich mich auf Daniela Langers Einteilung, die eine Unterscheidung der Spannungsarten in „handlungsorientierte [...] Spannungsformen [...] [wie z.B.] *suspense* (im weiten Sinne) [und *mystery*]<sup>6</sup> [...] und nicht handlungsorientierte [...] Spannungsformen [...] [empfiehlt]“<sup>7</sup>, für deren Bezeichnung sie den „Begriff der *tension*“<sup>8</sup> vorschlägt.

Auf der inhaltlichen (handlungsorientierten) Ebene bestehen unter anderem folgende Möglichkeiten, Spannung zu erzeugen:

- Spannung durch Vorausdeutungen<sup>9</sup> und ihre leserlenkende Funktion bezüglich der Spannung auf den Gang und Ausgang der Handlung,
- Spannung durch Informationslücken (inhaltliche Leerstellen) im Text, die sich dem Leser in Form einer Entscheidungs- oder Ergänzungsfrage repräsentieren, und die im weiteren Verlauf der Lektüre durch die Beantwortung dieser Fragen geschlossen werden,
- Wissensvorsprung des Lesers gegenüber den Figuren,
- außerdem eine Spannung, die beim Leser durch unerwartete oder überraschende Handlungswendungen erzeugt wird (*surprise* nach Brewer<sup>10</sup>), und
- eine Figuren-Spannung.

Auf der nicht handlungsorientierten (strukturellen) Ebene kann mithilfe folgender Methoden Spannung produziert werden (die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit):

Spannungen, die aus dem Aufbau bzw. der Konstruktion der Texte resultieren:

- Das nicht chronologische Erzählen der Handlung,
- der Einbau von Rückblenden oder Ellipsen,

---

<sup>6</sup> Vgl. Langer (2008), S. 24.

<sup>7</sup> Ebd., S. 18.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Anm. d. Verf.: Vorausdeutungen sind zwar eine handlungsorientierte Methode, um Spannung zu erzeugen, ich beschreibe sie im Analyseteil meiner Arbeit aber separat unter dem Punkt *Leserlenkungsstrategien*, um zu zeigen, wie mit ihrer Hilfe, die Erwartungen des Lesers an den weiteren Verlauf der Handlung bzw. das Ende derselben, präzise gesteuert werden können.

<sup>10</sup> Vgl. Brewer (1996), S. 111-112.

- die Verwendung von Leitmotiven oder Motiven, die zwei Handlungsstränge verbinden,
- die Spannung durch anachronistisch erzählte Rückblenden,
- Spannung, die aus dem Hin- und Herspringen zwischen zwei Handlungssträngen resultiert, oder
- die Funktion des Prologs und seine Auswirkungen auf die Lesererwartungen.

Erzählweise bzw. Erzählperspektive:

- Spannung durch den Einsatz mehrerer Erzähler, die das Geschehen abwechselnd erzählen, oder
- durch eine ineinander verschachtelte Erzählperspektive, die fließende Übergänge zwischen erzählten Gedanken und erzählten Ereignissen ermöglicht, und dem Leser dadurch das Nachvollziehen der inhaltlichen Zusammenhänge erschwert.

Oder auf der morphologischen Ebene durch die Verwendung mehrdeutiger Begriffe.

Diese verschiedenen Möglichkeiten, Spannung zu erzeugen, die ich im Rahmen meiner Analyse entdeckt habe, beschreibe ich im Analyseteil meiner Arbeit bei jedem Roman, den ich untersucht habe, unter dem Punkt *Spannungstechniken und Leserlenkungsstrategien*.

Unter dem Punkt *Leserlenkungsstrategien* beschreibe ich die verschiedenen

Vorausdeutungen, mit denen die Autorin die Erwartungen des Lesers bezüglich des weiteren Verlaufs der erzählten Handlung in der Zukunft bzw. bezüglich des Endes der erzählten Handlung steuert. Dabei habe ich mich an Eberhard Lämmerts Einteilung der Vorausdeutungen in „*zukunfts-gewisse*[...]“<sup>11</sup> und „[...] *zukunfts-ungewisse*[...] *Vorausdeutung*[en]“<sup>12</sup> orientiert.

Bezüglich der zu untersuchenden Spannungsarten beschränke ich mich auf *suspense* in seiner offeneren Bedeutung als eine „Spannung, die auf den Gang bzw. Ausgang der Handlung in einer zukunftsorientierten Perspektive gerichtet ist“<sup>13</sup>, auf die hauptsächlich in der Kriminalliteratur vorkommende Rätselspannung<sup>14</sup> (*mystery*)<sup>15</sup>, auf *suspense* in seiner engeren

<sup>11</sup> Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*, 9. Unveränderte Aufl., Stuttgart: Metzler-Verlag 2004, wird im Folgenden als Lämmert (2004) zitiert, hier S. 142.

<sup>12</sup> Ebd., S. 175.

<sup>13</sup> Langer (2008), S. 14.

<sup>14</sup> Vgl. ebd.

<sup>15</sup> Die angelsächsische Forschung bezeichnet Rätselspannung als *mystery*. (Vgl. ebd.)

Bedeutung als einer zukunftsorientierten Bedrohungsspannung nach Brewer<sup>16</sup> und auf überraschende Wendungen (*surprise* nach Brewer)<sup>17</sup>, weil diese vier die am häufigsten vorkommenden Spannungsarten darstellen. Außerdem beschreibe ich Spannungen, die sich innerhalb der Figuren aufbauen, weil solche Figuren-Spannungen in den Romanen *Die Zumutung* und *Über Nacht* vorkommen. Dabei beziehe ich mich auf Marie Claire Doucettes Begriff „psychological suspense“<sup>18</sup>, die Spannung, die durch das schrittweise Aufdecken des Innenlebens einer Figur entsteht<sup>19</sup>. Des Weiteren schildere ich Spannung, die aus dem Aufbau eines Textes resultiert<sup>20</sup>, die sogenannte *tension*<sup>21</sup>, die z.B. mithilfe von Motiven, Leitmotiven, Rückblenden oder durch das Vertauschen der Chronologie der erzählten Ereignisse erzeugt wird. Diese Tension, also eine Spannung, die sich aus der Struktur bzw. dem Aufbau eines Textes ergibt, bespreche ich im Analyseteil zu jedem Roman unter dem Punkt *Spannungstechniken*.

Bei der Einteilung des Analyseteils meiner Arbeit in *Spannungsarten* und *Spannungstechniken* beziehe ich mich auf Daniela Langers Einteilung, die bezüglich der Spannungsarten eine Unterscheidung in „handlungsorientierte[...] Spannungsformen [...] [wie z.B.] *suspense* (im weiten Sinne) [und *mystery*]<sup>22</sup> [...] und nicht handlungsorientierte[...] Spannungsformen [...] [empfiehlt]“<sup>23</sup>, für deren Bezeichnung sie den „Begriff der *tension*“<sup>24</sup> vorschlägt.

Die Spannungsarten, die in den jeweiligen Romanen vorkommen, gebe ich immer nach dem Punkt *Inhaltsangabe* unter dem Punkt *Handlungsorientierte Spannungsarten* wieder. Daran anschließend beschreibe ich zu jedem Roman unter dem Punkt *Spannungstechniken und Leserlenkungsstrategien*, wie diese Spannungsarten im Detail erzeugt werden.

<sup>16</sup> Vgl. Brewer (1996), S. 113-114.

<sup>17</sup> Vgl. ebd., S. 111-112.

<sup>18</sup> Doucette, Clarice Marie: *Inside the Flickering Flame: Suspense in Wilkie Collin's 'The Woman in white', Gide's 'Isabelle', and Robbe-Grillet's 'Le Voyeux'*. Saint Louis: Washington University, 1991, wird im Folgenden zitiert als Doucette (1991), hier S. 17.

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 201.

<sup>20</sup> Vgl. Langer (2008), S. 18.

<sup>21</sup> Daniela Langer schlägt eine Einteilung der Spannungsarten in „handlungsorientierte[...] Spannungsformen [...] [wie z.B.] *suspense* (im weiten Sinne) [und *mystery*] (vgl. ebd., S. 24.) [...] und nicht handlungsorientierte[...] Spannungsformen [...] [vor]“ (ebd., S. 18), für deren Bezeichnung, sie den „Begriff der *tension*“ (ebd.), vorschlägt. Mit dem Begriff *tension* werden in der Forschung „statische-strukturelle Textspannungen“ (ebd.) bezeichnet, wobei der Begriff nicht nur statische Elemente enthält, sondern durchaus auch handlungsorientiert sein kann, z.B. wenn Leitmotive in einem literarischen Text „dynamisch“ (ebd.) verwendet werden (Vgl. ebd.).

<sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 24.

<sup>23</sup> Ebd., S. 18.

<sup>24</sup> Ebd.

Meine Arbeit ist folgendermaßen gegliedert:

Unter Punkt 2.1 lege ich die Vorbehalte der Literaturwissenschaft gegenüber dem Phänomen Spannung und die Schwierigkeiten bei seiner Analyse dar, die sich u.a. aus der Doppelnatur des Phänomens ergeben, das einerseits „vom Text“<sup>25</sup>, z.B. durch einen Informationsmangel<sup>26</sup>, ausgelöst wird, und andererseits beim Leser eine „Ungewissheit oder [...] Unsicherheit“<sup>27</sup> über den weiteren Verlauf der Handlung bzw. deren Ausgang bewirkt.

Unter Punkt 2.2 skizziere ich die Unterschiede zwischen dem deutschen Begriff *Spannung* und den englischen Begriffen *Suspense* und *Tension*. Danach referiere ich die gängigsten Spannungsformen anhand einer Einteilung Daniela Langers, die für die Einteilung der Spannungsarten eine Unterscheidung „zwischen handlungsorientierten Spannungsformen [...] und nicht-handlungsorientierten Spannungsformen“<sup>28</sup> empfiehlt.

Danach gebe ich unter Punkt 2.3 die Struktur-Affekt-Theorie nach Brewer und Lichtenstein wieder, in der diese veranschaulichen, wie bestimmte Spannungsarten durch eine spezielle Anordnung von Ereignissen auf der *discours*<sup>29</sup>-Ebene eines Textes erzeugt werden können.<sup>30</sup>

Unter Punkt 2.4 führe ich ein paar unterschiedliche literaturwissenschaftliche Theorien zum Phänomen *Spannung* an, um daran zu illustrieren, welche verschiedenen Begrifflichkeiten innerhalb der Literaturwissenschaft zur Bezeichnung des Phänomens existieren.

Punkt 3 beschäftigt sich mit der Analyse der ersten drei Romane der Autorin Sabine Gruber in Bezug auf die Spannung. Unter Punkt 3.1 steht der Lebenslauf der Autorin.

Der Analyseteil zu jedem Roman ist folgendermaßen gegliedert: Zuerst referiere ich unter dem Punkt *Inhaltsangabe* den Inhalt, danach beschreibe ich die *handlungsorientierten Spannungsarten*, die im jeweiligen Roman vorkommen, und danach, unter dem Punkt *Spannungstechniken und Leserlenkungsstrategien*, wie diese Spannungsarten produziert werden. Am Schluss der Analyse jedes Romans steht ein *Kurzresümee*, in dem ich die Ergebnisse der Analyse zusammenfasse. Am Ende der Arbeit folgt ein *Resümee* über die

---

<sup>25</sup> Ebd., S. 12.

<sup>26</sup> Vgl. Anz, Thomas: *Spannung*. In: *Reallexikon der Literaturwissenschaft*, Bd. 3, hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 464-467, wird im Folgenden zitiert als Anz (2003), für den „ein Mangel an Informationen, verbunden mit dem Wunsch, ihn aufzuheben“ (Ebd., S. 464.), konstitutiv für Spannung ist. (Vgl. ebd., S. 464).

<sup>27</sup> Langer (2008), S. 12.

<sup>28</sup> Ebd., S. 18.

<sup>29</sup> Für die Unterscheidung zwischen der *discours*- und der *histoire*-Ebene einer Erzählung vgl. Beneviste, Émile: 'Les relations de temps dans le verbe français'. In: Ders.: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, S. 237-250, hier S. 238-242, zit. nach Martinez/Scheffel (2012), S. 25 und S. 192.

<sup>30</sup> Vgl. Brewer, William F.; Lichtenstein, Edward H.: "Stories are to entertain. A structural-affect-theory of stories". In: *Journal of Pragmatics* 6, 1982, S. 473-486, wird im Folgenden zitiert als Brewer/Lichtenstein (1982), hier S. 480-481.

gesamte Arbeit, in dem ich die Analyseergebnisse zu den drei Romanen bezüglich der darin vorkommenden Spannungsarten und der Art und Weise, wie diese hergestellt werden, miteinander vergleiche.

Wichtig ist mir noch festzuhalten, dass ich die ersten drei Romane Sabine Grubers ausschließlich unter dem Aspekt der Spannung untersucht habe, weil sich mir diese Forschungsfrage nach der Lektüre ihres dritten Romans *Über Nacht*, den ich sehr spannend geschrieben fand, gestellt hat, und ich erforschen wollte, wie die Autorin dort Spannung kreiert. Nach der Analyse desselben in Hinblick auf die Spannung hat sich mir die Frage gestellt, wie Sabine Gruber in ihren ersten beiden Romanen *Aushäusige*<sup>31</sup> und *Die Zumutung*<sup>32</sup> Spannung erzeugt, ob sie diese dort auf eine ähnliche Art und Weise produziert wie in ihrem dritten Roman oder andere Mittel verwendet, um eine Spannung zu entwickeln.

Die Forschung zu den Werken Sabine Grubers hat bisher größtenteils in den Rezensionen zu ihren Werken stattgefunden, von denen ich auch ein paar, in denen die Spannung in ihren Werken am Rande Thema war, für meine Untersuchung verwendet habe. So wie das Thema *Spannung* in den Rezensionen zu Sabine Grubers Werken nur selten Thema ist, so wird es auch allgemein von der Literaturwissenschaft eher vernachlässigt.

---

<sup>31</sup> Gruber, Sabine: *Aushäusige*. Haymon Verlag: Innsbruck-Wien 2011.

<sup>32</sup> Gruber, Sabine: *Die Zumutung*. München: C.H.Beck, 2003.

## 2. Spannungsforschung und Literaturwissenschaft

### 2.1 Spannungsanalyse und die damit verbundenen Hürden

Das literarische Phänomen Spannung wurde bisher von der Literaturwissenschaft kaum untersucht. Gründe dafür sind u.a. eine allzu häufige „Koppelung des Phänomens <Spannung> an Texte der Unterhaltungsliteratur“<sup>33</sup> sowie das Problem der Doppeldeutigkeit des Phänomens, das sich einerseits, auf der Textebene als „objektives Textmerkmal“<sup>34</sup> gut beschreiben lässt, sich andererseits aber als „emotionale Leserreaktion [...] dem Zugriff einer durch den Strukturalismus geprägten Textwissenschaft zu entziehen [scheint]“<sup>35</sup>.

Gegen das Argument, dass sich Spannung als Leserreaktion mit der in der Literaturwissenschaft gängigen Methode der Textanalyse nur schwer beschreiben lässt, kann eingewendet werden, dass „jeder Text Strategien entwickeln [...] [sollte], um den Leser an sich zu binden,“<sup>36</sup> damit dieser den Text zu Ende liest.<sup>37</sup> Daraus folgt wiederum, dass „Spannung [...] auf der Ebene der Aufrechterhaltung und Lenkung [...] [der] Aufmerksamkeit des Lesers letztlich in *jedem* Text eine Rolle spielt.“<sup>38</sup>

Gegen die Randposition des Phänomens literarische Spannung innerhalb der Literaturwissenschaft kann eingewendet werden, dass „die kategorische Trennung von >Hoch-< und >Trivialliteratur [innerhalb der Literaturwissenschaft] < die >Wirklichkeit< sowohl von Texten als auch von ihren Lesern in vielen Fällen verfehlt.“<sup>39</sup> Als Beispiel hierfür könnte Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose*<sup>40</sup> genannt werden, der „einerseits ästhetisch komplex gebaut [...] [ist] und andererseits in [...] [der] Tradition des Detektivromans [...] [geschrieben] [ist]“<sup>41</sup> oder auch Sabine Grubers dritter Roman *Über Nacht*<sup>42</sup>, der meiner Meinung nach Ähnlichkeiten mit einem Detektivroman aufweist, wenn

---

<sup>33</sup> Irsigler, Ingo; Jürgensen, Christoph; Langer, Daniela: Einleitung: Spannung in der Literatur(wissenschaft). In: Irsigler, Ingo; Jürgensen, Christoph; Langer, Daniela (Hg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. München: edition text + kritik 2008, S. 7-11, wird im Folgenden zitiert als Irsigler; Jürgensen; Langer (2008), hier S. 7.

<sup>34</sup> Irsigler; Jürgensen; Langer (2008), S. 8.

<sup>35</sup> Ebd.

<sup>36</sup> Ebd.

<sup>37</sup> Vgl. ebd.

<sup>38</sup> Ebd.

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. Aus dem Italienischen übersetzt von Burkhard Kroeber. München: Hanser-Verlag 1982.

<sup>41</sup> Irsigler; Jürgensen; Langer (2008), S. 9.

<sup>42</sup> Gruber, Sabine: *Über Nacht*. Dtv.: München 2009.

man den *Irma*-Erzählstrang als „Aufklärungsgeschichte“<sup>43</sup> für den *Mira*-Erzählstrang interpretiert, mit der Einschränkung, dass die Figur des Detektivs fehlt. Dessen Rolle wird stattdessen von den beiden weiblichen Hauptfiguren und dem Leser übernommen.<sup>44</sup> Diese beiden Beispiele zeigen, dass „die Abwertung von Spannung, die mit der Konstatierung der engen Verbindung von Spannung und Populärliteratur vielfach einhergeht, dem Phänomen insgesamt nicht gerecht wird [...] [, denn] [e]inerseits muss sich >Spannungsliteratur<<sup>45</sup> nicht notwendigerweise auf eine »schmale Spur der Erzählkunst«<sup>46</sup> begeben, und andererseits kann bzw. muss es auch der >Hochliteratur<<sup>47</sup> gelingen, eine »spannende Geschichte«<sup>48</sup> zu erzählen.“<sup>49</sup>

## 2.2 Zum Begriff *Literarische Spannung*: Definition(en) von Spannung

Literarische Spannung lässt sich definieren als ein von einem „Text (oder Film) hervorgerufene [...] [r] Mangel an Informationen<sup>50</sup> bzw. einer Ungewissheit oder auch Unsicherheit (*uncertainty*)<sup>51</sup> auf Seiten des Lesers (oder Zuschauers) im Zusammenspiel mit dem Wunsch, dem Bedürfnis oder der Erwartung nach einer Auflösung dieses defizitären Zustandes“<sup>52</sup>.

<sup>43</sup> Schulze-Witzenrath (1979), S. 238. Der Detektivroman besteht normalerweise aus nur einem Handlungsstrang, aber eigentlich aus zwei Geschichten nämlich, einer „Aufklärungsgeschichte und [einer] Verbrechensgeschichte[,] [die] im Detektivroman besonders“ (Schulze-Witzenrath, Elisabeth: "Die Geschichte des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form". In: *Poetica* 11, 1979, 233-258, wird im Folgenden zitiert als Schulze-Witzenrath (1979), hier, S. 238) eng miteinander verbunden sind. (Vgl. ebd.).

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 250. , Schulze-Witzenrath konstatiert, bezüglich der Wichtigkeit der Person des Detektivs im Detektivroman für den Leser, dass „sich der Leser des Detektivromans [...] weniger mit einer einzelnen Person, dem Detektiv oder ansatzweise auch dem Ich-Erzähler [...] [identifiziert] [,] als vielmehr mit der Handlung der Aufklärung ganz allgemein [identifiziert].“ (Ebd.).

<sup>45</sup> Vgl. Wenzel, Peter: *Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen*, in: Borgmeier/Wenzel (Hg.): *Spannung. Studien zur englischsprachigen Literatur*. Für Ulrich Suerbaum zum 75. Geburtstag. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2001, S. 22-35, wird im Folgenden zitiert als Wenzel (2001), hier S. 33. Ebd.

<sup>46</sup> Vgl. ebd.

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Irrsigler; Jürgensen; Langer (2008), S. 9, beziehen sich auf Wenzel (2001), S. 33, der eine gegensätzliche Ansicht vertritt.

<sup>49</sup> Vgl. dazu die Definition von literarischer Spannung von Thomas Anz, der literarische Spannung als einen „Mangel an Informationen, verbunden mit dem Wunsch, ihn aufzuheben.“ (Anz, Thomas: *Spannung*. In: *Reallexikon der Literaturwissenschaft*, Bd. 3, hg. Von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 464-467, hier S. 464.), definiert.

<sup>50</sup> Vgl. Zillman, Dolf: *The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition*. In: Vorderer, Peter (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*. Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates 1996, S. 199-231, für den die „experience of unvertainty“ (ebd., S. 199 f., zit. nach Langer (2008), S. 12) ein Hauptmerkmal von *suspense* ist. (vgl. Langer (2008), S. 12).

<sup>51</sup> Langer, Daniela: *Literarische Spannungen. Spannungsformen in erzählenden Texten und die Möglichkeiten ihrer Analyse*. In: Irrsigler, Ingo; Jürgensen, Christoph; Langer, Daniela (Hg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. München: edition text + kritik 2008, S. 12-32, im Folgenden zitiert als Langer (2008), hier, S. 12-13.

## 2.2.1 Differenzierung zwischen den Begriffen *Spannung*, *Suspense* und *Tension*

Der deutsche Begriff *Spannung* „umfasst die im Englischen schon begrifflich geschiedenen Varianten von *suspense* (im weiten Sinne)<sup>53</sup> und *tension* [...] [,wobei] *Suspense* [...] hier [...] eher [eine] zeitlich und dynamisch ausgerichtete Form von Spannung [meint], die auf ihre Lösung drängt und also auch Rätselspannung mit einschließt, insofern diese ebenfalls mit dem Element der zeitlichen Verzögerung arbeitet“<sup>54</sup>. Der Begriff *tension* dient zur Bezeichnung „strukturelle[r] Spannung[en]“<sup>55</sup> bzw. zur Bezeichnung „statisch-struktureller Textspannungen“<sup>56</sup>.

## 2.2.2 Die bekanntesten Spannungsformen

### 2.2.2.1 „[H]andlungsorientierte Spannungsformen“<sup>57</sup>

- *Suspense* „als diejenige Art von Spannung [...], die auf den Gang bzw. den Ausgang der Handlung in einer zukunftsorientierten Perspektive gerichtet ist“<sup>58</sup>.
- *Suspense* in seiner spezielleren Bedeutung einer „zukunftsorientierten [...] Bedrohungsspannung“<sup>59</sup> nach Brewer und Lichtenstein<sup>60</sup>, die hauptsächlich in der Unterhaltungsliteratur vorkommt.<sup>61</sup> Für diese zukunftsorientierte „Bedrohungsspannung“<sup>62</sup> nach Brewer und Lichtenstein (1982)<sup>63</sup>, bei der eine Figur einer ihr unbekanntem Gefahr ausgesetzt wird<sup>64</sup>, sind „ein unterschiedlicher Informationsstand von Leser/Zuschauer und Figur“<sup>65</sup> sowie die „Parallelität von

---

<sup>53</sup> Anm. d. Verf.: Mit „*suspense* (im weiten Sinne)“ (ebd., S. 17) meint Langer hier *suspense* in seiner allgemeineren Bedeutung als eine Zukunftsspannung, die „auf den Gang bzw. den Ausgang der Handlung [...] gerichtet ist.“ (Ebd., S. 14).

<sup>54</sup> Ebd., S. 17.

<sup>55</sup> Ebd.

<sup>56</sup> Ebd., S. 18.

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Ebd., S. 14.

<sup>59</sup> Wenzel, Peter: *Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen*. In: Borgmeier, Raimund; Wenzel, Peter (Hg.): *Spannung: Studien zur englischsprachigen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2001, S. 22- 35, im Folgenden zitiert als Wenzel (2001), hier S. 30.

<sup>60</sup> Vgl. Brewer, William F.: "The nature of narrative suspense and the problem of rereading." In: In: Vorderer, Peter; Wulff, Hans J.; Friedrichsen, Mike (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations*. New Jersey: LEA, 1996, S. 107-127, wird im Folgenden zitiert als Brewer (1996), hier S. 112.

<sup>61</sup> Vgl. Langer (2008), S. 24.

<sup>62</sup> Wenzel (2011) S. 30.

<sup>63</sup> Vgl. Brewer, William F.; Lichtenstein, Edward H.: "Stories are to entertain. A structural-affect-theory of stories". In: *Journal of Pragmatics* 6, 1982, S. 473-486, wird im Folgenden zitiert als Brewer/Lichtenstein (1982), hier, S. 481.

<sup>64</sup> Vgl. ebd.

<sup>65</sup> Langer (2008), S. 21, Langer bezieht sich dabei auf Brewer/Lichtenstein (1982) sowie auf Brewer (1996). (Vgl. Brewer/Lichtenstein (1982), S. 481 und Brewer (1996), S. 113).

Ereignisabfolge und deren Präsentation<sup>66</sup> essentiell: Für Alfred Hitchcock war es für die Erzeugung von *suspense*, in der Bedeutung als zukunftsorientierter Bedrohungsspannung ebenfalls „[...] unerlässlich, daß das Publikum über die Einzelheiten, die eine Rolle spielen, vollständig informiert ist. Sonst gibt es keinen *Suspense*.“<sup>67</sup>

- Die, hauptsächlich „in der [...] Kriminalliteratur [...] [vorkommende] *Rätselspannung* [Herv. v. Verf.]“<sup>68</sup> (*mystery*<sup>69</sup>), deren zentrales Merkmal „die Aufdeckung eines Sachzusammenhangs in der Vergangenheit<sup>70</sup> [ist], wobei auch diese Aufdeckung in der Zukunft des Textes geschehen wird, sodass sich hier eine vergangenheitsbezogene und eine zukunftsorientierte Perspektive überschneiden“<sup>71</sup>: Diese *Rätselspannung* löst beim Leser nach Brewer die Reaktion Neugierde („curiosity“<sup>72</sup>) aus.<sup>73</sup> Beim Neugierde auslösenden Rätselspannungsschema wird nach Brewer, im Vergleich zum *suspense*-Schema, das Auslöseereignis „Alfred H. versteckt eine Bombe unter dem Tisch [Übersetzung aus dem Englischen durch den Verf.]“<sup>74</sup> und dem Leser nur das daraus resultierende Ereignis „Eine Bombe unter dem Tisch explodierte und tötete drei Männer [Übersetzung aus dem Englischen durch den Verf.]“<sup>75</sup> präsentiert.<sup>76</sup> Aber der Leser bemerkt bei der Neugierde erzeugenden Textstruktur nach Brewer, im Gegensatz zum Überraschung erzeugenden Textschema, das Fehlen der Information.<sup>77</sup> Dadurch wird er neugierig auf die Information, die ihm vorenthalten wird.<sup>78</sup> Rätselspannung, so kann allgemein festgehalten werden, operiert bezüglich des

<sup>66</sup> Langer (2008), S. 21 bezieht sich dabei auf Brewer (1996) S. 113, wo dieser schreibt, dass es „für die Erzeugung von *Suspense* möglich ist, dass Ereignisse der Discoure-Struktur komplett parallel zu den Ereignissen auf der Event-Struktur verlaufen, solange der Text einen „initiating event“ (ebd.) enthält und im Text eine Figur vorkommt, um die sich der Leser, beginnt, Sorgen zu machen. (Vgl. ebd, [Übersetzung aus dem Englischen vom Verfasser]).

<sup>67</sup> Truffaut, Francois: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, hg. von Robert Fischer, aus dem Französischen übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas, 3. Auflage, München: Heyne 2003, S. 62, zit. nach Langer (2008), S. 21.

<sup>68</sup> Langer (2008), S. 14.

<sup>69</sup> Rätselspannung wird „in der angelsächsischen Forschung“ (Ebd.) als *mystery* bezeichnet. (Vgl. ebd.).

<sup>70</sup> Langer (2008, S. 14) zitiert an dieser Stelle auch aus einer Arbeit von Rimmon-Keanan, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: Methuen 1983, in der diese „two different types“ (Dies. (1983), S. 125) von *suspense* unterscheidet: „future-oriented and past-oriented (i.e. oriented toward the future or the past of the story)“ (Rimmon-Keanan (1983), S. 125, zit. nach Langer (2008), S. 14, Anm. 6).

<sup>71</sup> Ebd.

<sup>72</sup> Brewer (1996), S. 112.

<sup>73</sup> Vgl. ebd.

<sup>74</sup> Ebd.

<sup>75</sup> Ebd.

<sup>76</sup> Vgl. ebd.

<sup>77</sup> Vgl. ebd.

<sup>78</sup> Vgl. ebd.

Inhaltes eines Textes mit Informationslücken, die im Laufe der Lektüre aufgefüllt werden<sup>79</sup>, indem dem Leser am Beginn eines Textes ein Ereignis präsentiert wird, zu dem der Kontext oder Hintergrundinformationen fehlen.

- „*Surprise*“<sup>80</sup> (Überraschung): Beim Überraschungsschema nach Brewer<sup>81</sup> wird dem Leser das Auslöse-Ereignis „Alfred H. versteckt eine Bombe unter dem Tisch. [Übersetzung aus dem Englischen v. Verf.]“<sup>82</sup> ebenfalls vorenthalten, aber der Rezipient bemerkt dies im Gegensatz zum Neugierde erzeugenden Schema<sup>83</sup> nicht.<sup>84</sup> Dadurch ist ihm auch eine Antizipation an der Information nicht möglich, weil diese ihm verschwiegen wird, und er dies nicht bemerkt. Deshalb wird er von der plötzlichen Präsentation der Konsequenz („Die Bombe unter dem Tisch explodiert und tötet drei Männer [Übersetzung v. Verf.]“<sup>85</sup>) der ihm vorenthaltenen Information („Alfred H. versteckt eine Bombe unter einem Tisch. [Übersetzung v. Verf.]“<sup>86</sup>) überrascht.<sup>87</sup> Diese Überraschung zwingt den Leser, die dahinterliegende Event-Struktur im Lichte dieser neuen Information zu reinterpretieren.<sup>88</sup>
- *Figurenspannung*: Bei der Verwendung des Begriffs *Figurenspannung* habe ich mich an Marie Claire Doucettes Begriff „psychological suspense“<sup>89</sup> orientiert, der eine Spannung bezeichnet, die durch das schrittweise Aufdecken des Innenlebens einer Figur entsteht.<sup>90</sup> Ich habe den Begriff *Figurenspannung* zur Bezeichnung einer Spannung verwendet, die sich in einer Figur, z.B. aufgrund eines inneren Konflikts, aufbaut.
- *Vorausdeutungen*:<sup>91</sup> Bei meiner Einteilung der Vorausdeutungen stütze ich mich auf Eberhard Lämmerts Unterscheidung in „*zukunfts gewisse [...] Vorausdeutungen [...]*

---

79 Vgl. ebd.

80 Ebd.

81 Vgl. ebd., S. 111-112.

82 Ebd., S. 112.

83 Vgl. ebd., S. 111-112.

84 Vgl. ebd.

85 Ebd., S. 112.

86 Ebd.

87 Vgl. ebd.

88 Vgl. Brewer (1982), S. 480.

89 Doucette, Clarice Marie: *Inside the Flickering Flame: Suspense in Wilkie Collin's 'The Woman in white', Gide's 'Isabelle', and Robbe-Grillet's 'Le Voyeux'*. Saint Louis: Washington University, 1991, wird im Folgenden zitiert als Doucette (1991), hier S. 17.

90 Vgl. ebd., S. 201, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 23.

91 Anm. d. Verf.: Vorausdeutungen sind zwar eine handlungsorientierte Methode, um Spannung zu erzeugen, ich beschreibe sie im Analyseteil meiner Arbeit aber separat unter dem Punkt *Leserlenkungsstrategien*, um zu zeigen wie mit ihrer Hilfe, die Erwartungen des Lesers an den weiteren Verlauf der Handlung bzw. das Ende derselben, präzise gesteuert werden können.

[eines] Erzählers<sup>92</sup> und „[...] zukunftsungewisse[...] Vorausdeutungen“<sup>93</sup>.

Zukunftsungewisse Vorausdeutungen „ermöglichen [dem Leser] [...] [beispielsweise] eine vergleichende oder zusammenfassende Übersicht über das Geschehen: [Dabei] [erhebt] [d]er Erzähler den Leser über den sukzessiven Ereignisfluß, indem er ihn zum Mitwisser der Zukunft macht“<sup>94</sup>. Zukunftsungewiss sind für Lämmert „diejenigen Zukunftsweisungen, die von den Personen der Handlung oder dem mit-gehenden Erzähler ausgesprochen werden“<sup>95</sup>. In zukunftsungewissen Vorausdeutungen „[...] kann [die] Zukunft nur geahnt werden [...]“<sup>96</sup>.

Ich beschreibe die verschiedenen Vorausdeutungen, mit denen die Autorin die Leser-Erwartungen steuert, in meiner Analyse zu jedem Roman unter dem Punkt *Leserlenkungsstrategien*.

#### 2.2.2.2 „[N]ichthandlungsorientierte Spannungsformen“<sup>97</sup>

- *Tension*: Mit dem Begriff *Tension* werden alle „strukturelle[n] und formale[n] Elemente der Textgestaltung [...] [bezeichnet]“<sup>98</sup>, die Spannung erzeugen. Das kann z.B. auf der *discours*-Ebene einer Erzählung das nicht-chronologische Erzählen der Ereignisse durch den Einsatz von Ellipsen oder durch die Verwendung von Rückblenden betreffen oder, den Aufbau einer Erzählung betreffend, den Wechsel zwischen zwei Handlungssträngen bzw. zwischen zwei Erzählern. Des Weiteren kann auf der Ebene der Erzählperspektive durch die sogenannte „*variable interne Fokalisierung* [...]“, bei der die Fokalisierung im Rahmen eines im Wesentlichen chronologisch fortlaufend präsentierten Geschehens zwischen verschiedenen Figuren wechselt [...]“<sup>99</sup>, Spannung erzeugt werden oder mithilfe der sogenannten „*multiple[n] interne[n] Fokalisierung*“, bei der im Wesentlichen dasselbe Geschehen aus der Perspektive verschiedener Figuren vermittelt wird [...]“<sup>100</sup>. Diese beiden Fokalisierungsvarianten lassen sich unter dem Begriff „*multiperspektivisches*

---

<sup>92</sup> Lämmert (2004), S. 142.

<sup>93</sup> Ebd., S. 175.

<sup>94</sup> Ebd., S. 142.

<sup>95</sup> Ebd., S. 143.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Langer (2008), S. 18.

<sup>98</sup> Ebd., S. 19.

<sup>99</sup> Martinez/Scheffel (2012), S. 68-69.

<sup>100</sup> Ebd., S. 69.

*Erzählen*<sup>101</sup> zusammenfassen. Auf der morphologischen Ebene einer Erzählung bzw. eines Romans lässt sich Spannung z.B. durch die Verwendung von mehrdeutigen Begriffen erzeugen.

### 2.3 Die Struktur-Affekt-Theorie nach Brewer und Lichtenstein

Um Spannung zu erzeugen, muss die Abfolge der Ereignisse in einem Text speziell angeordnet sein.<sup>102</sup> Diese spannungsspezifische Ordnung der Ereignisse haben Brewer und Lichtenstein untersucht und an Hand ihrer *Struktur-Affekt-Theorie* veranschaulicht.<sup>103</sup> In ihrer Theorie haben sie psychologische und literaturwissenschaftliche Erkenntnisse zur Spannung miteinander kombiniert.<sup>104</sup> Ihre Struktur-Affekt-Theorie ist dabei eher zufällig bei der Arbeit mit Erzählschemata entstanden.<sup>105</sup> Eigentlich wollten Brewer und Lichtenstein untersuchen, „was eine Erzählung ausmacht“<sup>106</sup> und anhand „welcher Strukturen sie erkannt wird“<sup>107</sup>. Dabei fanden sie heraus, dass bestimmte Textstrukturen beim Leser bestimmte Emotionen auslösen.<sup>108</sup>

Brewer und Lichtenstein sind der Auffassung, dass „jede Textsorte“<sup>109</sup> eine bestimmte Funktion hat, die sie „discourse force“<sup>110</sup> nennen. So soll beispielsweise ein Zeitungsartikel den Leser informieren, während Erzählungen und Romane den Zweck haben, den Leser zu unterhalten.<sup>111</sup>

Weitere Textsorten, die der Unterhaltung dienen, sind nach Brewer und Lichtenstein Kriminal-, Spionage-, Western-, Liebes-, Horror-, Science-Fiction- und Abenteuer Geschichten.<sup>112</sup> Nach Brewer und Lichtenstein sind Spannung, Überraschung und Neugier emotionale Reaktionen des Rezipienten auf eine bestimmte Anordnung der Ereignisse im Text.<sup>113</sup> Mit Hilfe von Genettes Unterscheidung in *récit*<sup>114</sup> und *histoire*<sup>115</sup>, die

---

<sup>101</sup> Stanzel, Franz, K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen, 1964, S. 38, zit. nach Martinez/Scheffel (2012), S. 69

<sup>102</sup> Vgl. Brewer, Lichtenstein (1981); vgl. Brewer, Lichtenstein (1982); vgl. Brewer (1996); alle zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 45.

<sup>103</sup> Ebd.

<sup>104</sup> Vgl. Junkerjürgen (2002a), S. 45.

<sup>105</sup> Vgl. Brewer, Lichtenstein (1982), S. 477, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 45.

<sup>106</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 45.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Vgl. Brewer, Lichtenstein (1981), S. 365, vgl. Brewer (1996), S. 112; beide zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 45.

<sup>109</sup> Vgl. ebd.

<sup>110</sup> Brewer, Lichtenstein (1982), S. 477, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 45.

<sup>111</sup> Vgl. ebd., S. 478.

<sup>112</sup> Vgl. ebd.

<sup>113</sup> Vgl. Brewer, Lichtenstein (1981), S. 365, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 45.

sie „Diskurs- und Ereignisstruktur“<sup>116</sup> nennen, gelang es ihnen, die drei emotionalen Reaktionen, Spannung („*Suspense*“<sup>117</sup>), Überraschung („*Surprise*“<sup>118</sup>) und Neugier („*Curiosity*“<sup>119</sup>), drei verschiedenen Textstrukturen zuzuordnen.<sup>120</sup> Welche emotionale Reaktion der Rezipient zeigt, hängt ihrer Theorie nach von der Anordnung der Ereignisse im Text ab. Einzige Bedingung dafür ist „[...] ein Auslöseereignis innerhalb der Ereignisstruktur, das zu einem für den Protagonisten relevanten Endergebnis führt bzw. führen könnte“<sup>121</sup>. Ihre Theorie stellten Brewer und Lichtenstein anhand folgender Ereigniskette dar:<sup>122</sup>

- (1) Unter einem Tisch wird eine Bombe versteckt.
- (2) Drei Männer kommen in den Raum
- (3) Die Männer setzen sich an den Tisch und spielen Karten.
- (4) Die Männer sprechen über das Wetter.
- (5) Die Bombe explodiert.<sup>123</sup>

Die Spannungsstruktur dieser Ereigniskette sieht wie folgt aus:<sup>124</sup>

- (1) Unter einem Tisch wird eine Bombe versteckt.
- (2) Drei Männer kommen in den Raum.
- (3) Die Männer setzen sich an einen Tisch und spielen Karten.
- (4) Die Männer sprechen über das Wetter.<sup>125</sup>

Zusammenfassend lassen sich die Merkmale der Spannungsstruktur folgendermaßen beschreiben: In der Ereignisabfolge „verlaufen Ereignis- und Diskursstruktur parallel, d.h. dass die Ereignisse in ihrer Abfolge so dargestellt werden, wie sie logischerweise aufeinander folgen“<sup>126</sup>. Das „signifikante Auslöseereignisses“<sup>127</sup> (1) sollte möglichst früh präsentiert werden, weil es dem Rezipienten hilft, die Ereignisse zeitlich einzuordnen, und er dadurch

---

<sup>114</sup> Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Nachwort herausgegeben von Jochen Vogt. 2. Aufl. München: Wilhelm Fink 1998, S. 16.

<sup>115</sup> Vgl. ebd.

<sup>116</sup> Brewer, Lichtenstein (1981), S. 365, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 45.

<sup>117</sup> Brewer, Lichtenstein (1982), S. 481.

<sup>118</sup> Ebd., S. 480-481.

<sup>119</sup> Ebd., S. 481.

<sup>120</sup> Vgl. Brewer, Lichtenstein (1981), S. 365, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 45.

<sup>121</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 45.

<sup>122</sup> Vgl. Brewer (1996), S. 112, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 45.

<sup>123</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>124</sup> Vgl. ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>125</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>126</sup> Vgl. ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>127</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

„die folgenden Ereignisse mühelos“<sup>128</sup> antizipieren kann und außerdem „das weitere [Geschehen] gespannt“ miterlebt und „dadurch den Ablauf der Zeit [...] besonders intensiv“<sup>129</sup> erlebt. Die Ereignisse (2) – (4) sind eingeschobene Informationen, die dazu dienen, den Ausgang der Handlung aufzuschieben.<sup>130</sup>

Die vorgestellte Ereigniskette kann auch hinsichtlich seiner Überraschungsstruktur beschrieben werden:

- (2) Drei Männer kommen in den Raum.
- (3) Die Männer setzen sich an den Tisch und spielen Karten.
- (4) Die Männer sprechen über das Wetter.
- (5) Die Bombe explodiert.<sup>131</sup>

Das „signifikante Auslöseereignisses“<sup>132</sup> „(1) Unter einem Tisch wird eine Bombe versteckt“<sup>133</sup> fehlt dabei. Dadurch bemerkt der Rezipient nicht, dass ihm etwas verschwiegen wird, und kann auch nicht „[...] die Konsequenzen der ihm fehlenden Informationen [...] antizipieren und ist überrascht, wenn sie eintreffen“<sup>134</sup>.

Der Neugier-Struktur zuzuordnen ist folgendes Ereignis:

- (5) Die Bombe explodiert.<sup>135</sup>

Gleich wie bei der Überraschungsstruktur fehlt das Auslöseereignis (1), aber der Leser bemerkt das Fehlen des signifikanten Auslöseereignisses und dass ihm dadurch relevante Informationen vorenthalten wurden. Dadurch wird er auf mögliche Ursachen/Motive neugierig, die „hinter dem Ereignis stecken“<sup>136</sup>.

---

<sup>128</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>129</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>130</sup> Vgl. ebd., S. 113, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>131</sup> Ebd., S. 112, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>132</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>133</sup> Brewer (1996), S. 112, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>134</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>135</sup> Brewer (1996), S. 112, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>136</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 46.

Hinsichtlich der Überraschungs- und Neugier-Struktur kann festgehalten werden, dass beide Strukturen sich von der Spannungsstruktur dadurch unterscheiden, dass Vorinformationen fehlen.<sup>137</sup>

So dienen die Vorinformationen (2)-(4) im Vorfeld des eigentlich überraschenden Ereignisses (5) dazu, den Leser zu täuschen, indem sie ihm vortäuschen, die Situation sei ungefährlich.<sup>138</sup> Der Überraschungseffekt entsteht durch die plötzliche Umdeutung der vermeintlich ungefährlichen Situationen (2)-(4) in eine gefährliche Situation durch das Ereignis der Bombenexplosion (5).<sup>139</sup>

Bei der Neugierde-Struktur „fehlen die vorausgehenden, suggestiven Informationen“<sup>140</sup> (2)-(4) im Vorfeld des überraschenden Ereignisses.<sup>141</sup> Die Erzählstrategie Neugierde wird erst durch das überraschend eintretende Ereignis selbst ((5) „Die Bombe explodiert“<sup>142</sup>) ausgelöst. Dadurch wird der Leser neugierig auf das kommende Geschehen, weil er mehr über die Ursachen/Hintergründe des plötzlich eintretenden Ereignisses erfahren möchte.<sup>143</sup> Neugierde beim Leser kann außerdem dadurch erzeugt werden, dass wichtige Informationen angekündigt werden, die im Anschluss an ihre Ankündigung aber noch eine Zeit lang zurückgehalten werden. Überraschung und Neugierde sind auch leicht miteinander kombinierbar, weil Neugier auf Überraschung folgt.<sup>144</sup>

## 2.4 Literaturwissenschaftliche Spannungstheorien<sup>145</sup>

### 2.4.1 Spannung im Drama<sup>146</sup>

Spannung im Drama wird zum ersten Mal in der Ästhetik (1847-1857) Friedrich Theodor Vischers thematisiert.<sup>147</sup> Seit damals wird sie „[...] regelmäßig mit dem Drama in Verbindung gebracht.“<sup>148</sup>

---

<sup>137</sup> Vgl. ebd., S. 46.

<sup>138</sup> Vgl. ebd., S. 46f.

<sup>139</sup> Vgl. ebd., S. 47.

<sup>140</sup> Ebd.

<sup>141</sup> Vgl. ebd.

<sup>142</sup> Brewer (1996), S. 112, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 46.

<sup>143</sup> Vgl. Junkerjürgen (2002a), S. 47.

<sup>144</sup> Vgl. ebd.

<sup>145</sup> Vgl. Junkerjürgen (2002a), S. 14-30.

<sup>146</sup> Vgl. ebd., S. 14-17.

<sup>147</sup> Vgl. Dolle-Weinkauff (1994), S. 115, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 14.

<sup>148</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 14; für einen kurzen Überblick über ältere Forschungen vgl. Monti-Pouagare (1986), S. 14-18, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 14.

Für Emil Staiger ist Spannung das Hauptmerkmal des Dramas:

„Spannung wird von der Unselbständigkeit seiner Teile ausgelöst. Kein einziger Teil ist sich selbst oder dem Leser genug. Er bedarf der Ergänzung. Der folgende Teil genügt wieder nicht, er wirft eine neue Frage auf oder fordert ein neues Supplement. Erst am Schluss steht nichts mehr aus und wird die Ungeduld befriedigt.“<sup>149</sup>

Spannung entsteht für Staiger [...] aus einer Informationslücke, die erzählerisch über eine Frage-Antwort-Struktur realisiert wird.<sup>150</sup>

Ungerer (1964) sieht Spannung ebenfalls wie Staiger als Informationslücke an.<sup>151</sup> Für ihn hängt die Spannungsintensität von der Größe der Informationslücke ab.<sup>152</sup> Demzufolge unterscheidet er folgende Spannungsarten: eine „totale Spannung“<sup>153</sup>, wenn „das zukünftige Geschehen völlig im Unklaren liegt“<sup>154</sup>, eine „Alternativspannung“<sup>155</sup>, „wenn [...] ein Ereignis eintritt oder nicht“<sup>156</sup>, und eine „Verlaufsspannung“<sup>157</sup>, „wenn die Zuseher den Ausgang der Handlung kennen und sich fragen, wie es dazu kommen wird“<sup>158</sup>. Daneben teilt Ungerer Spannung noch nach ihren Zielen in eine „Ereignisspannung“<sup>159</sup> und eine „Charakterspannung“<sup>160</sup> ein.<sup>161</sup>

Die *Ereignisspannung* „[...] [bezieht] [dabei] sich auf den Ablauf der Ereignisse der Handlung“<sup>162</sup>, die *Charakterspannung* „[...] [betrifft] die Probleme [...], vor die der Charakter den Zuschauer stellt“<sup>163</sup>. Auf der Seite des Rezipienten unterscheidet er vier verschiedene Spannungsgrade, „die Neugierde, das Interesse, das Engagement und das elementare Gebanntsein [sic!]“<sup>164</sup>. Das Manko an Ungerers Untersuchung besteht darin, dass

---

<sup>149</sup> Staiger (1961), S. 161, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 14f.

<sup>150</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>151</sup> Vgl. Ungerer (1964), S. 5, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>152</sup> Vgl. ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>153</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>154</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>155</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>156</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>157</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>158</sup> Ebd. zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>159</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>160</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>161</sup> Vgl. ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>162</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>163</sup> Ebd.

<sup>164</sup> Ungerer (1964), S. 4; zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 15.

er es unterlässt, die von ihm entdeckten Spannungsintensitäten beim Rezipienten den von ihm unterschiedenen Spannungsarten zuzuordnen.<sup>165</sup>

### 2.4.1.1 Rezipienten orientierte Spannungsdefinitionen

#### 2.4.1.1.1 Spannung nach Peter Pütz

Peter Pütz unterscheidet zwischen einer Spannung, die die Gefühle des Lesers anspricht,<sup>166</sup> und einer „*Erkenntnis-Spannung*“<sup>167</sup> beim Zuseher<sup>168</sup>, weil Spannung für ihn allgemein „kein rein intellektuelles Phänomen [ist], sondern auch ein psychisches“<sup>169</sup>. Denn die sprachlichen Mittel, mit denen Spannung produziert wird, z.B. durch Andeutungen, sprechen für Pütz „nicht nur den Verstand, sondern [...] [auch] das Gefühl [der Zuseher] an“<sup>170</sup>. Bei der Erkenntnisspannung unterscheidet er noch zwischen einer „Was-Spannung und [...] [einer] Wie-Spannung“<sup>171</sup>. Die Was-Spannung baut auf dem Nichtwissen des Zusehers über den Ausgang der Handlung auf.<sup>172</sup> Bei der Wie-Spannung ist das Ende der Handlung bekannt und der Zuseher fragt sich, wie es dazu kam.<sup>173</sup> Die Wie-Spannung wird für ihn dabei „[h]äufig durch den unterschiedlichen Grad des Wissens zwischen den dramatis personae einerseits[,] sowie zwischen diesen und dem Publikum andererseits[,] erzielt [Wortstellung im Zitat v. Verf. geändert]“<sup>174</sup>. Bei Was- und Wie-Spannung unterscheidet er außerdem noch zwischen „verschiedene[n] Reichweite[n]“<sup>175</sup>: Pütz differenziert diesbezüglich zwischen einer „*Finalspannung*“<sup>176</sup>, die „sich [...] vom Anfang des Dramas bis zum Ende in einem einzigen großen Bogen [erstreckt]“<sup>177</sup>, und einer „*Detailspannung*[...]“<sup>178</sup>, die „jeweils nur kleinere Intervalle [überbrückt][,] und [...] sich auf mehrere Pfeiler [stützt], bis sie den Ausgang des Dramas erreicht“<sup>179</sup>.

---

<sup>165</sup> Vgl. Junkerjürgen (2002a), S. 15.

<sup>166</sup> Vgl. Pütz (1970), S. 14.

<sup>167</sup> Ebd., S. 15.

<sup>168</sup> Vgl. ebd.

<sup>169</sup> Ebd., S. 14.

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> Ebd., S. 15.

<sup>172</sup> Vgl. ebd.

<sup>173</sup> Vgl. ebd.

<sup>174</sup> Ebd., S. 16.

<sup>175</sup> Ebd.

<sup>176</sup> Ebd.

<sup>177</sup> Ebd.

<sup>178</sup> Ebd.

<sup>179</sup> Ebd.

### 2.4.1.1.2 Spannung als Angst des Zusehers

Für Monti-Pouagare äußert sich Spannung beim Zuseher hauptsächlich in einem Gefühl von Ängstlichkeit:

„Suspense in drama refers to something stronger than merely the interest and attentiveness of the audience. It ist the anxiety experienced by the audience, in form of curiosity about what might happen, or anticipation because certain things are expected to happen.“<sup>180</sup>

Er unterscheidet bezüglich der Spannung, die sich beim Rezipienten aufbaut, zwischen einem „suspense of uncertainty [und einem] „suspense of anticipation“<sup>181</sup>. *Suspense of uncertainty* tritt beim Rezipienten auf, „wenn die Auflösung [der Handlung für den Rezipienten] unbekannt ist“<sup>182</sup>, die andere Spannungsart, „wenn die Auflösung [der Handlung dem Rezipienten] bekannt ist“<sup>183</sup>. Außerdem vermutet Monti-Pouagare, dass der suspense of uncertainty intensiver auf den Rezipienten wirkt als der suspense of anticipation.<sup>184</sup>

Als Resultat seiner Untersuchung präsentiert Monti-Pouagare vier Spannungstechniken:

„delay, surprise, verbal and/or physical attack [...] failure of the characters to see the truth“<sup>185</sup>.

Die Spannungstechnik delay erzeugt Spannung durch die Verzögerung „der Auflösung von Leerstellen“<sup>186</sup>. Die Spannungstechnik surprise dient dazu, „[das] Interesse [beim Rezipienten] [zu wecken] und [...] [dadurch] [die] Spannung [zu erneuern]“<sup>187</sup>. Beide Spannungstechniken, sowohl delay als auch surprise, erzeugen Spannung dadurch, indem sie Informationen inszenieren.<sup>188</sup> Die beiden anderen Spannungstechniken - „verbal and/or physical attack [und] failure oft he characters to see the truth“<sup>189</sup> - sind für Monti-Pouagare „inhaltlich [...] bedingt“<sup>190</sup>.

---

<sup>180</sup> Monti-Pouagare (1986), S. 14, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 16.

<sup>181</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 16.

<sup>182</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 16.

<sup>183</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 16.

<sup>184</sup> Vgl. ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 16.

<sup>185</sup> Ebd., S. 176-186, zit. nach, Junkerjürgen (2002a), S. 17.

<sup>186</sup> Ebd., zit. nach, Junkerjürgen (2002a), S. 17.

<sup>187</sup> Ebd., zit. nach, Junkerjürgen (2002a), S. 17.

<sup>188</sup> Vgl. ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 17.

<sup>189</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 17.

<sup>190</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 17, und vgl. Monti-Pouagare (1986), S. 176-186, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 17.

## 2.4.2 Spannung in der Epik<sup>191</sup>

### 2.4.2.1 Spannung als Ausfüllung von Leerstellen im Text

#### 2.4.2.1.1 Äußere und innere Spannung nach Korrodi

Korrodi definiert Spannung zwar nicht direkt, aber ihre Textanalysen lassen Rückschlüsse auf ihr Spannungsverständnis zu:<sup>192</sup> Für sie äußert sich Spannung beim Rezipienten in einem Zustand, der zwischen „Erfüllung und Nichterfüllung“<sup>193</sup> hin- und herpendelt, und der hauptsächlich durch Andeutungen auf wichtige Ereignisse im Text gesteuert wird.<sup>194</sup> Deshalb sind für sie Andeutungen „[e]in „wichtiges Moment“<sup>195</sup> für die Spannungsproduktion.<sup>196</sup> Spannung wird für sie dann besonders intensiv empfunden, wenn „die Handlung im Moment größter Spannung abbricht“<sup>197</sup>.

Außerdem unterscheidet sie zwischen einer „äußere[n] [...] [und] einer inneren Spannung“<sup>198</sup>. Die äußere Spannung „ist auf den Ablauf der Ereignisse bezogen und benötigt oft einen komplizierten Ablauf des Textes“<sup>199</sup>. Die innere Spannung bezieht sich auf die Spannung, die sich in den Figuren - z.B. aufgrund eines „inneren Konflikt[s]“<sup>200</sup> - aufbaut.

Die Spannung ist für sie dann am intensivsten, wenn „innere und äußere Spannung zu einer großen Spannungskurve verschmelzen“<sup>201</sup>.

### 2.4.2.2 Spannung als Leserreaktion

#### 2.4.2.2.1 Hoffnung und Angst<sup>202</sup>

Nach Duckworth äußert sich Spannung beim Leser in einem Gefühl, das zwischen „Hoffnung und Angst“<sup>203</sup> hin- und herpendelt.<sup>204</sup> Er unterscheidet wie Monti-Pouagare zwischen den

---

<sup>191</sup> Vgl. Junkerjürgen (2002a), S. 17-30.

<sup>192</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>193</sup> Korrodi (1939), S. 16, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 17.

<sup>194</sup> Vgl. ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 17-18.

<sup>195</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 17.

<sup>196</sup> Vgl. ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 17.

<sup>197</sup> Ebd., S. 17, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>198</sup> Ebd., S. 105, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>199</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>200</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>201</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>202</sup> Vgl. Junkerjürgen (2002a), S. 18, vgl. Duckworth (1966), S. 37, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>203</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>204</sup> Vgl. Duckworth (1966), S. 37, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

Begriffen *suspense of uncertainty* und *suspense of anticipation*<sup>205</sup>. Für ihn spielen Vorausdeutungen bei der Spannungsproduktion eine entscheidende Rolle.<sup>206</sup> Bezüglich der Spannungsproduktion unterscheidet er zwischen den Begriffen „to foretell [voraussagen, An. d. Verf.]“<sup>207</sup> und „to foreshadow [andeuten, An. d. Verf.]“<sup>208</sup>. Der Begriff *to foretell* bezieht sich auf ein „künftige[s] Geschehen[,] [das] völlig offengelegt [wird]“<sup>209</sup>, *to foreshadow* bezeichnet ein Geschehen, das „nur angedeutet [wird]“<sup>210</sup>. Besonders spannend ist für ihn ein Text dann, „wenn die Figuren im Ungewissen bleiben, der Rezipient jedoch schon über den weiteren Verlauf der Handlung informiert ist“<sup>211</sup>.

Dollerup hat untersucht, „wie die Begriffe ‚Spannung‘, ‚tension‘, ‚intensity‘ und ‚suspense‘ in literaturwissenschaftlichen Arbeiten zur Short-Story verwendet werden und [...] [festgestellt], dass sie untereinander [...] austauschbar sind[,] und sich auf zehn unterschiedliche Aspekte beziehen [...], und zwar auf Stil, Umfang, sprachlichen Rhythmus, Kontraste, dramatische oder psychologische Konflikte, Einblicke in das Seelenleben einer Figur, den sich zuspitzenden Gesamtaufbau, Symbole, Themen und Leserreaktionen“<sup>212</sup>.

Er kritisiert in seiner Untersuchung, dass in Bezug auf literarische Spannung „zahlreiche Phänomene auf der Textebene einem vagen und allgemeinen Konzept von Leserreaktionen gegenüber[stehen], unter dem sich gerade deshalb jeder etwas vorstellen kann“<sup>213</sup>.

#### 2.4.2.2.2 Spannung als Leserreaktion

Für Bomhoff äußert sich Spannung beim Leser in einer „Kurve der Erlebnismomente, die von sehr unterschiedlichen Stimmungen und Gefühlen getragen wird und von der einfachen Neugier bis zur Katharsis der Emotionen reicht“<sup>214</sup>. „[E]chte[r] ‚suspense‘“<sup>215</sup> entsteht für ihn dann, wenn dem Leser beim Erzählen(,) wichtige Informationen vorenthalten werden.<sup>216</sup>

---

<sup>205</sup> Vgl. ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>206</sup> Vgl. ebd., S. 6, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>207</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>208</sup> Ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>209</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 18 und vgl. Duckworth (1966), S. 6.

<sup>210</sup> Ebd. und vgl. Duckworth (1966), S. 6.

<sup>211</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 18 und vgl. Duckworth (1966), S. 6.

<sup>212</sup> Ebd., S. 18 und vgl. Dollerup (1970), S. 336, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 18.

<sup>213</sup> Ebd. und vgl. ebd., zit. nach ebd.

<sup>214</sup> Bomhoff (1972), S. 302, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 19.

<sup>215</sup> Ebd., S. 304, zit. nach ebd.

<sup>216</sup> Vgl. ebd., zit. nach ebd.

Daneben unterscheidet er noch eine „triviale Spannung der Überraschung über das Unerwartete“<sup>217</sup> sowie eine „Spannung, die aus einer sich aufdrängenden und von immer neuen evozierten Stimmung entsteht“<sup>218</sup>.

Bomhoffs Spannungsbegriff ist sehr weit gefasst: Spannung ist für ihn „generell alles, was das Interesse des Lesers wachhält oder einen Erlebnismoment darstellt“<sup>219</sup>.

#### 2.4.2.2.1 Spannung als Warten des Lesers

„[...] having been interested by the title, [the reader] waits now to find out more. ‚And then?‘ He waits. And he reads while he waits. This is suspense [...]“<sup>220</sup>

Rabkin definiert Suspense als Warten des Lesers, was als Nächstes passiert, während dieser liest.<sup>221</sup> Dieses Warten des Lesers kann „prinzipiell durch alle Elemente und Ebenen eines Textes ausgelöst werden“<sup>222</sup>. Problematisch an Rabkins Untersuchung ist, dass er, ähnlich wie Bomhoff, den Suspense-Begriff zu weit definiert.<sup>223</sup> Dies ist möglicherweise ein Grund, wieso seine Arbeit von der späteren Forschung nicht mehr berücksichtigt worden ist.<sup>224</sup>

#### 2.4.2.3 Spannung als Informationslücke

Suspense als literarische Technik wird von Drazkiewicz näher erläutert: Sie sieht „[...] Spannung als einen Dreischritt, der aus dem Aufwerfen einer Frage, deren Wiederholung und der Aufschiebung der Antwort“<sup>225</sup> besteht. Im Mittelpunkt von Drazkiewicz Spannungsverständnis steht die Informationslücke.<sup>226</sup>

Martin Loew-Cadonna versteht „unter Suspense zwei Grundmöglichkeiten literarischer Effekterzeugung, nämlich,“<sup>227</sup> „sowohl Elemente, die als solche, unvermittelt, durch ihre gegenständliche Explosivität[,] für den Leser Wirksamkeit entfalten, als auch suspensive

---

<sup>217</sup> Ebd., S. 307, zit. nach ebd.

<sup>218</sup> Ebd., zit. nach ebd.

<sup>219</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 19.

<sup>220</sup> Rabkin (1973), S. 5 f., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 19f.

<sup>221</sup> Vgl. ebd., zit. nach ebd.

<sup>222</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 19f. und vgl. Rabkin (1973), S. 5 f., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 19 f.

<sup>223</sup> Vgl. Junkerjürgen (2002a), S. 20.

<sup>224</sup> Vgl. ebd.

<sup>225</sup> Drazkiewicz (1974), S. 24, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 21.

<sup>226</sup> Vgl. ebd., zit. nach ebd.

<sup>227</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 22.

Faktoren im engeren Sinn, Elemente also, die auf sinnfälligen Lücken der Leserinformation, auf verzögerter Turbulenz, auf der List der Andeutung gründen<sup>228</sup>. Das Wirkungspotential von textuell Gesagtem äußert sich beim Leser beispielsweise in Form eines Überraschungseffekts<sup>229</sup>, das Hauptmerkmal von textuell Ungesagtem liegt für ihn im „Zurückhalten von Informationen“<sup>230</sup>. Die zweite Grundmöglichkeit des suspense, nämlich das Zurückhalten von Informationen, ist für Loew-Cadonna eng mit „analytischen Erzählformen“<sup>231</sup> verbunden, wo ein „zeitlich vorgängiges Ereignis oder Problem im Lauf der Fabel retrospektiv aufgedeckt wird“<sup>232</sup>.

#### 2.4.2.4 Spannung als Textphänomen und Leserreaktion

Für Doucette wird Spannung durch eine „Abfolge von Frage und verzögerter Antwort“<sup>233</sup> produziert:

„To retard [...] the response to a textual enigma is to create narrative suspense.“<sup>234</sup>

Sie differenziert zwischen „zwei *suspense*-Typen“<sup>235</sup> und „drei *suspense*-Formen“<sup>236</sup>. Bei den *Suspense*-Typen unterscheidet sie zwischen „mystification“<sup>237</sup> und „dramatic irony“<sup>238</sup>, die mit der Was- und Wie-Spannung von Peter Pütz identisch sind.<sup>239</sup> Daneben unterscheidet sie noch die drei *suspense*-Formen „episodic [suspense]“<sup>240</sup>, „configurational [suspense]“<sup>241</sup> und „psychological suspense.“<sup>242</sup>

*Episodic suspense* bezieht sich für sie dabei „auf die lineare Abfolge der Ereignisse im Text“<sup>243</sup>. Das Interesse des Lesers „richtet sich dabei immer auf die kommende Information [...]“<sup>244</sup>. *Configurational suspense* baut auf der Textstruktur auf, zum Beispiel auf

<sup>228</sup> Loew-Cadonna (1990), S. 232, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 22.

<sup>229</sup> Vgl. Junkerjürgen (2002a), S. 22.

<sup>230</sup> Ebd., und vgl. Loew-Cadonna (1990), S. 246.

<sup>231</sup> Ebd., und vgl. ebd.

<sup>232</sup> Loew-Cadonna (1990), S. 246, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 22.

<sup>233</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 22.

<sup>234</sup> Doucette (1991), S. 10, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 23.

<sup>235</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 23 und vgl. Doucette (1991), S. 25-27, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 23.

<sup>236</sup> Ebd., und vgl. ebd., S. 17, zit. nach ebd.

<sup>237</sup> Doucette (1991), S. 25-27, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 23.

<sup>238</sup> Ebd., zit. nach ebd.

<sup>239</sup> Vgl. ebd., zit. nach ebd.

<sup>240</sup> Ebd., zit. nach ebd.

<sup>241</sup> Ebd., zit. nach ebd.

<sup>242</sup> Ebd., S. 17, zit. nach ebd.

<sup>243</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 23 und vgl. Doucette (1991), S. 120, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 23.

<sup>244</sup> Ebd., und vgl. ebd., zit. nach ebd.

„Leitmotive[n] oder Analogien“<sup>245</sup>. *Psychological suspense* (Figurenspannung) entsteht für sie durch das schrittweise Aufdecken „des Innenleben[s] einer Figur“<sup>246</sup>.

Doucette vertritt außerdem die Ansicht, „dass sich eine positive Einstellung des Rezipienten zu dem oder den Protagonisten [positiv] auf die Intensität des *suspense* auswirkt“<sup>247</sup>. Das entscheidende Merkmal von Spannung liegt für sie „im Warten [des Rezipienten] auf gewünschte Informationen“<sup>248</sup>. Letzteres ist bei ihr bereits mit einer möglichen emotionalen Reaktion verbunden<sup>249</sup>:

„[...] whenever readers await knowledge of a characters' s future, they are engaged in a suspense that has at least the potential of considerable emotional power.“<sup>250</sup>

#### 2.4.2.5 Spannung als Inszenierung

Dolle-Weinkauff veranschaulicht die „formalen Merkmale von Spannung“<sup>251</sup> anhand von Comics.<sup>252</sup> Das Hauptmerkmal von Spannung als Merkmal eines Textes besteht für ihn nicht in eine[r] Handlungseinheit, sondern [...] [in] deren spezifische[r] Inszenierungsform“<sup>253</sup>. Bezüglich der Spannungsarten unterscheidet er „zwischen einer Grundspannung, die als offene Situation den ganzen Text überwölben kann, und episodischen Intensivierungseinheiten“<sup>254</sup>. Dabei verhalten sich diese zur Grundspannung in einem übertragenen Sinn wie Pfeiler „unterschiedlicher Höhe[,] [die] den Spannungsbogen [die Grundspannung] aufwölben, während dieser den einzelnen Elementen Kohärenz, inhaltliche Richtung, [...] Kontext gibt“<sup>255</sup>. Das entscheidende Merkmal zum Kreieren einer Suspense-Situation auf der Textebene – im Sinne einer Bedrohungsspannung für den Protagonisten – liegt für ihn im Verzögern der Auflösung von Spannung.<sup>256</sup> Dieser Verzögerungseffekt ist für ihn „ein konstitutives Merkmal der *suspense*-Situation“<sup>257</sup>. Er wird für ihn im Comic durch

<sup>245</sup> Ebd. und vgl. ebd., zit. nach ebd.

<sup>246</sup> Ebd. und vgl. ebd., S. 201, zit. nach ebd.

<sup>247</sup> Ebd. und vgl. ebd., S. 19, zit. nach ebd.

<sup>248</sup> Ebd. und vgl. ebd. zit. nach ebd.

<sup>249</sup> Vgl. ebd. und vgl. ebd., zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 23.

<sup>250</sup> Doucette (1991), S. 19, zit. nach ebd.

<sup>251</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 24.

<sup>252</sup> Vgl. Dolle-Weinkauff, Bernd: "Inszenierung – Intensivierung – Suspense: Struktur des 'Spannenden' in Literatur und Comic". In: Petzold, Dieter (Hg.): Unterhaltung: Sozial- und literaturwissenschaftliche Beiträge zu ihren Formen und Funktionen. Erlangen: Univ. Bibliothek, 1994, S. 115-138.

<sup>253</sup> Ebd., S. 131, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 24.

<sup>254</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 24 und vgl. Dolle-Weinkauff (1994), S. 131.

<sup>255</sup> Dolle-Weinkauff (1994), S. 121

<sup>256</sup> Vgl. ebd., S. 132.

<sup>257</sup> Ebd.

„Retardation, oder ein [...] Anhalten der erzählten Zeit, [...] [beispielsweise] mit Hilfe von Bildfolgen in dem Film nachempfunderer Zeitlupentechnik [erzeugt]“<sup>258</sup>.

Für Mertens wird Spannung beim Leser „durch den Aufbau von Erwartung, die gänzlich offen sein kann, als ‚Rätsel‘ oder positiv [...] im Sinne der Aufgabe bzw. der Bewältigung des Hindernisses/Problems resp. negativ [sein kann][,] [erzeugt]“<sup>259</sup>. Für ihn wird Spannung, ähnlich wie für Dolle-Weinkauf, hauptsächlich durch ein Verzögern der Spannungsauflösung („Retardierung“<sup>260</sup>) erzeugt, zum Beispiel durch „[...] [die] Einführung einer Nebenhandlung, [das] Aufgreifen eines früheren Erzählstrangs [...] [oder] durch Beschreibungen und Schilderungen“<sup>261</sup>. Verzögerungen wirken für Mertens nicht nur spannungssteigernd auf den Leser, sondern können sich auch negativ auf sein Spannungsempfinden auswirken, nämlich dann, „wenn sie die Lösung zu weit aufschieben [...]“<sup>262</sup>. Außerdem kann der Erzähler „durch Sympathieerzeugung [bzw. durch das Erzeugen von Antipathie] [...] für eine Figur“<sup>263</sup> das Spannungsempfinden beim Leser intensivieren. Dieser Effekt kann beispielsweise durch die Verwendung von „direkte[n] Rede [...] [oder] parteinehrende[r] Erzählereinwürfe [...] erzeugt werden“<sup>264</sup>.

### 2.4.3 Fazit: Spannung in den literaturwissenschaftlichen Arbeiten

Spannung wird in den literaturwissenschaftlichen Arbeiten zur Spannung einerseits als Leserreaktion, andererseits als textueller Stimulus beschrieben, oder als Kombination von beiden.<sup>265</sup> Spannung als Leserreaktion wird dort beispielsweise als „[...] Ungeduld, Neugierde, Interesse, Engagement, [...], Angst [oder] Hoffnung, [...] [beschrieben]“<sup>266</sup>. Diese Liste der Bezeichnungen ist lang und uneinheitlich.<sup>267</sup> Ebenso uneinheitlich und lang ist die Liste der textuellen Stimuli, als die die Spannung in den literaturwissenschaftlichen Arbeiten beschrieben wird:<sup>268</sup>

---

258 Ebd.  
259 Mertens (1998), S. 152.  
260 Ebd.  
261 Ebd.  
262 Ebd.  
263 Ebd.  
264 Ebd.  
265 Vgl. Junkerjürgen (2002a), S. 25.  
266 Ebd.  
267 Vgl. ebd.  
268 Vgl. ebd.

1) Spannung als „Textstrategie“<sup>269</sup> wird im Großteil der literaturwissenschaftlichen Arbeiten „[...] als Informationslücke [gesehen], die sich im Text über eine dreischrittige Struktur aus Frage, Verzögerung der Antwort und Antwort realisiert“<sup>270</sup>, z.B. von Staiger (1946), Ungerer (1964), Pütz (1970), Monti-Pouagare (1986), Korrodi (1939), Duckworth (1966), Bomhoff (1972), Rabkin (1973), Draszkievicz (1974), Kern (1987), Loew-Cadonna (1990), Doucette (1991) oder Mertens (1998).<sup>271</sup> Wichtig sind in diesem Zusammenhang auch „[...] Andeutungen, von denen Typologien erstellt wurden [...]“<sup>272</sup>, z.B. von Duckworth (1966) oder von Pütz (1970).<sup>273</sup>

2) Einige Autoren definieren Spannung über „[...] [eine] Bedrohung oder [...] [eine] Gefahr [...]“<sup>274</sup>, der eine Figur ausgesetzt ist,<sup>275</sup> z.B. Monti-Pouagare (1986) oder Ohlander (1989).<sup>276</sup>

3) Andere Autoren zählen „[...] auch die Überraschung“<sup>277</sup> zu den Spannungseffekten,<sup>278</sup> z.B. Monti-Pouagare (1986), Bomhoff (1972) oder Loew-Cadonna (1990).<sup>279</sup>

4) Spannung wird auch „als Spannung zwischen zwei Gegensätzen [...]“<sup>280</sup> gesehen<sup>281</sup>, z.B. bei Korrodi (1939) oder Ungerer (1964).<sup>282</sup>

5) Einige Autoren sehen in der Spannung eine literarische Inszenierungstechnik, z.B. Dolle-Weinkauff (1994).<sup>283</sup> Andere „erwähnen [...] [nur] Möglichkeiten, Spannung zu inszenieren. [...] [z.B.] [durch] [den] Abbruch der Handlung am Kulminationspunkt, [den] Aufbau von Wissensunterschieden zwischen Figuren und Leser und [die] Dehnung der Erzählzeit“<sup>284</sup>.

---

<sup>269</sup> Ebd.

<sup>270</sup> Ebd.

<sup>271</sup> Vgl. ebd.

<sup>272</sup> Ebd.

<sup>273</sup> Vgl. ebd.

<sup>274</sup> Ebd.

<sup>275</sup> Vgl. ebd.

<sup>276</sup> Vgl. ebd.

<sup>277</sup> Ebd.

<sup>278</sup> Vgl. ebd.

<sup>279</sup> Vgl. ebd.

<sup>280</sup> Ebd.

<sup>281</sup> Vgl. ebd.

<sup>282</sup> Vgl. ebd. Junkerjürgen (2002a), S. 23 und vgl. Doucette (1991), S. 120, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 23.

<sup>283</sup> Vgl. ebd., S. 26.

<sup>284</sup> Ebd.

6) Angesprochen wird auch die Spannungserzeugung durch den Stil, z. B. bei Bomhoff (1972) oder bei Kern (1987).<sup>285</sup> Hierbei sind zwei Punkte wichtig:

- a. „[...] stilistische Spannung im engeren Sinne [Wortstellung im Zitat vom Verf. geändert] [...] [ergibt] sich [...] aus spannungsvollen rhetorischen Figuren [z.B. einem Oxymoron] [...].“<sup>286</sup>
- b. Sie beschäftigt sich zudem mit der Frage, „[...] wie die Wirkung von Spannung stilistisch [...] verstärkt werden kann“<sup>287</sup>.

7) Spannungserzeugung durch textstrukturelle Elemente wie „Leitmotive oder Analogien“<sup>288</sup> findet man z.B. bei Doucette (1991).<sup>289</sup>

---

<sup>285</sup> Vgl. ebd.

<sup>286</sup> Ebd.

<sup>287</sup> Ebd.

<sup>288</sup> Junkerjürgen (2002a), S. 23 und vgl. Doucette (1991), S. 120, zit. nach Junkerjürgen (2002a), S. 23.

<sup>289</sup> Vgl. ebd., S. 26.

### 3. Textanalyse

#### 3.1 Über die Autorin<sup>290</sup>

Sabine Gruber wurde 1963 in Meran geboren und lebt in Wien. Sie hat Germanistik, Geschichte und Politikwissenschaft in Innsbruck und Wien studiert. Von 1988-1992 war sie als Universitätslektorin in Venedig tätig. Als Autorin hat sie bereits zahlreiche Preise für ihre Werke gewonnen, z.B. den Priessnitz-Preis, den Förderungspreis zum Österreichischen Staatspreis, das Elias-Canetti-Stipendium der Stadt Wien und den Anton Wildgans-Preis. Für die Arbeit an ihrem 2011 erschienenen Roman *Stillbach oder Die Sehnsucht* hat sie das Robert Musil-Stipendium erhalten.

#### 3.2 Spannung in Sabine Grubers Roman *Aushäusige*

##### 3.2.1 Inhaltsangabe

Im Roman *Aushäusige* erzählt die Autorin aus dem Leben der Geschwister Rita und Anton, die ihre Heimat Südtirol verlassen haben. Rita ist in Venedig mit einem Italiener namens Ennio verheiratet und Anton arbeitet in Wien als Journalist bei einer Zeitung. Das ist die Ausgangssituation des Romans: In Venedig ist die Liebe zwischen Rita und Ennio erkaltet, weil Rita sich von Anfang der Beziehung an geweigert hat, am Marktstand ihres Mannes Fische auszunehmen und zu verkaufen. Deshalb, und weil sich kein Nachwuchs einstellt, beginnt ihr Mann zu trinken. Nachdem ihr Mann Ennio entdeckt hat, dass Rita eine Affäre mit einem gewissen Aldo begonnen hat, verlässt Rita ihren Mann und Venedig und fährt zu ihrem Bruder Anton nach Wien. Dort lernt sie in einer Kneipe den 19-jährigen Peter kennen und lieben. Auf einer Reise nach Klagenfurt mit Anton lernt sie außerdem Giuliano, einen italienischen Weinhändler, kennen, der ihr eine Stelle in einer seiner Vinotheken in Wien verschafft, und mit dem sie fortan lebt, sich aber weiterhin heimlich mit Peter trifft.

Ihr Bruder Anton, der in Wien als Journalist arbeitet, lernt inzwischen in Wien Maria, eine Lehrerin, kennen und beginnt eine Beziehung mit ihr. Aber eigentlich trauert er immer noch ein bisschen Marianne, seiner Ex-Freundin, nach. Während eines Aufenthaltes in Klagenfurt erhält Anton die traurige Nachricht, dass Denzel, ein Redaktionskollege von ihm, in Sarajevo von Heckenschützen ermordet worden ist. Die Nachricht vom Tod seines geschätzten Arbeitskollegen löst in ihm eine persönliche Krise aus und er beginnt über den Sinn seines

---

<sup>290</sup> Vgl. *Kurzbiographie Sabine Gruber* auf: [www.sabinegruber.at](http://www.sabinegruber.at) (2.03. 2020).

Berufs nachzudenken und dass es darin so etwas wie Berufsethos nicht zu geben scheint, weil leider auch in seiner Zeitung nicht immer die Wahrheit berichtet wird, sondern das, was sich gut verkaufen lässt.

Auf einer Dienstreise nach Venedig zur Biennale, auf der ihn seine neue Freundin Maria begleitet, versucht Anton Ennio zu finden, denn Ennio ist, seit ihn Rita verlassen hat, unauffindbar. Von Pia, einer Bekannten aus Venedig, hat Anton erfahren, dass Ennio, nachdem ihn Rita verlassen hat, die gemeinsame Wohnung verwüstet hat und seitdem verschwunden ist. Anton versucht Ennio vor seiner Wohnung aufzustöbern, aber dort wohnt jetzt jemand anders und in seiner Stamm-Kneipe findet er ihn auch nicht. Schließlich entdeckt er ihn abends auf dem Fischmarkt unter einem Kartonverschlag schlafend, wo er ihn aufgrund einer Narbe auf seinem Handrücken identifizieren kann. Am nächsten Morgen geht er noch einmal dorthin und entdeckt Ennio vor einem Brunnen stehend. Er spricht ihn an, doch dieser erkennt ihn nicht mehr. Daraufhin erzählt Anton Rita, dass Ennio Venedig verlassen habe. Der Roman endet damit, dass Rita gemeinsam mit ihrem Freund Peter nach Venedig fährt; ob als Touristen oder längerfristig, um dort zu leben, geht aus dem Kontext nicht hervor.

### **3.2.2 Handlungsorientierte Spannungsarten im Roman Aushäusige**

Im Roman kommen folgende handlungsorientierte Spannungsarten vor:

- Eine Zukunftsspannung auf den Fortgang der Handlung bezüglich der beruflichen und privaten Zukunft der Figur Rita nach ihrer Trennung von ihrem Ehemann Ennio.
- Eine Zukunftsspannung auf das Ende des Romans hin bezüglich der Frage, wie der Roman endet und wie die Figur Rita am Ende des Romans ihr Leben gestalten wird.
- Eine Rätselspannung bezüglich der Reaktion von Ritas Ex-Mann Ennio in Venedig auf ihre Trennung von ihm und seinem Verbleib.
- Eine Zukunftsspannung auf den Gang der Handlung bezüglich der Frage, wie sich die Beziehung zwischen Anton und seiner neuen Freundin Maria entwickeln wird, ob die beiden zusammenbleiben werden oder nicht.
- Eine Bedrohungsspannung, die sich in der Figur Rita aufbaut, als sie, nachdem ihr Mann entdeckt hat, dass sie eine Affäre mit einem anderen Mann hat, in die gemeinsame Wohnung zurückkehren möchte und zuerst zögert, dorthin zurückzukehren, aus Angst, ihren Mann dort anzutreffen.<sup>291</sup>

---

<sup>291</sup> Vgl. Gruber, Sabine: Aushäusige. Haymon Verlag: Innsbruck-Wien 2011; Originalausgabe Wieser Verlag: Klagenfurt 1996, wird im Folgenden zitiert als: Gruber (2011), hier, S. 24-28.

### **3.2.3 Spannungstechniken (Tension) und Leserlenkungsstrategien im Roman**

#### *Aushäusige*

#### **3.2.3.1 Spannungstechniken (Tension)**

##### **3.2.3.1.1 Erzählstimmen und Aufbau: Verwendung zweier Erzähler, die das Geschehen abwechselnd erzählen: Daraus resultieren zwei Erzählstränge, zwischen denen die Handlung hin- und herspringt, was die Spannung erhöht.**

Die Autorin erzeugt eine Spannung beim Leser, indem sie das Geschehen von zwei Erzählern abwechselnd erzählen lässt. Daraus resultieren zwei Erzählstränge, zwischen denen die erzählte Handlung hin- und herwechselt, was sich positiv auf die Spannung auswirkt.

Erzähler sind die beiden Geschwister Rita und Anton. Beide erzählen dabei aus einer personalen Erzählperspektive, die Protagonistin Rita größtenteils in der dritten Person Singular Präsens, ihr Bruder Anton dagegen in der ersten Person Singular Präsens. Dadurch dass die Autorin das Geschehen abwechselnd von zwei Erzählern erzählen lässt, generiert sie eine Spannung beim Leser. Der Aufbau – der Roman besteht aus insgesamt fünf Kapiteln, die jeweils in Unterkapitel gegliedert sind – nämlich zwei Erzählstränge, die sich abwechseln, ist somit eine Folge der Verwendung zweier Erzähler, die das Geschehen abwechselnd erzählen: Der Roman beginnt – im ersten Unterkapitel des ersten Kapitels – mit Rita als Erzählerin, gefolgt von ihrem Bruder Anton als Erzähler im zweiten Unterkapitel, danach erzählt wieder Rita, dann wieder Anton etc., bis das erste Kapitel im neunten Unterkapitel mit Rita als Erzählerin endet.

Im zweiten Kapitel wechseln sich Rita und Anton wieder als Erzähler/innen ab. Das Kapitel beginnt mit Rita als Erzählerin und endet nach elf Unterkapiteln ebenfalls mit Rita als Erzählerin.

Im dritten Kapitel erzählen Anton und Rita wieder abwechselnd. Diesmal beginnt Anton, gefolgt von Rita als Erzählerin des zweiten Unterkapitels, bis das dritte Kapitel im vierten Unterkapitel mit Rita als Erzählerin endet.

Das vierte Kapitel, das aus nur einem Unterkapitel besteht, wird von Anton erzählt.

Das fünfte und letzte Kapitel beginnt mit Anton als Erzähler, gefolgt von Rita als Erzählerin des zweiten Unterkapitels, bevor der Roman – im vierten Unterkapitel des fünften Kapitels – mit Rita als Erzählerin endet.

Vom Aufbau und der Anzahl der Erzähler weist Sabine Grubers dritter Roman *Über Nacht*<sup>292</sup> Ähnlichkeiten mit ihrem ersten Roman *Aushäusige* auf: Darin schildern zwei Erzähler/innen abwechselnd das Geschehen und daraus resultieren ebenfalls zwei Erzählstränge, zwischen denen die erzählte Handlung hin- und herspringt. Eine weitere Parallele besteht in der Erzählperspektive, aus der die Erzähler in beiden Romanen das Geschehen erzählen: Die zwei Erzähler/innen erzählen jeweils aus einer personalen Erzählperspektive, der/die eine in der ersten Person und der/die andere in der dritten Person.<sup>293</sup>

### **3.2.3.1.2 Erzählweise: Spannungsproduktion durch unterschiedliche Erzählperspektiven der beiden Erzähler/innen**

Wie ich bereits oben erwähnt habe, erzählen die beiden Erzähler/innen Rita und Anton das Geschehen im Roman *Aushäusige* nicht aus derselben Erzählperspektive, sondern aus unterschiedlichen Erzählperspektiven: Im Erzählstrang um die Protagonistin Rita wechselt die Erzählperspektive zwischen dritter und erster Person Singular Präsens – für nähere Details siehe Kapitel 3.2.3.1.4 –, der Erzählstrang um ihren Bruder Anton wird hingegen ausschließlich in der ersten Person Singular Präsens erzählt. Dadurch dass die Autorin die beiden Protagonisten aus einer unterschiedlichen Perspektive erzählen lässt, erzeugt sie eine Kontrastwirkung zwischen den Erzählperspektiven in den beiden Handlungssträngen, was sich positiv auf die Spannung auswirkt.

### **3.2.3.1.3 Spannungsproduktion im Erzählstrang um die Figur Anton durch den Wechsel zwischen Figuren- und Gedankenrede und den Einbau von Rückblenden**

Der Erzählstrang, der vom Protagonisten Anton handelt, wird von ihm selbst in der ersten Person Singular Präsens und als erlebte Rede erzählt. Hierin wechselt die Erzählperspektive innerhalb des Handlungsstranges so wie im Rita-Erzählstrang nicht, sondern bleibt durchgängig in der ersten Person Singular Präsens. Die erlebte Rede des Protagonisten Anton wird, genauso wie im anderen Erzählstrang, nicht durch Anführungszeichen als solche

---

<sup>292</sup> Vgl. Gruber Sabine: *Über Nacht*. Dtv: München 2009.

<sup>293</sup> Die Erzählerin Irma im Roman *Über Nacht* und der Erzähler Anton im Roman *Aushäusige* erzählen jeweils aus einer personalen Erzählperspektive in der ersten Person Singular, der Erzähler Anton im Präsens und die Erzählerin Irma im epischen Präteritum. Die Erzählerin Mira im Roman *Über Nacht* und die Erzählerin Rita im Roman *Aushäusige* erzählen jeweils aus einer personalen Erzählperspektive in der dritten Person Singular, die Erzählerin Rita im Präsens und die Erzählerin Mira im epischen Präteritum, wobei die Perspektive der Erzählerin Rita im Roman *Aushäusige* zwischen dritter und erster Person Singular wechselt. (Vgl. dazu Gruber (2011), z.B. S. 15).

gekennzeichnet, was dem Leser die Unterscheidung zwischen von der Figur erlebten Gedanken<sup>294</sup> und aus der Perspektive des Protagonisten in seiner Gedankenrede erzählten Ereignissen<sup>295</sup> erschwert, was sich positiv auf die Zukunftsspannung bezüglich des weiteren Verlaufs der Handlung auswirkt, weil der Leser dadurch gezwungen ist, die Unterscheidung zwischen erlebten Gedanken und erzählten Ereignissen aus dem Kontext abzuleiten, wobei der größere Teil im Anton-Erzählstrang erlebte Gedanken der Figur sind.

Wie im Erzählstrang um Rita wird die direkte Rede im Anton-Erzählstrang ebenfalls nicht durch Anführungszeichen gekennzeichnet<sup>296</sup>, was dem Leser das Nachvollziehen inhaltlicher Zusammenhänge noch zusätzlich erschwert, weil er sich dadurch aus dem Kontext die Informationen erschließen muss, ob es sich bei den erzählten Inhalten um erlebte Gedanken der Figur Anton, in der Gedankenrede der Figur Anton erzählte Ereignisse oder um Dialoge mit anderen Figuren handelt. Außerdem sind in die Gedankenrede der Figur noch zusätzlich Rückblenden eingebaut<sup>297</sup>, die bezüglich der Zukunftsspannung auf den weiteren Verlauf der Handlung bzw. deren Ausgang die Funktion von Einschüben haben, die dazu dienen, die erzählte Handlung bzw. deren Ausgang zu verzögern bzw. Informationslücken beim Leser bezüglich der Hauptfiguren in der Erzählgegenwart zu schließen.<sup>298</sup> Diese Rückblenden werden im Anton-Erzählstrang meistens durch den Beginn eines neuen Absatzes gekennzeichnet.<sup>299</sup>

#### **3.2.3.1.4 Erzählweise: Wechsel der Erzählperspektive in einem Handlungsstrang: Spannungsproduktion durch den Wechsel der Erzählperspektive in einem Handlungsstrang: Spannungsproduktion durch den Wechsel der Erzählperspektive zwischen dritter und erster Person Singular im Erzählstrang um die Figur Rita**

Im Erzählstrang, der sich auf die Figur Rita bezieht, werden das Verhalten, die Handlungen und die Gedanken der Figur zunächst von einer personalen Erzählerin aus einer gewissen Distanz zur Figur in der dritten Person Singular Präsens präsentiert.<sup>300</sup> Für die Erzählung von Rückblenden wechselt die Erzählperspektive und diese werden hauptsächlich in der ersten

---

<sup>294</sup> Vgl. Gruber (2011), z.B. S. 10 (dritter Absatz).

<sup>295</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 10 (erster Absatz), S. 11 (zweiter Absatz).

<sup>296</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 11 (dritter Absatz), S. 56 (vorletzter Absatz), S. 57 (letzter Absatz).

<sup>297</sup> Vgl. Gruber (2011), S. 33 (vorletzter Absatz), S. 34 (letzter Absatz) bis S. 35 (erster Absatz).

<sup>298</sup> Zum Beispiel bezüglich Antons Ex-Freundin Marianne: Vgl. Gruber ebd., S. 34 (letzter Absatz) bis S. 35 (erster Absatz).

<sup>299</sup> Vgl. ebd., S. 33 (vorletzter Absatz), S. 34 (letzter Absatz) bis S. 35 (erster Absatz).

<sup>300</sup> Vgl. ebd., z.B. Erstes Kapitel, I, S. 5-9.

Person Singular aus der Perspektive der Figur und im epischen Präteritum erzählt<sup>301</sup>, teilweise werden sie auch aus einer gewissen Distanz zur Figur von der Erzählerin in der dritten Person Singular und im epischen Präteritum geschildert.<sup>302</sup>

Für die Erzählung der Gedanken der Protagonistin wechselt die Erzählperspektive gelegentlich ebenfalls und diese werden teilweise aus der Perspektive der Figur in der ersten Person Singular Präsens erzählt<sup>303</sup>, vereinzelt werden diese aber auch von der Erzählerin aus einer gewissen Distanz zur Figur in der dritten Person Singular Präsens geschildert.<sup>304</sup>

Prinzipiell kann verallgemeinernd festgestellt werden, dass die Wechsel zwischen dritter Person Singular Präsens und erster Person Singular Präsens dazu dienen, die Wechsel zwischen narrativem Modus – erzählter Handlung in der dritten Person Singular Präsens und erzählter Gedankenrede in der dritten Person Singular Präsens – und szenischem Modus – erlebter Gedankenrede der Figur und Rückblenden der Figur, erzählt in der ersten Person Singular Präsens – zu kennzeichnen.

Die erlebte Rede der Protagonistin (ihre Gedanken, die auch Rückblenden enthalten) wird dabei immer durch einen Wechsel von der dritten in die erste Person Singular als solche gekennzeichnet, genauso wie die in der dritten Person Singular Präsens von einer Erzählerin erzählten Gedanken der Figur, die von der Erzählerin durch ein Verbum dicendi als erzählte Gedanken gekennzeichnet werden. Jedoch werden weder die erzählten<sup>305</sup> noch die erlebten Gedanken<sup>306</sup>, noch andere Formen der zitierten Rede<sup>307</sup>, im Erzählstrang um Rita durch Anführungszeichen gekennzeichnet, was sich positiv auf die Spannung auswirkt, weil dadurch fließende Übergänge zwischen narrativem Modus<sup>308</sup> (Erzählerbericht) und szenischem Modus (Figurenrede) möglich werden<sup>309</sup>, was sich positiv auf die

---

<sup>301</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 15 (zweiter Absatz), S. 15 (letzter Absatz), S. 16 (letzter Absatz) bis S. 18 (erster Absatz).

<sup>302</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 23 (vierter Absatz) bis S. 24 (erster Absatz).

<sup>303</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 29 (zweiter Absatz) bis S. 30 (erster Absatz), S. 37 (erster und zweiter Absatz), S. 37 (dritter Absatz) bis S. 38 (erster Absatz).

<sup>304</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 5 (Beginn erster Absatz, Zeile 1-3), S. 5 (Beginn zweiter Absatz, Zeile 12).

<sup>305</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 5 (erster Absatz, Zeile 1-3), S. 13 (zweiter Absatz), S. 13 (dritter Absatz, Zeile 29).

<sup>306</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 14 (letzter Absatz) bis S. 15 (erster Absatz), S. 15 (zweiter Absatz), S. 15 (vierter Absatz).

<sup>307</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 7 (zweiter Absatz, Zeile 20), S. 19 (erster Absatz, Zeile 1-3), S. 20 (zweiter Absatz, Zeile 4-7).

<sup>308</sup> Martinez/Scheffel (2012) unterscheiden, bezüglich der Art des Erzählens in einer Erzählung, zwei gegensätzliche Modi, einerseits einen „*narrative[n] Modus* (= mit Distanz [zur Figur]) [...] [...] [und] [andererseits] [...] [einen] *dramatische[n] Modus* (= ohne Distanz [zur Figur]) [...]“ S. 51.

<sup>309</sup> Vgl. Gruber (2011), z.B. S. 24 (letzter Absatz) bis S. 25 (erster Absatz), S. 41 (letzter Absatz), S. 54 (dritter Absatz), S. 55 (zweiter Absatz), S. 55 (letzter Absatz) bis S. 56 (erster Absatz), S. 60 (zweiter Absatz).

Zukunftsspannung über den weiteren Verlauf der Handlung bzw. des Ausgangs derselben auswirkt, weil der Leser sich dadurch die Informationen, wer gerade spricht, aus dem Kontext, z.B. dem Vorhandensein eines Verbum dicendi und der dritten Person Singular Präsens als Merkmale des Erzählerberichts oder der ersten Person Singular Präsens als Merkmale der Figurenrede, erschließen muss, weil weder die erzählte Rede noch die erlebte Rede, noch die direkte Rede im Erzählstrang durch Anführungszeichen gekennzeichnet sind. Diese Wechsel zwischen Erzählerbericht und Figurenrede werden im Rita-Erzählstrang meistens durch den Beginn eines neuen Absatzes<sup>310</sup> gekennzeichnet, manchmal geschehen sie aber auch innerhalb eines Absatzes<sup>311</sup>, was die Spannung noch erhöht, weil dem Leser dadurch das Nachvollziehen der inhaltlichen Zusammenhänge, z.B. wer gerade spricht, der Erzähler oder die Figur?, erschwert wird. Durch den Einbau von Rückblenden<sup>312</sup> in die Gedankenrede der Protagonistin wird die erzählte Handlung bzw. deren Ausgang darüber hinaus noch verzögert, was sich positiv auf die Zukunftsspannung über den weiteren Verlauf bzw. den Ausgang der Handlung auswirkt. Durch die Rückblenden werden Informationslücken in der Erzählgegenwart bezüglich der beiden Hauptfiguren geschlossen, z.B. bezüglich ihres Aufwachsens auf dem Bauernhof ihrer Eltern in einem Südtiroler Dorf.<sup>313</sup>

### **3.2.3.1.5 Spannungsproduktion durch Verzögerung des Fortschreitens der erzählten Handlung durch den Einbau von Rückblenden in die Figurenrede im Rita-Erzählstrang**

Im Erzählstrang, der von der Protagonistin *Rita* handelt, erzeugt die Autorin auch eine Spannung durch den Einbau von Rückblenden in die erzählte Handlung. Dadurch verzögert sie den Fortgang der erzählten Handlung in der Gegenwart, was sich ebenfalls positiv auf die Spannung auswirkt.<sup>314</sup>

---

<sup>310</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 26 (zweiter Absatz und dritter Absatz), S. 26 (vorletzter Absatz) und S. 26 (letzter Absatz) bis S. 27 (erster Absatz), S. 28 (zweiter Absatz und dritter Absatz), S. 29 (erster und zweiter Absatz).

<sup>311</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 24 (letzter Absatz) bis S. 25 (erster Absatz), S. 41 (letzter Absatz, Zeile 25-27), S. 54 (dritter Absatz), S. 55 (zweiter Absatz), S. 55 (letzter Absatz) bis S. 56 (erster Absatz), S. 60 (zweiter Absatz).

<sup>312</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 25 (zweiter Absatz), S. 25 (letzter Absatz) bis S. 26 (erster Absatz), S. 38 (letzter Absatz) bis S. 39 (erster Absatz), S. 39 (zweiter und dritter Absatz).

<sup>313</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 38 (letzter Absatz) bis S. 39 (erster Absatz), S. 39 (zweiter Absatz), S. 39 (dritter Absatz).

<sup>314</sup> Vgl. ebd., z.B. Erstes Kapitel, S. 13 (zweiter Absatz), S. 14 (letzter Absatz) bis S. 15 (erster Absatz, S. 15 (zweiter Absatz), S. 15 (letzter Absatz), S. 16 (zweiter Absatz) bis 18 (erster Absatz).

### 3.2.3.1.6 Lücken in der Chronologie der erzählten Ereignisse: Spannungsproduktion durch Ellipsen

Im Roman *Aushäusige* erzeugt die Autorin, wenn auch nur zu einem sehr geringen Teil, eine Spannung beim Leser durch den Einbau von Ellipsen: Diese sind eine Folge der Verwendung zweier Erzähler, die das Geschehen abwechselnd erzählen. Daraus resultiert der Aufbau, nämlich zwei Erzählstränge, zwischen denen die Handlung hin- und herspringt.<sup>315</sup> Deshalb kommen Auslassungen in beiden Erzählsträngen vor, sowohl im Erzählstrang um die Protagonistin *Rita* als auch im Erzählstrang um ihren Bruder *Anton*:

- 1) Am Ende des vierten Unterkapitels des ersten Kapitels befindet sich im Erzählstrang um den Protagonisten Anton eine Auslassung in der erzählten Handlung, die durch den Wechsel des Erzählers verursacht wird.<sup>316</sup> Dieses ausgelassene Ereignis erzählt der Protagonist *Anton* am Anfang des übernächsten Kapitels (erstes Kapitel, Unterkapitel 6) in seiner Gedankenrede in einem Rückblick.<sup>317</sup>
- 2) Am Ende des siebten Unterkapitels des ersten Kapitels befindet sich im Erzählstrang um *Rita* eine Ellipse in der erzählten Handlung<sup>318</sup>, deren Inhalt im darauffolgenden, achten Unterkapitel des ersten Kapitels nicht von ihr selbst, sondern aus der Perspektive ihres Bruders *Anton* in dessen Gedankenrede im Nachhinein geschildert wird.<sup>319</sup>
- 3) Zwischen den Unterkapiteln neun und zehn des zweiten Kapitels befindet sich eine Lücke im Erzählstrang um die Protagonistin *Rita*,<sup>320</sup> die ebenfalls durch den Wechsel des Erzählers bzw. des Erzählstrangs verursacht wird.<sup>321</sup> Sie wird am Ende des übernächsten Kapitels (elftes Unterkapitel des zweiten Kapitels) von der Protagonistin *Rita* in ihrer Gedankenrede rückblickend berichtet.<sup>322</sup>
- 4) Am Ende des zweiten Unterkapitels von Kapitel drei befindet sich im Erzählstrang um *Rita* eine Aussparung in der erzählten Handlung<sup>323</sup>, die aus dem Wechsel des

---

<sup>315</sup> Vgl. Kapitel 3.2.3.1.1 *Erzählstimmen und Aufbau*, S. 34-35.

<sup>316</sup> Vgl. Gruber (2011), S. 23, am Ende des vierten Unterkapitels des ersten Kapitels mit dem Erzähler Anton. Im fünften Unterkapitel des ersten Kapitels wechselt der Erzähler. Dieses wird von Rita erzählt. (Vgl. Gruber, 2011, S. 23).

<sup>317</sup> Vgl. ebd., S. 30, dritter Absatz.

<sup>318</sup> Vgl. ebd., S. 61.

<sup>319</sup> Vgl. Gruber ebd., S. 62 (zweiter Absatz) bis S. 64 (erster Absatz).

<sup>320</sup> Vgl. Gruber ebd., S. 73.

<sup>321</sup> Das neunte Unterkapitel des zweiten Kapitels wird von der Protagonistin Rita erzählt (Vgl. ebd., S. 66-73), das darauffolgende, zehnte Unterkapitel des zweiten Kapitels, von ihrem Bruder Anton (Vgl. ebd., S. 73-76).

<sup>322</sup> Vgl. ebd., S. 79.

<sup>323</sup> Vgl. ebd., S. 86.

Erzählers bzw. des Erzählstranges resultiert.<sup>324</sup> Diese Auslassung im erzählten Geschehen wird im übernächsten Kapitel – im vierten Unterkapitel des dritten Kapitels – nachträglich geschlossen, indem sie von der Erzählerin Rita in ihrer Gedankenrede in einem Rückblick nacherzählt wird.<sup>325</sup>

- 5) Am Ende des vierten Unterkapitels des dritten Kapitels befindet sich eine Ellipse im Erzählstrang, der von der Protagonistin *Rita* erzählt wird. Auf diese Lücke wird auch grafisch, durch einen größeren Abstand des letzten Absatzes zum Kapitelende, im Vergleich zu Ellipsen an anderen Kapitelenden<sup>326</sup> hingewiesen.<sup>327</sup> Diese Auslassung wird wieder durch den Wechsel des Erzählers bzw. des Erzählstranges erzeugt.<sup>328</sup> Der Inhalt dieser Aussparung, nämlich die Reaktion von Antons Schwester Rita auf den Tod von Antons Redaktionskollegen Denzel, wird nicht von Rita selbst nacherzählt, sondern von ihrem Bruder *Anton* im übernächsten Kapitel (erstes Unterkapitel des fünften Kapitels) in dessen Gedankenrede nachträglich wiedergegeben.<sup>329</sup>

### 3.2.3.1.7 Spannungserzeugung durch spätes Auffüllen von Informationslücken

#### 3.2.3.1.7.1 Spannungserzeugung durch das teilweise Fehlen von Angaben zu Zeitspannen in der erzählten Handlung und deren späte Angabe

Die Autorin erzeugt in ihrem Roman *Aushäusige* einmalig eine Spannung beim Leser, indem sie ihm Informationen zur bereits vergangenen Zeit in der erzählten Handlung bis kurz vor dem Ende des Romans vorenthält:

Relativ spät, nämlich erst zu Beginn des ersten Unterkapitels des fünften und letzten Kapitels, erfährt der Leser aus der Gedankenrede der Figur Anton während seines Aufenthaltes mit seiner Freundin Maria in Venedig, dass seit der Trennung Ritas von ihrem Mann mittlerweile zwei Jahre vergangen sind.<sup>330</sup> Das teilweise Fehlen von Zeitangaben im Roman ist

---

<sup>324</sup> Vgl. ebd., S. 86, wo das zweite Unterkapitel des dritten Kapitels, das von der Protagonistin *Rita* erzählt wird, endet, und das dritte Unterkapitel des dritten Kapitels beginnt, das von ihrem Bruder *Anton* erzählt wird.

<sup>325</sup> Vgl. ebd., S. 92, erster Absatz.

<sup>326</sup> Vgl. im Gegensatz dazu den Abstand des letzten Absatzes zum Seitenende am Ende des zweiten Kapitels in: Ebd., S. 79.

<sup>327</sup> Vgl. ebd., S. 93; vgl. dazu auch eine ähnliche grafische Kennzeichnung einer Ellipse am Ende von Kapitel I in Sabine Grubers zweitem Roman *Die Zumutung*. C.H. Beck: München 2003, S. 30.

<sup>328</sup> Das vierte Unterkapitel des dritten Kapitels, an dessen Ende sich diese Ellipse befindet, wird von der Protagonistin Rita erzählt. (Vgl. ebd., S. 89-93). Das erste Unterkapitel des darauffolgenden, vierten Kapitels wird vom Protagonisten Anton erzählt. (Vgl. ebd., S. 94-98).

<sup>329</sup> Vgl. ebd., S. 105, dritter Absatz.

<sup>330</sup> Vgl. ebd., S. 99-100.

möglicherweise auch eine Folge der personalen Erzählperspektive, aus der der Roman erzählt wird, denn beide Erzähler berichten aus einer personalen Erzählperspektive, das Geschehen wird einerseits aus der Perspektive der Figur Rita in der dritten Person Singular Präsens geschildert und andererseits aus der Perspektive der Figur Anton in der ersten Person Singular Präsens.

### 3.2.3.1.7.2 Spannungserzeugung durch ein spätes Auffüllen von Informationslücken, nämlich erst kurz vor dem Ende des Romans

Die Autorin erzeugt außerdem auch dadurch eine Spannung beim Leser, dass sie ihm wichtige Informationen bis kurz vor dem Ende des Romans vorenthält, z.B. die Information, dass Rita zwar mit dem Weinhändler Giuliano zusammenlebt, aber gleichzeitig auch den 19-jährigen Peter liebt.<sup>331</sup> Diese Information erfährt der Leser nicht von der Protagonistin Rita, sondern von ihrem Bruder Anton:

Er [Ritas Vater, Anm. d. Verf.] weiß nicht, daß du die nächsten Kränkungen vorbereitet hast, daß du mit Giuliano lebst und Peter liebst. [Anton spricht in seiner Gedankenrede mit seiner Schwester Rita, Anm. d. Verf.]<sup>332</sup>

Beim Leser erzeugt diese Information eine Spannung/Erwartungshaltung auf das Ende der Handlung hin, ob Rita in Zukunft so weiterleben wird oder sich für einen der beiden Männer entscheiden wird. Der Roman endet mit einer Szene, in der beschrieben wird, wie Rita und Peter mit dem Zug nach Venedig<sup>333</sup> reisen.<sup>334</sup> Ob die beiden dorthin nur als Touristen reisen oder ob sie vorhaben, sich dort niederzulassen, geht aus dem Kontext nicht hervor.

### 3.2.3.1.8 Offenes Ende

Der Roman *Aushäusige* enthält, genauso wie Sabine Grubers zweiter Roman *Die Zumutung*, ein offenes Ende. Am Schluss des Romans wird von einer personalen Erzählerin in der dritten Person geschildert, wie Rita und ihr Freund *Peter* mit dem Zug in Richtung Venedig fahren, ob bloß als Touristen oder längerfristig, bleibt offen.<sup>335</sup>

---

<sup>331</sup> Vgl. ebd., S. 100.

<sup>332</sup> Gruber ebd., S. 100.

<sup>333</sup> Vgl. ebd., S. 123; dass die beiden nach Venedig reisen, wird nicht explizit erwähnt, sondern der Leser kann diese Information indirekt aus dem letzten Satz des Romans ableiten, wo Rita zu ihrem Freund Peter sagt, dass sie „[g]leich, [...], [...] das Festland [verlassen] [Wortstellung im Zitat vom Verf. geändert]. (Ebd., S. 123).

<sup>334</sup> Vgl. ebd., S. 123.

<sup>335</sup> Vgl. ebd., S. 123.

Der Schluss des Romans *Die Zumutung* bleibt ebenfalls offen: Er endet mit einer Szene von Mariannes Freund *Paul* und ihrem neuen Freund *Beppe*, die beide an ihrem Krankenbett sitzen.<sup>336</sup>

### 3.2.3.2 Leserlenkungsstrategien

#### 3.2.3.2.1 Zukunftsungewisse Vorausdeutungen

Im Roman *Aushäusige* verwendet die Autorin Vorausdeutungen zur Lenkung der Lesererwartungen, wobei diese in ihrem ersten Roman keine so zentrale Rolle spielen wie in ihrem zweiten Roman *Die Zumutung*. Im Roman *Aushäusige* lassen sich zukunftsungewisse Vorausdeutungen unterscheiden, die sich im Laufe der Lektüre erfüllen werden, und solche, die sich nicht erfüllen werden.

##### 3.2.3.2.1.1 Zukunftsungewisse Vorausdeutungen, die eintreten

Der Roman enthält Hinweise in Form zukunftsungewisser Vorausdeutungen auf folgende Ereignisse in der Zukunft der Erzählhandlung, die so, wie sie vorausgeahnt wurden, eintreten: Sie beziehen sich auf einen bevorstehenden Aufenthalt der Figur Rita in Wien bei ihrem Bruder Anton, auf eine mögliche Obdachlosigkeit von Ritas Ex-Mann Ennio, auf ein zukünftiges Verhalten der Figur Rita bei ihrem Aufenthalt in Wien, darauf, dass die Figur Rita nicht vorhat, sich in Wien niederzulassen, und kurz vor dem Ende des Romans befindet sich eine Vorausdeutung auf ein baldiges Ende des Aufenthaltes der Figur Rita in Wien.

##### 3.2.3.2.1.1.1 Vorausdeutung auf einen baldigen Besuch der Figur Rita in Wien

Im sechsten Unterkapitel des ersten Kapitels findet sich in der Gedankenrede der Figur Anton ein Hinweis darauf, dass seine Schwester Rita ihn, so wie sie es angekündigt hat<sup>337</sup>, in Wien besuchen kommen wird:

Ob sie kommt? Ritas Stimme heute war fest, nicht weinerlich wie sonst.<sup>338</sup>

Die rückblickende Beschreibung der Stimme seiner Schwester durch ihren Bruder Anton in seiner Gedankenrede, nämlich, dass ihre Stimme am Telefon „fest, [und] nicht weinerlich wie

---

<sup>336</sup> Vgl. Gruber (2009), S. 221.

<sup>337</sup> Vgl. Gruber (2011), S. 20.

<sup>338</sup> Ebd., S. 31.

sonst [geklungen hat] [...]“<sup>339</sup>, kann als indirekter Hinweis daraufhin interpretiert werden, dass seine Schwester dieses Mal fest entschlossen ist, ihren Mann in Venedig zu verlassen und nach Wien zu kommen<sup>340</sup>, nachdem ihr Bruder davor „[j]ahrelang [...] versucht [hat,] sie [dazu] zu überreden“<sup>341</sup>.

Diese zukunftsungewisse Vorausdeutung in Form einer Vorahnung von Ritas Bruder, dass seine Schwester dieses Mal tatsächlich nach Wien reisen wird, bestätigt sich kurz darauf.<sup>342</sup>

### 3.2.3.2.1.1.2 Vorausdeutungen auf eine Obdachlosigkeit der Figur Ennio

Ein erster Hinweis auf eine Obdachlosigkeit von Ritas ehemaligem Gatten Ennio ist in der Gedankenrede der Figur Anton enthalten, als sich dieser beruflich in der Stadt Venedig aufhält, und ihm, als er dort auf dem Markt, wo Ritas Ex-Mann Ennio frische Fische verkauft hat, einkauft, und ihm dabei ein zerlegter Karton und „leere Weinflaschen“<sup>343</sup> auffallen:

Wieder schreit einer und biegt mit seinem Karton um die Ecke. Dort, wo die Lauben beginnen, liegt eine zerlegte Kartonschachtel, daneben stehen leere Weinflaschen [...].<sup>344</sup>

Der zweite Hinweis darauf befindet sich ebenfalls in der Gedankenrede von Ritas Bruder Anton, als dieser sich während seines Aufenthaltes in der Stadt Venedig daran erinnert, dass er, als er dort mit seiner Freundin in der Nacht unterwegs war, auf dem Markt an derselben Stelle einen Mann unter einem Stapel Decken schlafend entdeckt hat:

Ich hörte plötzlich ein unverständliches Gemurmel, ging der Stimme nach und sah am Beginn der Lauben einen Deckenhügel. Wo am Morgen der Karton gelegen hatte, bewegte sich etwas, schaute eine Hand heraus, tastete über den Steinboden, um sich zu vergewissern, ob die Flaschen noch da seien, dann verschwand sie wieder. Der Körper schien sich unter dem Wulst aufzubäumen. Erst als Ruhe eingetreten war, sank der Stoffhügel langsam ab.<sup>345</sup>

Diese Hinweise auf eine Obdachlosigkeit von Ritas Ex-Mann Ennio werden am Ende des Romans, als Anton den Mann in der folgenden Nacht an derselben Stelle schlafend entdeckt, und ihn aufgrund einer Narbe auf dessen Handrücken als Ennio identifizieren kann, bestätigt.<sup>346</sup> Beim Leser wird durch diese Beobachtungen in der Figurenrede der Figur Anton

---

<sup>339</sup> Ebd., S. 21.

<sup>340</sup> Vgl. dazu auch ebd., S. 20, wo Rita Anton am Telefon bittet, dem Vater nicht zu erzählen, „daß [...] [sie] nach Wien komme.“ (Ebd., S. 20).

<sup>341</sup> Ebd., S. 21.

<sup>342</sup> Vgl. ebd., S. 32f., S. 36, S. 37 ff.

<sup>343</sup> Ebd., S. 104.

<sup>344</sup> Ebd., S. 104.

<sup>345</sup> Ebd., S. 111-112.

<sup>346</sup> Ebd., S. 115 f.

eine Spannung/Neugierde auf den weiteren Verlauf der erzählten Handlung bezüglich der Frage erzeugt, ob Ritas Ex-Mann Ennio möglicherweise obdachlos geworden ist.

### *3.2.3.2.1.1.3 Zukunftsungewisse Vorausdeutung auf ein Verhalten der Figur Rita, das so, wie es prophezeit wurde, geschieht*

Am Beginn des Romans, im vorletzten Kapitel des ersten Kapitels, findet man in der Gedankenrede von Ritas Bruder Anton eine Vorausdeutung in Form einer Befürchtung Antons darauf, dass seine Schwester bei ihrem Besuch in Wien mit dem Essen unzufrieden sein wird:

Hier [in Wien, Anm. d. Verf.] wird sie mir wieder die Ohren voll jammern, wie schauerhaft alles sei, das Gemüse aus dem Glashaus, das Fleisch fett, der Wein ungenießbar. Schlechte Essens- und Einkaufserfahrungen gehören zu ihren Lieblingsthemen.<sup>347</sup>

Beim Leser löst diese Befürchtung von Anton über Ritas mögliches Verhalten bei ihrem bevorstehenden Besuch in Wien eine Spannung auf den weiteren Verlauf der Handlung aus, nämlich ob die Vorahnung der Figur Anton eintreten wird oder nicht.

Diese zukunftsungewisse Vorausdeutung, in Form einer Vorahnung von Ritas Bruder Anton, tritt, so, wie von ihm befürchtet, ein, nämlich, als Rita bei ihrem Besuch in Wien ein gemeinsames Abendessen mit Anton und seinen Arbeitskollegen wutentbrannt verlässt, nachdem sie entdeckt hat, dass die dafür verwendeten Zutaten nicht mehr frisch sind.<sup>348</sup>

### *3.2.3.2.1.1.4 Vorausdeutung darauf, dass die Figur Rita nicht vorhat, sich in Wien niederzulassen*

In Kapitel fünf des zweiten Kapitels formuliert die Figur Rita in ihrer Gedankenrede, dass es ihr in Wien nicht gefällt<sup>349</sup> und dass sie nicht vorhat, „sich [dort] niederzulassen“<sup>350</sup>.

Es gibt hier nichts, was mir wirklich gefällt, was es wert wäre, sich nieder zu lassen. [...].<sup>351</sup>

Diese Gedanken der Figur Rita könnte man als zukunftsungewisse Vorausdeutung daraufhin interpretieren, dass sie nicht vorhat, in Wien sesshaft zu werden. Diese Vorausdeutung in der

---

<sup>347</sup> Ebd., S. 35.

<sup>348</sup> Vgl. ebd., S. 63.

<sup>349</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>350</sup> Ebd., S. 51.

<sup>351</sup> Ebd., S. 51.

Gedankenrede Ritas bestätigt sich am Ende des Romans, als sie, gemeinsam mit ihrem Freund Peter Wien in Richtung Venedig verlässt.<sup>352</sup>

Beim Leser lösen diese Gedanken Ritas eine Spannung/Neugierde aus, ob die Figur Rita Wien im Verlauf des Romans bzw. an dessen Ende wieder verlassen wird oder nicht. Dadurch erzeugt die Autorin einen Spannungsbogen auf der lokalen Textebene, der sich auf den weiteren Verlauf der Handlung bzw. das Ende der erzählten Handlung bezieht.

#### *3.2.3.2.1.1.5 Eine zukunftsungewisse Vorausdeutung auf ein bevorstehendes Ende des Aufenthaltes der Figur Rita in Wien*

Im letzten Kapitel des Romans findet sich eine zukunftsungewisse, indirekte Vorausdeutung in der Figurenrede Ritas auf ein bevorstehendes Ende ihres Aufenthaltes in Wien, als diese dem Leser von einem Telefonat mit ihrem Bruder Anton berichtet, in dem dieser ihr mitgeteilt hat, dass die Schwester seiner Freundin auf Zimmersuche ist:

Er quälte mich, ließ mich zappeln. Anstatt endlich von Ennio zu erzählen, verließ er das Telephon, um sich eine Zigarette zu holen. Marias Schwester [Maria ist Antons Freundin, Anm. d. Verf.] suche ein Zimmer. Sie habe ihre Vermieterin dabei ertappt, wie sie die Preisschilder aus ihrem Papierkorb herausfischte, ihre Ausgaben zusammenrechnete.<sup>353</sup>

Beim Leser löst diese zukunftsungewisse Vorausdeutung kurz vor dem Ende des Romans eine Neugierde aus, ob Rita die Stadt Wien am Schluss des Romans verlassen wird, weil sie, wie im Zitat oben indirekt angedeutet wird, möglicherweise bald aus ihrem Zimmer ausziehen muss.<sup>354</sup>

#### *3.2.3.2.1.2 Zukunftsungewisse Vorausdeutungen auf Ereignisse, die nicht so, wie sie von den Figuren erwartet oder befürchtet worden sind, geschehen*

Der Roman enthält folgende zukunftsungewisse Vorausdeutungen in Form von Ängsten, Wünschen oder Erwartungen der Figuren auf zukünftige Ereignisse, die im Verlauf des Romans nicht so, wie sie von den Figuren befürchtet oder erwartet wurden, eintreten:

1) Die erste zukunftsungewisse Vorausdeutung auf ein Ereignis, das nicht so, wie von der Figur erwartet, eintreten wird, findet sich am Anfang des Romans in Form eines Wunsches in der Gedankenrede der Figur Rita, als diese sich wünscht, nachdem ihr Mann entdeckt hat,

---

<sup>352</sup> Vgl. ebd., S. 123.

<sup>353</sup> Ebd., S. 122.

<sup>354</sup> Vgl. ebd., S. 122.

dass sie eine Affäre mit einem anderen Mann hat, dass ihr Mann zuhause in der gemeinsamen Wohnung auf sie wartet:

Ennio wird mich erwarten, denkt Rita. Er wird in der Küche sitzen und Schnaps mit Kaffee trinken, um nicht ein zu schlafen. [...] Oder sie bringen ihn mir. Die Übriggebliebenen und weniger Betrunknen tragen ihn mir nach Hause, klopfen seine Jacke aus, reden ihm zu. Die Übriggebliebenen schieben ihn mir durch die Tür und torkeln müde heimwärts.<sup>355</sup>

Dieser Wunsch der Figur Rita auf das Eintreten dieses Ereignisses in der nahen Zukunft wird sich nicht erfüllen, weil ihr Mann Ennio, als sie nachhause zurückkehrt, nicht anwesend ist.<sup>356</sup> Beim Leser dient diese zukunftsungewisse Vorausdeutung dazu, eine Spannung zu erzeugen, ob das von der Figur erwartete Ereignis in der nahen Zukunft, so wie von dieser gewünscht, eintreten wird oder nicht.

2) Eine zukunftsungewisse Vorausdeutung auf ein Ereignis in der Zukunft, das nicht so, wie es die Figur erwartet, eintritt, findet man am Anfang des Romans in der Gedankenrede der Figur Anton, nachdem dieser von seiner Schwester erfahren hat, dass sie ihren Mann verlassen hat, und vorhat, zu ihm nach Wien zu kommen und er deshalb befürchtet, dass sie für immer dort bleiben wird:

Ich werde sie nicht mehr loswerden, so wie sie ihn [ihren Ex-Mann Ennio, Anm. d. Verf.] nicht mehr losgeworden ist [...].<sup>357</sup>

Dieses Ereignis geschieht nicht so, wie von der Figur Anton befürchtet, in der Zukunft der erzählten Handlung, weil seine Schwester Rita am Ende des Romans Wien wieder in Richtung Venedig verlassen wird, nachdem sie von ihrem Bruder erfahren hat, dass ihr Ex-Mann Ennio Venedig verlassen hat.<sup>358</sup>

Beim Leser erzeugt diese zukunftsungewisse Vorausdeutung der Figur Anton eine Spannung auf den weiteren Verlauf der Handlung in der Zukunft bezüglich der Frage, ob das, von der Figur prophezeite, Ereignis in der Zukunft der erzählten Handlung eintritt oder nicht.

3) Eine weitere zukunftsungewisse Vorausdeutung auf ein Ereignis in der Zukunft, das nicht so, wie es die Figur erwartet, eintritt, findet sich in der Gedankenrede der Figur Anton, als dieser befürchtet, dass sich seine Schwester Rita nach der Trennung von ihrem Mann bei ihm

---

<sup>355</sup> Ebd., S. 18.

<sup>356</sup> Vgl. ebd., S. 27-28.

<sup>357</sup> Ebd., S. 22.

<sup>358</sup> Vgl. ebd., S. 123. Ihr Bruder Anton lügt seine Schwester Rita aber bezüglich des Schicksals ihres Ex-Mannes Ennio an, tatsächlich lebt dieser weiterhin in Venedig, allerdings als Obdachloser unter den Lauben am Fischmarkt. (Vgl. ebd., S. 115-116.)

in Wien langweilen wird und dass sie die Erinnerung an ihren alkoholabhängigen und gewalttätigen Ex-Mann noch eine Zeit lang in ihren Träumen verfolgen wird:

Rita wird sich langweilen in Wien, ich hab' es ihr gesagt. Sie wird den ganzen Tag auf mich warten, und ihre Fische werden Wellen schlagen, und seine Hände werden nach ihren Fischen greifen, nachts wird sie auf die Marmorplatte fallen und von ihm erschlagen werden. Viele Nächte wird er sie erschlagen: ich höre schon, wie sie im Schlag aufschreit, die Stange auf dem Kopf das Messer im Leib. Und ich: Händchenhaltend in ihrem Zimmer.<sup>359</sup>

Diese Befürchtung von Ritas Bruder Anton bezüglich des zukünftigen Verhaltens seiner Schwester bei ihrem Besuch in Wien wird sich nicht bewahrheiten.<sup>360</sup> Beim Leser erzeugt diese zukunftsungewisse Vorausdeutung eine Spannung bezüglich des Verhaltens der Figur Rita in der nahen Zukunft bei ihrem Besuch bei ihrem Bruder Anton in Wien, ob sie sich dann dort, so wie von diesem vorausgesagt, verhalten wird oder nicht.

4) Eine weitere, zukunftsungewisse Vorausdeutung auf ein Ereignis, das nicht so, wie es von der Figur erwartet, eintritt, findet sich im vorletzten Unterkapitel des ersten Kapitels in der Gedankenrede der Figur Anton, als dieser bezüglich des zukünftigen Verhaltens seiner Schwester Rita in Wien prophezeit, dass sie dort versuchen wird, ihren Aufenthalt in Venedig rückblickend zu beschönigen, indem sie in Wien von venezianischem Essen schwärmen wird.<sup>361</sup>

In Wien wird sie ihrem öden Leben rückwirkend Qualität verleihen, indem sie von Tintenfischen mit Polenta oder venezianischer Leber schwärmt, als sei das Essen ihre Heimat.<sup>362</sup>

Diese Befürchtung von Ritas Bruder Anton tritt nicht so, wie von ihm erwartet, ein, weil sich seine Schwester Rita bei ihrem Besuch in Wien nicht so, wie von ihm prophezeit, verhält.<sup>363</sup> Beim Leser bewirkt diese zukunftsungewisse Vorausdeutung eine Spannung auf den weiteren Verlauf der Handlung in der Zukunft, ob die zukunftsungewisse Vorausdeutung der Figur Anton, so wie von ihr prophezeit, eintritt oder nicht. Dadurch erzeugt die Autorin einen Spannungsbogen auf der lokalen Handlungsebene.

5) Eine weitere zukunftsungewisse Vorausdeutung auf ein Ereignis in der nahen Zukunft, das doch nicht so, wie von der Figur erwartet, eintritt, findet sich, kurz vor dem Ende des Romans in Form einer resignativen Aussage in der Gedankenrede der Figur Anton, als dieser vermutet,

---

<sup>359</sup> Ebd., S. 22.

<sup>360</sup> Vgl. ebd., S. 46.

<sup>361</sup> Vgl. ebd., S. 35.

<sup>362</sup> Ebd., S. 35.

<sup>363</sup> Vgl. ebd., S. 63.

dass Ritas Ex-Mann Ennio Venedig möglicherweise verlassen hat, nachdem er ihn bisher ohne Erfolg gesucht hat:

Ennio scheint die Stadt verlassen zu haben;<sup>364</sup>

Diese zukunftsungewisse Vorausdeutung wird sich nicht erfüllen, weil Anton kurze Zeit später in der Nacht einen unter einem Karton schlafenden Obdachlosen entdeckt, den er aufgrund einer Narbe auf dessen Handrücken als Ennio identifiziert.<sup>365</sup>

Für die Lenkung der Erwartungen des Lesers dient diese sich nicht erfüllende zukunftsungewisse Vorausdeutung, die außerdem kurz vor der tatsächlichen Lösung des Rätsels platziert ist, dazu, dem Leser eine scheinbare Lösung des Rätsels zu präsentieren, damit dieser glaubt, das Rätsel sei gelöst, was zu einen Spannungsabfall bei ihm führt. Dieser Spannungsabfall ist eine Voraussetzung dafür, dass der Leser von der tatsächlichen Lösung des Rätsels wenige Seiten später überrascht wird, weil er diese nicht mehr erwartet.<sup>366</sup>

### **3.2.4 Resümee: Spannung im Roman *Aushäusige***

In ihrem ersten Roman *Aushäusige* erzeugt die Autorin Sabine Gruber hauptsächlich eine Spannung auf den weiteren Verlauf bzw. den Ausgang der Handlung durch die Verwendung textstruktureller Elemente, und zwar durch den Aufbau: Der Roman besteht aus zwei Handlungssträngen, zwischen denen das Geschehen hin- und herwechselt. Der Aufbau resultiert dabei aus der Verwendung zweier Erzähler, die das Geschehen abwechselnd schildern. Weiters erzeugt die Autorin eine Spannung durch den Einsatz zweier unterschiedlicher Erzählperspektiven, aus denen die beiden Erzähler die Handlung berichten. Der eine, Anton, gibt die Ereignisse durchgehend in der ersten Person Singular Präsens in seiner Gedankenrede wieder, bei Rita, der anderen Erzählerin und Hauptfigur, wechselt die Erzählperspektive zwischen der dritten und ersten Person Singular Präsens. Dadurch dass die Autorin die beiden Erzähler/innen das Geschehen nicht aus derselben Erzählperspektive berichten lässt, erzeugt sie eine Kontrastwirkung zwischen den beiden Erzählsträngen, was sich positiv auf die Spannung auswirkt. Den größten Teil der Spannung innerhalb der beiden Erzählstränge stellt sie allerdings durch die Art her, wie sie die beiden Erzähler das Geschehen schildern lässt:

---

<sup>364</sup> Ebd., S. 113.

<sup>365</sup> Vgl. ebd., S. 115-116.

<sup>366</sup> Eine Voraussetzung für *surprise* (Überraschung) nach Brewer ist, dass der Leser nicht über das überraschende Ereignis informiert ist. (Vgl. Brewer (1996), S. 112.)

Im Erzählstrang um die Hauptfigur Rita wechselt die Erzählperspektive zwischen einer gewissen Distanz zur Figur in der dritten Person Singular Präsens und einer Nähe zur Figur in der ersten Person Singular Präsens. Dabei werden die Handlungen, das Verhalten und teilweise auch die Gedanken<sup>367</sup> der Figur Rita von einer Erzählerin in der dritten Person Singular Präsens wiedergegeben, während die Gedanken und die Rückblenden der Protagonistin größtenteils aus der Perspektive derselben in der ersten Person Singular Präsens geschildert werden. Die erlebte Rede der Protagonistin (ihre Gedanken, die auch Rückblenden enthalten) wird dabei immer durch einen Wechsel von der dritten in die erste Person Singular als solche gekennzeichnet, genauso wie die von einer Erzählerin in der dritten Person Singular Präsens erzählten Gedanken der Figur, die durch ein *verbum dicendi* als von einer Erzählerin geschilderten Gedanken der Figur gekennzeichnet werden. Jedoch werden weder die erzählten<sup>368</sup> noch die erlebten Gedanken<sup>369</sup>, noch andere Formen der zitierten Rede, wie z.B. die direkte Rede<sup>370</sup>, im Erzählstrang um Rita durch Anführungszeichen gekennzeichnet, was sich positiv auf die Spannung auswirkt, weil dadurch fließende Übergänge zwischen narrativem Modus<sup>371</sup> (Erzählerbericht) und szenischem Modus (Figurenrede) möglich werden,<sup>372</sup> was sich positiv auf die Zukunftsspannung über den weiteren Verlauf der Handlung bzw. des Ausgangs derselben auswirkt, weil der Leser sich dadurch die Informationen, wer gerade spricht, aus dem Kontext – z.B. dem Vorhandensein eines *verbum dicendi* und der dritten Person Singular Präsens als Merkmale des Erzählerberichts oder der ersten Person Singular Präsens als Merkmale der Figurenrede – erschließen muss.

---

<sup>367</sup> Teilweise werden die Gedanken der Figur auch aus der Perspektive einer Erzählerin in der dritten Person geschildert, diese werden von derselben aber jedes Mal durch ein *verbum dicendi*, wie z.B. „sagt sich Rita“ (Gruber (2011), S. 5, erster Absatz, Zeile 1), „denkt sie daran,“ (Gruber (2011), S. 6, dritter Absatz, Zeile 15), „Obwohl sie hofft,“ (Gruber (2011), S. 5, zweiter Absatz, Zeile 12), als, aus der Perspektive einer Erzählerin erzählte Gedanken einer Figur, gekennzeichnet, sodass der Leser diese stets als solche erkennt.

<sup>368</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 5 (erster Absatz, Zeile 1-3), S. 13 (zweiter Absatz), S. 13 (dritter Absatz, Zeile 29).

<sup>369</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 14 (letzter Absatz) bis S. 15 (erster Absatz), S. 15 (zweiter Absatz), S. 15 (vierter Absatz).

<sup>370</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 7 (zweiter Absatz, Zeile 20), S. 19 (erster Absatz, Zeile 1-3), S. 20 (zweiter Absatz, Zeile 4-7).

<sup>371</sup> Martinez/Scheffel (2012), unterscheiden, bezüglich der Art des Erzählens in einer Erzählung, zwei gegensätzliche Modi, einerseits einen „*narrative[n] Modus* (= mit Distanz [zur Figur]) [...] [...] [und] [andererseits] [...] [einen] *dramatische[n] Modus* (= ohne Distanz [zur Figur]) [...]“ S. 51.

<sup>372</sup> Vgl. Gruber (2011), z.B. S. 24 (letzter Absatz) bis S. 25 (erster Absatz), S. 41 (letzter Absatz), S. 54 (dritter Absatz), S. 55 (zweiter Absatz), S. 55 (letzter Absatz) bis S. 56 (erster Absatz), S. 60 (zweiter Absatz).

Die Wechsel zwischen Erzählerbericht und Figurenrede werden im Rita-Erzählstrang meistens durch den Beginn eines neuen Absatzes<sup>373</sup> gekennzeichnet, teilweise geschehen sie aber auch innerhalb eines Absatzes<sup>374</sup>, was die Spannung beim Leser noch einmal erhöht, weil ihm dadurch das Nachvollziehen der inhaltlichen Zusammenhänge noch zusätzlich erschwert wird. Durch den Einbau von Rückblenden<sup>375</sup> in die Gedankenrede der Protagonistin wird die erzählte Handlung außerdem noch verzögert, was sich positiv auf die Spannung über den weiteren Verlauf der Handlung auswirkt bzw. werden durch die Rückblenden Informationslücken in der Erzählgegenwart bezüglich der beiden Hauptfiguren geschlossen, z.B. bezüglich ihres Aufwachsens auf dem Bauernhof ihrer Eltern in einem Südtiroler Dorf.<sup>376</sup> Der Erzählstrang, der vom Protagonisten Anton handelt, wird von ihm selbst in der ersten Person Singular Präsens und durchgehend als erlebte Rede erzählt. Hier wechselt die Erzählperspektive innerhalb des Handlungsstranges so wie im Rita-Erzählstrang nicht, sondern sie bleibt durchgehend in der ersten Person Singular Präsens. Die erlebte Rede der Figur Anton wird genauso wie im anderen Erzählstrang nicht durch Anführungszeichen als solche gekennzeichnet, was dem Leser die Unterscheidung zwischen von der Figur erlebten Gedanken<sup>377</sup> und aus der Perspektive des Protagonisten in seiner Gedankenrede erzählten Ereignissen<sup>378</sup> erschwert, was sich positiv auf die Zukunftsspannung bezüglich des weiteren Verlaufs der Handlung auswirkt, wobei der größere Teil im Anton-Erzählstrang erlebte Gedanken der Figur sind. Genauso wie im Erzählstrang um Rita wird die direkte Rede im Anton-Erzählstrang ebenfalls nicht durch Anführungszeichen gekennzeichnet<sup>379</sup>, was dem Leser das Nachvollziehen inhaltlicher Zusammenhänge noch zusätzlich erschwert, weil er sich dadurch die Informationen, ob es sich bei den erzählten Inhalten um erlebte Gedanken der Figur Anton, in der Gedankenrede der Figur Anton erzählte Ereignisse oder um Dialoge mit anderen Figuren handelt, aus dem Kontext erschließen muss. Außerdem sind in die Gedankenrede der Figur auch noch Rückblenden eingebaut<sup>380</sup>, die bezüglich der

---

<sup>373</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 26 (zweiter Absatz und dritter Absatz), S. 26 (vorletzter Absatz) und S. 26 (letzter Absatz) bis S. 27 (erster Absatz), S. 28 (zweiter Absatz und dritter Absatz), S. 29 (erster und zweiter Absatz).

<sup>374</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 24 (letzter Absatz) bis S. 25 (erster Absatz), S. 41 (letzter Absatz, Zeile 25-27), S. 54 (dritter Absatz), S. 55 (zweiter Absatz), S. 55 (letzter Absatz) bis S. 56 (erster Absatz), S. 60 (zweiter Absatz).

<sup>375</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 25 (zweiter Absatz), S. 25 (letzter Absatz) bis S. 26 (erster Absatz), S. 38 (letzter Absatz) bis S. 39 (erster Absatz), S. 39 (zweiter und dritter Absatz).

<sup>376</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 38 (letzter Absatz) bis S. 39 (erster Absatz), S. 39 (zweiter Absatz), S. 39 (dritter Absatz).

<sup>377</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 10 (dritter Absatz).

<sup>378</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 10 (erster Absatz), S. 11 (zweiter Absatz).

<sup>379</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 11 (dritter Absatz), S. 56 (vorletzter Absatz), S. 57 (letzter Absatz).

<sup>380</sup> Vgl. ebd., S. 33 (vorletzter Absatz), S. 34 (letzter Absatz) bis S. 35 (erster Absatz).

Zukunftsspannung auf den weiteren Verlauf der Handlung bzw. deren Ausgang die Funktion von Einschüben haben, die dazu dienen, die erzählte Handlung bzw. deren Ausgang zu verzögern bzw. Informationslücken beim Leser bezüglich der Hauptfiguren in der Erzählgegenwart zu schließen.<sup>381</sup> Diese Rückblenden werden im Anton-Erzählstrang aber meistens durch den Beginn eines neuen Absatzes gekennzeichnet.<sup>382</sup>

### 3.3 Spannung in Sabine Grubers Roman *Die Zumutung*

#### 3.3.1 Inhaltsangabe

In ihrem zweiten Roman *Die Zumutung* erzählt Sabine Gruber aus dem Leben der Ich-Erzählerin Marianne, die in Wien als Kulturjournalistin arbeitet und an einer chronischen Nieren-Erkrankung (Niereninsuffizienz) leidet. Marianne hat tagtäglich mit den Auswirkungen ihrer chronischen Erkrankung zu kämpfen, die sich bei ihr in Symptomen wie Wasseransammlungen in den Beinen, chronischer Müdigkeit oder Atemnot zeigen. Sie muss täglich Medikamente nehmen, die das Wasser aus ihrem Körper spülen, außerdem sehr viel trinken und eine strenge Diät einhalten, bei der sie auf eiweißreiche Kost verzichten sollte, damit sich ihr Gesundheitszustand nicht verschlechtert. Mit diesen Maßnahmen kann sie – laut ihren behandelnden Ärzten – das Anschließen ihres Körpers an die Dialyse um ein paar Jahre hinauszögern. Außerdem muss sie in regelmäßigen Abständen zu Kontrollen ins Krankenhaus.

Die Handlung des Romans spielt vor einer dieser Mariannes Leben bestimmenden Kontrollen und thematisiert ihre damit verbundene Angst vor dem Tod, die dem Leser durch das wiederholte Visualisieren ihres Begräbnisses in ihrer Gedankenrede vermittelt wird. In diesem Spannungsfeld – zwischen dem Versuch Mariannes, sich an die Empfehlungen der Ärzte zu halten, und ihrem Ringen, ein halbwegs normales Leben wie ein gesunder Mensch zu führen, nämlich das Leben auch zu genießen und zu lieben –, ist der Roman angesiedelt.

Dem Roman ist ein Motto vorangestellt, das auf das Thema des Romans, nämlich das menschliche Leid, vorausweist. Auf das Motto folgt ein innerer Monolog Mariannes über den Tod, der in ihrem Leben – aufgrund ihrer chronischen Erkrankung – eine größere Rolle spielt als beispielsweise im Leben eines gesunden Menschen. Dann beginnt der Roman mit einer Gedankenrede Mariannes, in der sie sich ihr eigenes Begräbnis vorstellt, als sie sich auf einer Gartenparty langweilt. Diese Visionen Mariannes ihres eigenen Begräbnisses – in

---

<sup>381</sup> Zum Beispiel bezüglich Antons Ex-Freundin Marianne: Vgl. ebd., S. 34 (letzter Absatz) bis S. 35 (erster Absatz).

<sup>382</sup> Vgl. ebd., S. 33 (vorletzter Absatz), S. 34 (letzter Absatz) bis S. 35 (erster Absatz).

unterschiedlichen Versionen unterbrechen leitmotivisch immer wieder die Handlung des Romans.

Auf dieser Party, auf der sie sich zunächst langweilt, lernt Marianne Beppe, einen Kunstmaler, kennen, als dieser sie um ihre Handtasche bittet, um den kleinen Hund der Gastgeberin, auf den er sich aus Versehen gesetzt hat, möglichst unauffällig zu entsorgen. Dies ist der Ausgangspunkt einer Affäre zwischen Marianne und Beppe und später einer Beziehung.

Durch die Affäre mit Beppe gerät Marianne in ein privates Dilemma, denn eigentlich führt sie seit Jahren mit Paul, einem Historiker, der in Rom lebt und dort in Archiven forscht, eine Fernbeziehung. Was Marianne an Beppe gefällt, ist seine Eigenschaft eines einfühlsamen Zuhörers, als sie ihm bei ihren auf die Party folgenden Treffen in Rückblicken von ihrer Krankheit erzählt. Er besitzt die Eigenschaft, die Wörter förmlich aus ihr herauszulocken. Ihr privates Dilemma ist perfekt, als sie sich bei einem Fototermin mit dem Photographen Michael, der eigentlich nur ein letztes Mal ihre heilen Unterarme, bevor diese an die Dialyse angeschlossen werden, fotografieren soll, von diesem verführen lässt. Nachdem sie die Nacht mit ihm verbracht hat, bricht sie am nächsten Morgen in einem Gasthaus zusammen und wird von dort mit der Rettung in die Notaufnahme gebracht, wo sie durchgecheckt wird. Dort stellen die Ärzte fest, dass ihre Blut-Werte derart schlecht sind, dass ihre Niere an die Dialyse angeschlossen werden muss. Als Vorbereitung darauf müssen die Ärzte in einer Operation die Vene und die Arterie in einem ihrer Unterarme miteinander verbinden. Als Marianne nach dieser Operation aufwacht, sitzen Beppe und ihr Freund Paul, der nach der Benachrichtigung über Mariannes Zusammenbruch sofort nach Wien geflogen ist, an ihrem Krankenbett. Mit dieser Szene endet der Roman.

### **3.3.2 Handlungsorientierte Spannungsarten im Roman *Die Zumutung***

Die Autorin kreiert im Roman folgende handlungsorientierte Spannungsarten:

Erstens erzeugt sie eine auf das Ende des Romans hin ausgerichtete Zukunftsspannung (die diesbezügliche Frage lautet: *Wie endet der Roman?*). Diese Spannung löst beim Leser eine Neugierde aus, wie es mit der Hauptfigur Marianne am Ende des Romans weitergehen wird, ob sie eventuell sterben wird oder nicht. Die Erwartungshaltung des Lesers bezüglich dieser Frage steuert die Autorin dabei gezielt mithilfe der Visualisierungen der Hauptfigur Marianne in ihrer Gedankenrede, in denen diese sich ihr eigenes Begräbnis vorstellt und die den Roman leitmotivisch durchziehen und die bezüglich der Spannung die Aufgabe haben, die

Lesererwartungen dahingehend zu beeinflussen, dass die Hauptfigur Marianne am Ende des Romans möglicherweise sterben wird.

Durch diese leitmotivisch eingesetzten Tagräume der Ich-Erzählerin und Hauptfigur löst die Autorin beim Leser natürlich auch eine Zukunftsspannung auf den weiteren Verlauf der Handlung aus, weil dieser weiterliest, weil er wissen möchte, ob die Vorstellungen der Ich-Erzählerin am Ende des Romans zur Wirklichkeit werden oder nicht, sprich ob die Hauptfigur am Ende des Romans sterben wird oder nicht.

Zweitens baut sich in der Figur Marianne ab Seite 32 ff. eine Konfliktspannung auf bezüglich der Frage, für wen der beiden Männer – Beppe oder Paul – sie sich entscheiden soll. Diese Konfliktspannung innerhalb der Figur Marianne löst beim Leser eine Neugierde aus, weil Marianne auf Seite 32 in ihrer Gedankenrede erwähnt, dass sie eigentlich mit einem gewissen Paul liiert ist, mit dem sie eine Fernbeziehung führt. Diese Information bewirkt beim Leser eine Neugierde, die sich einerseits auf den weiteren Verlauf der Romanhandlung bezieht bezüglich noch zu beantwortender Fragen, z.B. wie es mit Beppe und Marianne weitergeht, ob sie eine Affäre/Beziehung miteinander beginnen werden, ob und wann Marianne ihrem Freund Paul von Beppe erzählen wird, wie Paul darauf reagieren wird, ob sich die beiden Männer im Laufe der Romanhandlung begegnen werden etc., und andererseits auf das Ende des Romans und die Frage, für wen der beiden Männer sich Marianne am Ende entscheiden wird.

Drittens produziert die Autorin im Roman eine sich aus der Vergangenheit speisende Rätselspannung mithilfe von Rückblenden, in denen Marianne ihrem Bekannten Beppe vom Beginn ihrer Erkrankung und dem Auftreten erster Symptome ihrer Erkrankung erzählt. Dabei schildert diese den Krankheitsverlauf nicht chronologisch, z.B. von ihrer Kindheit bis in die Erzählgegenwart, sondern springt zwischen den einzelnen Lebensabschnitten hin und her, was dem Leser das Nachvollziehen der Zusammenhänge erschwert und sich dadurch positiv auf die Spannung auswirkt.

Diese in die Vergangenheit gerichtete Rätselspannung bezüglich der Art von Mariannes chronischer Erkrankung und ihrer Entstehung speist sich aus zwei Quellen: einerseits aus den Schilderungen der Ich-Erzählerin Marianne in der Erzählgegenwart über die Symptome ihrer chronischen Erkrankung, wie z.B. Wasseransammlungen in ihren Beinen oder Müdigkeit, und andererseits aus Mariannes Erzählungen in Form von Rückblenden in den Gesprächen mit ihrem Bekannten Beppe, in denen sie ihm von den Stadien ihrer Erkrankung erzählt.

Diese Rückblenden dienen außerdem dazu, beim Leser Informationslücken in der Erzählgegenwart zu schließen, beispielsweise bezüglich der am Romananfang von der Ich-Erzählerin Marianne im Rahmen ihres in ihrer Gedankenrede imaginierten Begräbnisses vorgestellten Personen (z.B. Leo, Paul, Vera, Holztaler) und deren Beziehung zu ihr, weil der Leser in diesen Rückblenden erfährt, wer diese sind und in welcher Beziehung sie zu ihr stehen.<sup>383</sup>

Schließlich entwickelt die Autorin noch durch den Einbau folgender überraschender Wendungen eine Überraschungsspannung nach Brewer<sup>384</sup>:

1) Als erste überraschende Wendung im Roman könnte man den fließenden Übergang von der Gedankenrede der Ich-Erzählerin in die erzählte Handlung auf Seite 14 des Romans interpretieren, durch die der Leser erkennt, dass es sich bei dem am Anfang des Romans geschilderten Begräbnisses lediglich um einen Tagtraum der Ich-Erzählerin handelt.<sup>385</sup> Diese Erkenntnis löst bei ihm eine Spannung über die Hintergründe bzw. die Motivationen der Hauptfigur für ihre Tagträume aus, weshalb er weiterliest, weil er sich von der weiteren Lektüre des Romans mehr Informationen darüber und über den Kontext, in dem diese Tagträume geschehen, erhofft.<sup>386</sup>

Durch diese überraschende Wendung am Anfang des Romans erzeugt die Autorin auf der globalen Erzählebene eine Rätselspannung bezüglich möglicher Motive der Ich-Erzählerin für ihre Tagträume, die bis zum Ende des Romans andauert.<sup>387</sup>

2) In Kapitel V löst das überraschende Auftauchen von Mariannes Bekanntem Beppe in einem Lokal, in dem sie gerade mit ihrem Ex-Freund *Leo* und ihrem Bekannten Holztaler sitzt, weil dieser dort die Toilette aufsucht, in der Figur Marianne eine Bedrohungsspannung

---

<sup>383</sup> Nicht nur die Rückblenden der Ich-Erzählerin enthalten ergänzende Informationen für den Leser zu den restlichen Protagonisten des Romans und deren Beziehung zur Ich-Erzählerin und Hauptfigur (vgl. Gruber (2003), S. 34-41), sondern auch die, von der Ich-Erzählerin und Hauptfigur Marianne erzählte, Handlung in der Erzählgegenwart, z.B. in ihrer Gedankenrede, als sie über ihre Freundin Erna und deren Affären mit Männern reflektiert (Vgl. Gruber, 2003, S. 42 u. S. 43.).

<sup>384</sup> Vgl. Brewer (1996), S. 112.

<sup>385</sup> Vgl. Gruber (2003), S. 14.

<sup>386</sup> Die Informationslücken beim Leser bezüglich des Rätsels nach den möglichen Ursachen für die Tagträume der Ich-Erzählerin werden von dieser geschlossen, indem sie dem Leser in ihrer Gedankenrede sukzessive Informationen über deren Hintergründe preisgibt. (Vgl. ebd., z.B. S. 74, S. 88, S. 95-96, S. 115, S. 118, S. 120, S. 143).

<sup>387</sup> Das Rätsel um die Hintergründe der Tagträume der Ich-Erzählerin wird erst im letzten Kapitel des Romans gelöst (Vgl. ebd., Kap. XV, S. 212.).

in Form einer Stress-Reaktion<sup>388</sup> aus, weil sich diese nun plötzlich mit einer Situation konfrontiert sieht, mit deren Eintritt sie nicht gerechnet hat, und weil sie nun versuchen muss zu verhindern, dass Beppe sie auf dem Rückweg von den Toiletten entdeckt und anspricht. Auf das plötzliche Auftauchen Beppes im Café reagiert sie geistesgegenwärtig, indem sie „[...] mit dem Kopf unter den Tisch [abtaucht] [...]“<sup>389</sup>.

Letzen Endes löst sie die für sie unangenehme Situation, indem sie Beppe in Richtung der Toiletten folgt, und ihn davor abfängt, um mit ihm ein Treffen für den nächsten Tag zu vereinbaren.<sup>390</sup> Beim Leser löst das plötzliche Auftauchen Beppes einen Suspense – in der Bedeutung einer Bedrohungsangst – bezüglich der Frage aus, ob und wie die Hauptfigur die für sie unangenehme Situation lösen wird können. Durch den Einbau dieser überraschenden Wendung erzeugt die Autorin einen Spannungsbogen auf der lokalen Erzählebene.

3) In Kapitel XI konfrontiert die Autorin die Hauptfigur durch einen überraschenden Besuch des Lebensgefährten derselben mit einer für diese unvorhersehbaren Situation, die in ihr eine Bedrohungsangst in Form einer Stress-Reaktion<sup>391</sup> auslöst, weil sie nun versuchen muss, ihre Affäre mit Beppe vor ihrem Lebensgefährten zu verheimlichen.<sup>392</sup> Durch den Einbau dieses überraschenden Ereignisses kreiert die Autorin einen Spannungsbogen auf der lokalen Erzählebene. Beim Leser erzeugt diese überraschende Wendung, wie bei der Figur, ebenfalls einen Suspense in der Bedeutung einer Bedrohungsangst, der sich auf den weiteren Verlauf der Handlung in der nahen Zukunft bezieht, nämlich auf die Frage, ob es der Hauptfigur gelingen wird, ihre Beziehung zu Beppe vor ihrem Lebensgefährten zu verheimlichen.<sup>393</sup>

4) Die Pointe am Schluss:

Am Ende des Romans baut die Autorin eine überraschende Wendung ein, mit deren Hilfe sie der Hauptfigur das Problem, sich für einen der beiden Männer entscheiden zu müssen, abnimmt, indem sich beide Männer für sie entscheiden.<sup>394</sup>

---

<sup>388</sup> Vgl. ebd., S. 82.

<sup>389</sup> Ebd., S. 82.

<sup>390</sup> Vgl. ebd., S. 82-83.

<sup>391</sup> Vgl. ebd., S. 184.

<sup>392</sup> Vgl. ebd., S. 165, S. 171-174.

<sup>393</sup> Vgl. ebd., S. 164-174, S. 176-177 u. S. 186-188.

<sup>394</sup> Vgl. ebd., S. 220-221.

### 3.3.3 Parameter, die zur Spannungsproduktion beitragen bzw. mit denen die Autorin die Leser-Erwartungen steuert

In ihrem zweiten Roman *Die Zumutung* steuert die Autorin die Erwartungshaltung des Lesers hauptsächlich durch zahlreiche Vorausdeutungen, zu denen u.a. auch die mehrmals auftretenden Imaginationen des eignen Begräbnisses der Hauptfigur in ihrer Gedankenrede, die den Roman leitmotivisch durchziehen, zählen. Daneben erzeugt sie die im Roman vorkommenden Spannungsarten (s.o.) durch eine mehrteilige Rückblende, die die erzählte Handlung dehnt und dadurch verzögert, durch Informationslücken, die sukzessive geschlossen werden, sowie durch den Einbau von Ellipsen und überraschender Wendungen.

#### 3.3.3.1 Vorausdeutungen als Leserlenkungsstrategien

##### 3.3.3.1.1 Motto und Prolog

Dem Roman sind, als eine Art Motto, eine Strophe des Gedichts *Músee des Beaux Arts* des Lyrikers Wystan Hugh Auden<sup>395</sup>, die den Sinn von Leid thematisiert und daran anschließend eine Art Vorwort/Prolog – in Form eines inneren Monologs der Ich-Erzählerin – mit persönlichen Gedanken über den Tod<sup>396</sup> vorangestellt, bevor der Roman im ersten Kapitel mit einer Vorstellung der Ich-Erzählerin ihres eigenen Begräbnisses in ihrer Gedankenrede, als sie sich auf einer Sommer-Party langweilt, beginnt.<sup>397</sup>

Motto und Prolog haben beide eine vorausdeutende Funktion: Während das Motto das menschliche Leiden im Allgemeinen thematisiert und dadurch auf ein Leiden der Ich-Erzählerin vorausweist, werden im Prolog die Hintergründe für die Visionen der Ich-Erzählerin angedeutet, die den Roman leitmotivisch durchziehen, weil diese dem Leser dort die Beweggründe für ihre Visionen erklärt.<sup>398</sup>

Außerdem enthält der Prolog bereits zwei zukunftsungewisse Vorausdeutungen, eine bezüglich des Schicksals des besten Freundes der Ich-Erzählerin<sup>399</sup> und eine andere, die auf ein Leiden derselben vorausweist.<sup>400</sup> Die zunkunftsungewisse Vorausdeutung bezüglich des Schicksals des besten Freundes der Ich-Erzählerin löst beim Leser eine Neugierde bezüglich der Frage aus, wie ihr bester Freund ums Leben gekommen ist, denn in ihrer

---

<sup>395</sup> Auden, Wystan, Hugh: Auszugsweiser Abdruck des Gedichts *Músee des Beaux Arts* (Übersetzung: Astrid Claes und E. Lohner). Copyright 1966 by W.H. Auden. Copyright für die deutsche Ausgabe Pendo Verlag GmbH, Zürich 2002, S. 30.

<sup>396</sup> Vgl. Gruber (2003), S. 7-9.

<sup>397</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>398</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>399</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>400</sup> Vgl. ebd., S. 9.

zukunftsungewissen Vorausdeutung erwähnt sie nur, dass er, als sie „fünfunddreißig war“<sup>401</sup>, gestorben ist und dass er von Beruf „[...]Journalist [war] [Wortstellung im Zitat v. Verf. geändert]“<sup>402</sup>.

Die Frage nach dem Schicksal des besten Freundes der Hauptfigur tritt dann wieder in den Hintergrund des Geschehens, weil den Leser zunächst andere Fragen beschäftigen, zum Beispiel die, ob das Begräbnis der Hauptfigur, am Anfang des Romans, tatsächlich stattfindet, oder ob es sich dabei, wie sich auf Seite 14 des Romans herausstellt, nur um eine Vorstellung der Ich-Erzählerin handelt,<sup>403</sup> außerdem die Frage nach der Identität der Ich-Erzählerin<sup>404</sup>, der Identität der in der ersten Imagination ihres Begräbnisses vorkommenden Personen und deren Beziehungen zur Hauptfigur<sup>405</sup>, die Frage nach der Art des Leidens der Ich-Erzählerin und die Frage, ob sich zwischen ihr und der Figur *Beppe* eine Beziehung entwickeln wird. Die Frage nach dem Schicksal des besten Freundes der Ich-Erzählerin wird von ihr selbst erst relativ spät, nämlich erst am Ende von Kapitel X, beantwortet.<sup>406</sup>

Die zweite zukunftsungewisse Vorausdeutung, die der Epilog enthält, weist auf ein mögliches Leiden der Ich-Erzählerin voraus. Sie löst beim Leser eine Neugierde auf den weiteren Verlauf der Handlung in der Zukunft bezüglich der Frage nach einer möglichen Erkrankung derselben aus.

### 3.3.3.1.2 Die wiederkehrenden Tagträume der Hauptfigur

Nach Motto und Prolog setzt die Handlung des Romans unvermittelt, und zwar mit einer Gedankenrede der Ich-Erzählerin, in der sie sich ihr eigenes Begräbnis vorstellt,<sup>407</sup> ein.

Während der Lektüre dieser Gedankenrede stellen sich dem Leser folgende Fragen: *Handelt es sich dabei tatsächlich um das Begräbnis der Ich-Erzählerin oder nur um eine Vorstellung? Wer spricht? Die Ich-Erzählerin oder jemand anders? Wer ist die Ich-Erzählerin? Wer sind die Personen, die sie in ihrer Gedankenrede erwähnt, und in welcher Beziehung stehen diese zu ihr?*

---

<sup>401</sup> Ebd., S. 9.

<sup>402</sup> Ebd., S. 9.

<sup>403</sup> Vgl. ebd., S. 14.

<sup>404</sup> Die Frage nach der Identität der Ich-Erzählerin wird auf den Seiten 18-21 beantwortet. (Vgl. ebd., S. 18-21).

<sup>405</sup> Vgl. ebd., S. 10-14.

<sup>406</sup> Vgl. ebd., S. 150-151.

<sup>407</sup> Dass es sich dabei um eine Gedankenrede der Ich-Erzählerin handelt, wird dem Leser erst auf Seite 14 klar. (Vgl. ebd., S. 14).

Die Handlung des Romans wird regelmäßig<sup>408</sup> von solchen Tagträumen der Ich-Erzählerin, in denen sie sich ihr eigenes Begräbnis in ihrer Gedankenrede vorstellt und die die Funktion eines Leitmotivs haben, unterbrochen.

Diese Vorstellungen, die für die Ich-Erzählerin die Funktion haben, den Tod zu beruhigen, in dem sie ihm von ihrem eigenen Begräbnis erzählt und er ihr dadurch einen Aufschub gewährt, wie sie es dem Leser am Ende des Prologs erklärt<sup>409</sup>, erfüllen bezüglich der auf das Ende des Romans hin ausgerichteten Spannung die Funktion zukunftsungewisser Vorausdeutungen, die am Anfang des Romans ein mögliches Ende vorwegnehmen, um die Erwartungshaltung des Lesers zunächst dahingehend zu lenken, dass die erste Vision der Ich-Erzählerin am Ende des Romans möglicherweise Wirklichkeit wird. Diese Vorwegnahme eines möglichen Endes am Beginn des Romans dient dazu, im Leser eine Neugierde zu wecken, weil er nun wissen möchte, ob das vorweggenommene Ende am Ende des Romans eintritt oder nicht und deshalb weiterliest. Dadurch bindet die Autorin ihn an den Text. Die Wirkung dieser Vorstellungen der Ich-Erzählerin auf den Leser wird dabei zusätzlich – durch ihr leitmotivisches Auftreten – verstärkt.

Die vorausdeutende Wirkung der ersten Vision und der darauffolgenden wird im Laufe der Lektüre aber abgeschwächt, nämlich dadurch, dass die Ich-Erzählerin dem Leser in ihrer Gedankenrede sukzessive und implizit die Hintergründe für ihre Visionen erläutert und sich dem Leser dadurch nach und nach der Kontext ihrer Visionen erschließt.<sup>410</sup> Dazu trägt auch die personale Erzählperspektive bei, durch die die Autorin dem Leser einen Einblick in die Psyche der Hauptfigur gewährt. Letzten Endes entpuppen sich die Visionen der Ich-Erzählerin als Ausdruck ihrer Ängste vor einer möglichen Verschlechterung ihres Gesundheitszustandes, die mit dem kurz bevorstehenden Kontrolltermin zusammenhängen.<sup>411</sup>

Bezüglich der Spannung auf den Gang der Handlung dient die erste Vision der Ich-Erzählerin außerdem dazu, beim Leser eine Neugierde bezüglich der in dieser ersten Vision vorkommenden Figuren und deren Identität bzw. Beziehung zur Ich-Erzählerin zu wecken, sodass er weiterliest, weil er mehr über diese ihm unbekanntes Figuren erfahren möchte.

---

<sup>408</sup> Vgl. ebd., S. 17, S. 29, S. 87-88, S. 88-89, S. 100-101, S. 158-158, S. 174-175, S. 211, S. 214, S. 218, S. 219. Zwischen den Kapiteln II und V (Vgl. ebd., S. 30-87) pausieren die Tagträume der Hauptfigur.

<sup>409</sup> Vgl. ebd., S. 9.

<sup>410</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 74, S. 88, S. 95-96, S. 115, S. 118, S. 120, S. 143.

<sup>411</sup> Vgl. ebd., S. 212.

Bezüglich der Art und Weise, wie die Ich-Erzählerin diese Figuren in ihrer ersten Vision anspricht, entweder mit ihrem Vornamen<sup>412</sup> oder mit ihrem Nachnamen<sup>413</sup>, kann er nach der Lektüre der ersten Vision bereits Hypothesen über deren Verhältnis zur Ich-Erzählerin ableiten, nämlich, dass es sich bei den Figuren, die die Ich-Erzählerin mit deren Vornamen erwähnt, wahrscheinlich um Freunde von ihr handelt und bei der Figur, die sie mit ihrem Nachnamen erwähnt, möglicherweise nur um einen Bekannten der Ich-Erzählerin.<sup>414</sup>

Diese Visionen der Hauptfigur bilden eine Klammer um den Roman<sup>415</sup>, ähnlich wie das Motiv der Staren-Schwärme im auf *Die Zumutung* folgenden Roman *Über Nacht*.<sup>416</sup>

Diese Tagträume der Ich-Erzählerin in ihrer Gedankenrede, in denen sie sich ihr eigenes Begräbnis aus der Ich-Perspektive tot im Sarg liegend vorstellt, beginnen häufig mit der formelhaften Wendung „Als sie mich[...]“<sup>417</sup> zum Beispiel „hinaustrugen, [...]“<sup>418</sup>, „aus der Totenkapelle vor die Kirche trugen, [...]“<sup>419</sup> oder „kurz vor dem Kriegerdenkmal abstellten, [...]“<sup>420</sup>

Gegen Ende des Romans nimmt die Hauptfigur Marianne diese formelhaften, mit der zeitlichen Konjunktion *als* eingeleiteten Temporalsätze in inhaltlich leicht abgewandelter ironischer Form wieder auf, um dem Leser in ihrer Gedankenrede zu beschreiben, wie sie auf eine ihr bevorstehenden Operation vorbereitet wird. Diese ironische Wiederaufnahme dieser formelhaften Wendung durch die Hauptfigur, in Kombination mit den Hintergrundinformationen der Ich-Erzählerin zu ihren Visionen<sup>421</sup>, dient, bezüglich der Spannung auf das Ende des Romans hin, dazu, die vorausdeutende Wirkung der vorangegangenen Visionen der Ich-Erzählerin auf ein mögliches Ende des Romans zu relativieren, um dadurch dem Leser kurz vor dem Ende des Romans zu signalisieren, dass das von der Ich-Erzählerin am Anfang des Romans befürchtete Ende<sup>422</sup> möglicherweise doch

---

<sup>412</sup> Vgl. ebd., S. 10-11, S. 12, S. 13-14.

<sup>413</sup> Vgl. ebd., S. 12-13.

<sup>414</sup> Diese Hypothesen des Lesers werden im weiteren Verlauf der Lektüre bestätigt. (vgl. ebd., S. 126.)

<sup>415</sup> Vgl. ebd., S. 10 u. S. 218.

<sup>416</sup> Vgl. Gruber, Sabine: *Über Nacht*. Deutscher Taschenbuchverlag. München: 2009, wird im Folgenden zitiert als: Gruber (2009), hier S. 7 und S. 238.

<sup>417</sup> Vgl. Gruber (2003), S. 10.

<sup>418</sup> Vgl. ebd., S. 10

<sup>419</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>420</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>421</sup> Im Laufe der Lektüre des Romans erfährt der Leser von der Ich-Erzählerin sukzessive mehr über die Motive für ihre Vorstellungen. Diese sukzessiven Hintergrundinformationen der Ich-Erzählerin ermöglichen es dem Leser, ihre Vorstellungen schließlich in den Kontext 'Ausdruck ihrer Ängste in Zusammenhang mit der bevorstehenden Kontrolluntersuchung' ein zu ordnen. (Vgl. ebd., S. 212.)

<sup>422</sup> Vgl. ebd., S. 10-14.

nicht eintritt. Durch die Kontextinformationen zu den Visionen, die der Leser von der Ich-Erzählerin im Laufe der Lektüre aus ihrer Gedankenrede erfährt, nämlich, dass diese Ausdruck ihrer Ängste sind, die in Zusammenhang mit der bevorstehenden Kontrolluntersuchung<sup>423</sup> stehen, erscheinen die Visionen am Beginn des Romans dadurch für den Leser in einem neuen Licht, nämlich, dass in ihnen auch eine gewisse Ironie mitschwingt.

### **3.3.3.1.3 Zukunftsungewisse Vorausdeutungen mit unterschiedlichen thematischen Referenzen**

Die Autorin steuert die Erwartungen des Lesers durch zukunftsungewisse Vorausdeutungen, die sich auf folgende Themen beziehen:

#### *3.3.3.1.3.1 Vorausdeutungen auf ein Leiden der Hauptfigur*

Der Roman enthält zahlreiche zukunftsungewisse Vorausdeutungen auf ein Leiden der Hauptfigur<sup>424</sup>, die bezüglich des Rätsels, an was für einer Erkrankung die Hauptfigur leidet, die Funktion von Hinweisen für den Leser erfüllen.

#### *3.3.3.1.3.2. Vorausdeutungen auf den weiteren Gang der Handlung bezüglich der Entwicklung einer Beziehung/eines Verhältnisses zwischen den Protagonisten Marianne und Beppe*

Der Roman enthält zukunftsungewisse Vorausdeutungen, die thematisch auf eine mögliche Entwicklung eines Verhältnisses zwischen den beiden Hauptfiguren Marianne und Beppe<sup>425</sup> und deren Verlauf<sup>426</sup> vorausweisen:

---

<sup>423</sup> Vgl. ebd., S. 212.

<sup>424</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 9, 19,21,23, 26.

<sup>425</sup> Vgl. ebd., S. 29.

<sup>426</sup> Vgl. ebd., S. 61.

### 3.3.3.1.3.3 Zwei Figuren und ihre vorausdeutende Funktion

#### 3.3.3.1.3.3.1 Die Figur „<DD>“<sup>427</sup> oder die „<dünne Dame>“<sup>428</sup>

Erzählgegenwart: Der erste Auftritt der „<dünne Dame>“<sup>429</sup> und die Frage nach ihrem Geheimnis (*Was verbirgt sie vor den anderen?*) und ihr Beitrag zur Spannungsproduktion:

Als Marianne ihre zweite Rückblende beendet hat, setzt sich eine Frau zu ihr und Beppe dazu, die Marianne und ihre Freundin Erna bereits von diversen Vernissagen kennen, weil diese sich danach immer zu ihnen an den Tisch setzt, um dann schweigend den ganzen Abend an einem Getränk zu nippen, und die sich nur in das Gespräch einmischt, wenn es um Städte geht.<sup>430</sup> Diese Frau bezeichnen Marianne und Erna aufgrund ihres Aussehens als „<DD>“<sup>431</sup>, was „<dünne Dame>“<sup>432</sup> bedeutet. Auch an diesem Abend mischt sich DD in das Gespräch ein und erzählt von ihren Reisen nach Paris und Moskau.<sup>433</sup>

Dabei erwähnt die Hauptfigur Marianne in ihrer Gedankenrede bei ihrer Beschreibung der „<dünne Dame>“<sup>434</sup> nebenbei ein Detail, das für die Rätselspannung bezüglich des Geheimnisses der dünnen Dame relevant ist, nämlich, dass deren Haut eine gelbliche Färbung aufweist.<sup>435</sup> Dieses von der Ich-Erzählerin in ihrer Gedankenrede beschriebene Detail bezüglich der Figur DD kann als zukunftsungewisse Vorausdeutung auf eine mögliche Erkrankung der dünnen Dame interpretiert werden. Was den Leser an dieser Beobachtung Mariannes irritiert, ist der Trugschluss, den diese daraus ableitet, sie führt die gelbliche Hautverfärbung bei der dünnen Dame nämlich auf den Konsum ungesunder Getränke zurück<sup>436</sup> und interpretiert sie nicht, was vor dem Hintergrund der Thematik des Romans (er behandelt das menschliche Leid) und der Erkrankung der Figur Marianne und ihres angelesenen Wissens darüber<sup>437</sup> naheliegend wäre, als Symptom einer möglichen (Nieren)-Erkrankung.

---

<sup>427</sup> Ebd., S. 69.

<sup>428</sup> Ebd., S. 69.

<sup>429</sup> Ebd., S. 69.

<sup>430</sup> Vgl. ebd., S. 69.

<sup>431</sup> Ebd., S. 69.

<sup>432</sup> Ebd., S. 69.

<sup>433</sup> Vgl. ebd., S. 70 ff...

<sup>434</sup> Ebd., S. 69.

<sup>435</sup> Vgl. ebd., S. 69.

<sup>436</sup> Vgl. ebd., S. 69.

<sup>437</sup> Vgl. ebd., S. 64.

Ein paar Seiten später erfährt der Leser in Mariannes Gedankenrede ein weiteres für die Rätselspannung bezüglich des Geheimnisses der dünnen Dame wichtiges Detail über die Figur DD, nämlich dass deren Unterarm durch Narben entstellt ist<sup>438</sup>, als dieser bei der Schilderung einer ihrer Reisen ihr linker Ärmel verrutscht und sie Marianne dadurch einen kurzen Blick auf ihren linken Unterarm ermöglicht.<sup>439</sup> Diese Beobachtung Mariannes kann als eine zukunftsungewisse Vorausdeutung auf eine Erkrankung der dünnen Dame interpretiert werden. Wiederum etwas irritierend für den Leser ist die Schlussfolgerung, die Marianne aus ihrer Beobachtung ableitet, nämlich dass sie nicht das, was naheliegender wäre, nämlich dass die dünne Dame wahrscheinlich krank ist und möglicherweise so wie sie auch an einer Nieren-Erkrankung leidet, aus ihrer Beobachtung schließt, sondern in ihrer Gedankenrede lediglich erwähnt, dass sie nun weiß, dass ihre (gemeint ist die dünne Dame) „Reisen alle erfunden waren“ [Wortstellung im Zitat vom Verf. geändert]<sup>440</sup>. Trotz der für den Leser nicht ganz nachvollziehbaren Schlussfolgerungen Mariannes aus ihren Beobachtungen ist es diesem möglich, aus diesen Schilderungen Informationen über eine mögliche Erkrankung der dünnen Dame abzuleiten. Er kann daraus die Hypothese ableiten, dass die Figur DD möglicherweise an derselben Erkrankung wie die Hauptfigur leidet, und deshalb liest er weiter, weil er wissen möchte, ob seine Hypothese im weiteren Verlauf der Handlung bestätigt wird oder nicht. Wieso die Hauptfigur Marianne nicht die gleichen Schlüsse wie der Leser aus ihren Beobachtungen zieht, bleibt ungeklärt. Möglicherweise hegt sie einen Verdacht diesbezüglich, möchte ihn aber noch nicht aussprechen.

Die Enthüllung des Geheimnisses der dünnen Dame:

Als Marianne nach dem Ende ihrer Befundbesprechung zufällig durch ein Fenster in einen Raum blickt, in dem die Dialysepatienten für die Blutwäsche an eine künstliche Niere angeschlossen werden, fällt ihr eine junge Frau auf, die sie als die „<dünne Dame>“<sup>441</sup> identifiziert.<sup>442</sup> Durch ihre Beobachtung, die Marianne dem Leser in ihrer Gedankenrede mitteilt, wird das Geheimnis der Figur der dünnen Dame gelüftet, nämlich dass diese sich „vermutlich [schon] seit Jahren“<sup>443</sup> einer Dialyse unterzieht. Durch diese Wahrnehmung Mariannes erweist sich deren Vermutung, die sie bei ihrer Begegnung mit der dünnen Dame

---

<sup>438</sup> Vgl. ebd., S. 71.

<sup>439</sup> Vgl. ebd., S. 71.

<sup>440</sup> Ebd., S. 72.

<sup>441</sup> Ebd., S. 185.

<sup>442</sup> Vgl. ebd., S. 185.

<sup>443</sup> Ebd., S. 186.

am Anfang des Romans geäußert hat, als sie die Hypothese aufgestellt hat, dass DD alle ihre Reisen, von denen sie erzählt, nur erfunden hat<sup>444</sup>, nachdem sie deren vernarbten und zerstochnen Unterarm erblickt hat<sup>445</sup>, im Nachhinein als richtig. Außerdem erweist sich dadurch auch die Hypothese des Lesers, die dieser, nach der Lektüre der Informationen Mariannes über die Figur DD<sup>446</sup>, aufgestellt hat, nämlich, dass diese möglicherweise ebenfalls nierenkrank ist, rückblickend ebenfalls als richtig.

Nach der Lektüre des Romans, mit dem Wissen um seinen Ausgang, können die Figur der dünnen Dame und ihre körperlich schlechte Verfassung vom Leser als eine Vorausdeutung auf eine Verschlechterung von Mariannes Gesundheitszustand in der nahen Zukunft interpretiert werden, die in Zusammenhang mit der ihr bevorstehenden Dialyse steht.

### 3.3.3.1.3.3.2 Die Figur des „Herrn Kurt“

Die Figur des „Herr[n] Kurt“<sup>447</sup>:

Als Marianne im Krankenhaus auf dem Gang vor dem Zimmer des Arztes auf die Besprechung ihres Befundes wartet, sitzt dort auch ein gewisser „Herr Kurt“<sup>448</sup>, der nierentransplantiert ist und den sie, aufgrund eines Interviews im Fernsehen, das er einmal gegeben hat, wiedererkennt<sup>449</sup> und von dem sie deshalb weiß, dass bei ihm erst die dritte transplantierte Niere funktioniert hat und nicht abgestoßen worden ist.<sup>450</sup> Die Figur des *Herr[n] Kurt* könnte man als Ausblick in die ferne Zukunft Mariannes auf ihren sich kontinuierlich verschlechternden Gesundheitszustand interpretieren, wenn sie irgendwann auch einmal ein Spenderorgan benötigen sollte, und auf die Komplikationen, die dabei auftreten könnten, zum Beispiel eine mögliche Abstoßung des fremden Organs durch ihr Immunsystem.

In den Kapiteln II bis V pausieren die Tagträume Mariannes.<sup>451</sup>

---

<sup>444</sup> Vgl. ebd., S. 72.

<sup>445</sup> Vgl. ebd., S. 71.

<sup>446</sup> Vgl. ebd., S. 69 und S. 71.

<sup>447</sup> Ebd., S. 179.

<sup>448</sup> Ebd., S. 179.

<sup>449</sup> Vgl. ebd., S. 179.

<sup>450</sup> Vgl. ebd., S. 180.

<sup>451</sup> Vgl. ebd., S. 30-87.

### 3.3.3.2 Spannungstechniken: Informationslücken am Beginn des Romans und deren sukzessive Auffüllung

Die Autorin erzeugt im Roman eine Spannung auf den Gang der Handlung, indem sie den Leser am Beginn des Romans mit Informationslücken (inhaltlichen Lücken, Leerstellen im Text) in Form von Ergänzungsfragen konfrontiert, die von ihr im Verlauf des Romans geschlossen werden. Diese Informationslücken am Anfang des Romans erfüllen bezüglich der Spannung auf den Gang der Handlung die Funktion, den Leser neugierig zu machen und ihn dadurch zum Weiterlesen zu animieren.

Sie beziehen sich dabei auf folgende Inhalte:

#### 3.3.3.2.1 Die Figuren des Romans

Erstens beziehen sie sich auf die restlichen Figuren des Romans, die dem Leser von der Ich-Erzählerin in ihrer ersten Imagination ihres eigenen Begräbnisses in ihrer Gedankenrede vorgestellt werden, dort aber von ihr nur mit ihren Vornamen<sup>452</sup> bzw. ihrem Nachnamen<sup>453</sup> erwähnt werden bzw. dort von ihr nur kurz deren Verhalten während ihres Begräbnisses beschrieben wird<sup>454</sup>, ohne dem Leser Detailinformationen zu ihnen zu verraten, z.B. wer sie sind oder in welcher Beziehung sie zu ihr stehen. Dies hat zur Folge, dass der Leser neugierig wird und weiterliest, weil er mehr über diese Figuren wissen möchte.

Die Identität dieser Figuren und ihre Beziehung zur Erzählerin betreffend kann der Leser bereits nach der Lektüre der ersten Vision, aufgrund der Art, wie die Erzählerin dort über diese in ihrer Gedankenrede spricht – ob sie sie mit ihren Vornamen oder mit ihrem Nachnamen erwähnt – ein paar vorausdeutende Hypothesen bezüglich deren Identität und ihrer Beziehung zur Ich-Erzählerin ableiten:

- 1) Bezüglich der Figuren, die Marianne mit deren Vornamen (Leo<sup>455</sup>, Erna<sup>456</sup>, Vera<sup>457</sup>, Paul<sup>458</sup>) erwähnt, dass es sich bei ihnen wahrscheinlich um Freunde von ihr handelt.
- 2) Bezüglich der Figur, die Marianne mit ihrem Nachnamen (Holztaler)<sup>459</sup> erwähnt, dass es sich bei ihr wahrscheinlich nur um einen Bekannten der Ich-Erzählerin handelt.
- 3) Außerdem erfährt der Leser bereits etwas über die Beziehungen der Figuren untereinander, z.B. dass Leo mit Vera liiert ist.<sup>460</sup>

---

<sup>452</sup> Vgl. ebd., S. 10, 11, 12, 13.

<sup>453</sup> Vgl. ebd., S. 12-13.

<sup>454</sup> Vgl. ebd., S. 10-14.

<sup>455</sup> Vgl. ebd., S. 10, 11, 12, 13.

<sup>456</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>457</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>458</sup> Vgl. ebd., S. 13 u. 14.

<sup>459</sup> Vgl. ebd., S. 12-13.

4) Aus der Information, dass Leo mit Vera liiert ist, und aus seiner Aussage im Gespräch mit ihr, dass er „sie [gemeint ist Marianne] bis zuletzt [...] [geliebt hat]“<sup>461</sup>, lässt sich für den Leser die Hypothese ableiten, dass es sich bei Leo wahrscheinlich um Mariannes Ex-Freund handelt<sup>462</sup> und bei Paul um ihren aktuellen Lebensgefährten.<sup>463</sup>

Ergänzende Informationen zu diesen im Roman ebenfalls vorkommenden Figuren erfährt der Leser entweder in der Erzählgegenwart von der Ich-Erzählerin<sup>464</sup> oder in den Rückblenden derselben, in denen sie aus ihrer Vergangenheit erzählt.<sup>465</sup>

Außerdem beziehen sich die Informationslücken auf die Art der Erkrankung der Hauptfigur und die Chronologie ihrer Entstehung in der Vergangenheit.

### **3.3.3.2 Die Art der Erkrankung der Hauptfigur und die Chronologie ihrer Entstehung**

Siehe Kapitel 3.3.3.3. Tension: Spannungserzeugung durch den Einbau von Rückblenden.

### **3.3.3.2.3 Die Ursachen für die Tagträume der Hauptfigur**

Dadurch dass die Hauptfigur in der ersten Person Singular Präsens spricht und von sich erzählt, gewährt sie dem Leser einen Einblick in ihre Psyche in Form ihrer Gedankenrede. So erfährt dieser im Laufe der Lektüre sukzessive mehr über die möglichen Ursachen ihrer Tagträume, nämlich dass die Hauptfigur Marianne an einer chronischen Erkrankung leidet.<sup>466</sup> So zum Beispiel schon im Epilog, wo die Ich-Erzählerin dem Leser einen Teil ihrer Motivation für ihre Tagträume verrät, nämlich dass sie dem Tod darin von ihrem eigenen Tod erzählt, damit dieser ihr einen Aufschub gewährt.<sup>467</sup>

### **3.3.3.3 Tension: Spannungserzeugung durch den Einbau von Rückblenden**

Durch die Rückblenden, in denen Marianne Beppe von ihrer Krankheit erzählt, wird meiner Meinung nach eine zweite intradiegetische Erzählebene geöffnet. Bezüglich der Spannung auf den weiteren Verlauf der Handlung haben die Rückblenden die Funktion, die erzählte Handlung in der Erzählgegenwart zu dehnen, indem sie den Fortgang der erzählten Handlung

---

<sup>460</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>461</sup> Ebd., S. 12.

<sup>462</sup> Diese Hypothese des Lesers stellt sich als richtig heraus. (Vgl. ebd., S. 30, wo die Hauptfigur in ihrer Gedankenrede erwähnt, dass sie und Leo „[...] seit Jahren getrennt [waren].“ (Ebd.).

<sup>463</sup> Diese Hypothese des Lesers wird von der Hauptfigur ebenfalls bestätigt. (Vgl. ebd., S. 32.).

<sup>464</sup> Zum Beispiel ergänzende Informationen zu den Figuren Erna (vgl. ebd., S. 42 u. 43) oder Paul (vgl. ebd., S. 32).

<sup>465</sup> Zum Beispiel ergänzende Informationen zu den Figuren Leo (vgl. ebd., S. 37-38 u. S. 39-41) und Erna (vgl. ebd., S. 38).

<sup>466</sup> Vgl. ebd., z.B. S. 74, S. 88, S. 95-96, S. 115, S. 118, S. 120, S. 143.

<sup>467</sup> Vgl. ebd., S. 9.

in der Erzählgegenwart verzögern. Außerdem dienen sie dazu, Informationslücken beim Leser, die sich inhaltlich auf die Art der Erkrankung der Hauptfigur und ihre Entstehung beziehen, sukzessive zu schließen.

Die erste Rückblende:

Die Rückblicke der Ich-Erzählerin beginnen in Kapitel II.<sup>468</sup> Dort erzählt die Hauptfigur Marianne ihrem Bekannten zum ersten Mal von ihrer Erkrankung.<sup>469</sup> In dieser ersten Erinnerung Mariannes wird durch die Kombination folgender Spannungstechniken eine Rätselspannung erzeugt: Einerseits dadurch, dass die Ich-Erzählerin die Ereignisse innerhalb des Rückblicks nicht chronologisch erzählt<sup>470</sup>, und andererseits dadurch, dass die erste Rückblende einmal kurz – durch eine Rückkehr in die Erzählgegenwart<sup>471</sup> – unterbrochen wird. Diese Verbindung dieser beiden Spannungstechniken erschwert dem Leser das Nachvollziehen der Zusammenhänge bezüglich Mariannes Krankheit und ihrer verschiedenen Stadien und wirkt sich deshalb positiv auf die Spannung aus. Außerdem wird durch die erste Retrospektive eine Informationslücke beim Leser bezüglich der Figur des Leo geschlossen, weil dieser darin erfährt, dass Leo Mariannes Freund während ihres Studiums war.<sup>472</sup>

Die zweite Rückblende:

In einer Bar bittet Beppe Marianne, mit ihrer Erzählung fortzufahren.<sup>473</sup> Sie setzt ihren Rückblick fort<sup>474</sup> und erzählt ihm von ihrem zweiten Studienjahr, in dem sie sich mit Symptomen wie ständigem Durst<sup>475</sup>, Launenhaftigkeit<sup>476</sup> und Müdigkeit<sup>477</sup> herumschlagen

---

<sup>468</sup> Vgl. ebd., S. 34 ff. Eigentlich findet die erste Rückblende bereits – im Rahmen der ersten Ellipse – am Ende von Kapitel I statt, nämlich in der Zeit zwischen dem Ende des Gartenfestes und dem nächsten Morgen. (Vgl. ebd. S. 30) Diese Episode wird von der Erzählerin aber erst zu einem späteren Zeitpunkt, nämlich am nächsten Morgen, wiedergegeben. Dort erzählt sie im Nachhinein, was geschehen ist, nachdem Beppe und sie die Party verlassen haben, nämlich, dass dieser sie danach in ein Gasthaus eingeladen hat. (Vgl. ebd., S. 32-34) Im Rahmen dieses Gasthausbesuches erzählt sie ihm in einer Rückblende das erste Mal von ihrer Krankheit. (vgl. ebd., S. 34-38 und S. 39-41) Das bedeutet, dass die erste Rückblende, die die Erkrankung der Hauptfigur betrifft, bereits im Rahmen einer Rückblende geschieht und dadurch auf einer metadiegetischen Ebene stattfindet.

<sup>469</sup> Vgl. ebd., S. 32-38 und S. 39-41.

<sup>470</sup> Die erste Rückblende der Ich-Erzählerin enthält Zeitsprünge: Sie beginnt in der Kindheit der Hauptfigur (vgl. Gruber (2003), S. 34f.), wechselt dann zur 20-jährigen Marianne (vgl. ebd., S. 36-38), danach zur 19-jährigen Marianne (vgl. ebd., S. 39-41) und endet mit einer Episode aus ihrer Kindheit (vgl. ebd., S. 41).

<sup>471</sup> Vgl. ebd., S. 38-39.

<sup>472</sup> Vgl. ebd., S. 36-37 und S. 39-41.

<sup>473</sup> Vgl. ebd., S. 63.

<sup>474</sup> Vgl. ebd., S. 63-69.

<sup>475</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>476</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>477</sup> Vgl. ebd., S. 68.

musste. Offen bleibt die Frage, ob ihr damals bereits eine ärztliche Diagnose zu ihren Symptomen bekannt war oder nicht. Sie berichtet Beppe in ihrer Erinnerung zwar davon, dass sie gemeinsam mit ihrer Freundin Erna in der Bibliothek „in Medizinbüchern“<sup>478</sup> geblättert hat und sich „durch Fachzeitschriften“<sup>479</sup> gelesen hat, aber sie erwähnt nicht, ob sie damals schon – wegen ihrer Symptome – einen Arzt konsultiert hat. Aus dieser Ungewissheit speist sich die Spannung, die sich innerhalb der Rückblicke aufbaut.

Die zweite Retrospektive Mariannes enthält außerdem einen Satz, in dem Marianne Beppe ein Geheimnis verrät, nämlich, dass sie ihren Studienfreund Leo einmal mit „seinem besten Freund“<sup>480</sup> betrogen hat, als sie bei diesem „über Nacht“<sup>481</sup> geblieben ist, ohne es Leo jemals gebeichtet zu haben. Dieses Geheimnis, das Marianne Beppe verrät, enthält eine intertextuelle Vorausdeutung auf den Titel des dritten Romans der Autorin, der *Über Nacht*<sup>482</sup> heißt.

Die dritte Rückblende:

Diese erzählt Marianne Beppe nicht von Angesicht zu Angesicht, sondern diese findet lediglich in deren Gedankenrede während eines Spaziergangs statt<sup>483</sup>, bei dem sie sich aber wünscht, Beppe würde sie begleiten und ihr zuhören.<sup>484</sup> Sie enthält einen Hinweis für den Leser darauf, dass Leo sie während ihrer Beziehung betrogen hat.<sup>485</sup>

Die vierte Rückblende:

Sie findet in Kapitel neun statt, nachdem Beppe Marianne nach ihrem Spaziergang in ihrer Wohnung besucht hat und sie miteinander geschlafen haben.<sup>486</sup> Dort erzählt Marianne ihm aus dem dritten Jahr ihrer Beziehung mit Leo von einer Urlaubsfahrt, die für sie wegen eines Schwächeanfalls während des Autofahrens im Krankenhaus endet.<sup>487</sup> Dadurch wird die eine spannungsproduzierende Frage in Mariannes Erinnerungen, nämlich, wann sie das erste Mal einen Arzt aufgesucht hat, um sich untersuchen zu lassen, beantwortet. Die zweite spannungsproduzierende Frage innerhalb der Retrospektiven wird in diesem Rückblick ebenfalls beantwortet, nämlich die nach Mariannes Diagnose, die ihr während ihres ersten Krankenhausaufenthaltes mitgeteilt wird.<sup>488</sup> Die Antwort auf diese Frage wird von Marianne zunächst noch verzögert, indem sie zunächst nur den medizinischen Fachausdruck

---

<sup>478</sup> Ebd., S. 64.

<sup>479</sup> Ebd., S. 64.

<sup>480</sup> Ebd., S. 66.

<sup>481</sup> Ebd., S. 66.

<sup>482</sup> Gruber, Sabine: *Über Nacht*. Dtv. München: 2009.

<sup>483</sup> Vgl. Gruber (2003), S. 121-125.

<sup>484</sup> Vgl. ebd., S. 121.

<sup>485</sup> Vgl. ebd., S. 121.

<sup>486</sup> Vgl. ebd., S. 130-139.

<sup>487</sup> Vgl. ebd., S. 132-133.

<sup>488</sup> Vgl. ebd., S. 134 und S. 137.

(„chronische Glomerulonephritis“<sup>489</sup>) erwähnt und diesen aber nicht ins Deutsche übersetzt, sondern lediglich die zwei „Griechischvokabeln *ho nephros* [...] [und] *he syndrhome* aus [...] [ihrer] Gymnasialzeit [Wortstellung im Zitat v. Verf. geändert]“<sup>490</sup> erwähnt, die ihr damals geholfen haben, die Diagnose zu verstehen. Für den Leser bleibt Mariannes Diagnose dadurch noch etwas länger unklar. Er erfährt diese – eine „chronische Entzündung der Nierenkörperchen“<sup>491</sup> – erst etwas später im Rahmen von Mariannes Retrospektive, nämlich von einer Diätassistentin, als diese Marianne während ihres ersten Krankenhausaufenthaltes - über die Folgen ihrer Erkrankung aufklärt und dabei auch noch einmal Mariannes Diagnose erwähnt, aber nicht den medizinischen Fachausdruck, sondern die deutsche Übersetzung desselben.<sup>492</sup> Dies bildet ein weiteres Beispiel für die Produktion eines kleineren Spannungsbogens innerhalb der Rückblenden ähnlich dem in der ersten.<sup>493</sup> Durch diese Information der Diätassistentin wird die Frage nach der Erkrankung Mariannes, auf der die Spannung in den Rückblicken aufgebaut hat, beantwortet und dadurch die Spannung beim Leser bezüglich der Beantwortung dieser Frage aufgelöst.

### **3.3.3.4 Tension: Spannungserzeugung durch nicht-chronologisches Erzählen, durch den Einbau von Ellipsen in die erzählte Handlung**

Die Autorin erzeugt im Roman auch durch Zeitsprünge, so genannte Ellipsen, Spannung. Der Roman enthält insgesamt vier Auslassungen:

Am Ende von Kapitel I befindet sich eine Lücke in der erzählten Zeit, die sich auf die Zeitspanne zwischen dem Ende des Gartenfestes und dem nächsten Morgen bezieht und auf die auch grafisch, durch eine Lücke im Text, hingewiesen wird.<sup>494</sup> Diese ausgelassene Zeitspanne in der erzählten Zeit wird von der Ich-Erzählerin in Kapitel II nacherzählt.<sup>495</sup> Diese erste Ellipse enthält außerdem die erste Rückblende, in der Marianne Beppe von ihrem Leiden erzählt.<sup>496</sup>

---

<sup>489</sup> Ebd., S. 134.

<sup>490</sup> Ebd., S. 134.

<sup>491</sup> Vgl. ebd., S. 137.

<sup>492</sup> Vgl. ebd., S. 137.

<sup>493</sup> Vgl. ebd., S. 34-41.

<sup>494</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>495</sup> Vgl. ebd., S. 32-41.

<sup>496</sup> Vgl. ebd., S. 35-38 und S. 39-41. Für nähere Details vgl. Anmerkung 468.

Die zweite Aussparung findet sich am Ende von Kapitel VI und wird ebenfalls auch wieder grafisch durch eine Lücke im Text angedeutet.<sup>497</sup> Die ausgesparte Zeitspanne, die vom Abend desselben Tages bis zum Morgen des folgenden Tages dauert, wird von der Ich-Erzählerin in Kapitel VII im Nachhinein erzählt.<sup>498</sup> Dabei wird die nacherzählte Zeitspanne in der Rückblende der Ich-Erzählerin zwei Mal durch eine Rückkehr in die Erzählgegenwart unterbrochen<sup>499</sup>, was sich positiv auf die Spannung auswirkt.

Die dritte Ellipse befindet sich am Ende von Kapitel XII<sup>500</sup> und wird in Kapitel XIII wiedergegeben.<sup>501</sup> Sie bezieht sich auf die Zeit zwischen Mariannes Befundbesprechung und der Rückkehr in ihre Wohnung.

Allen drei Ellipsen ist gemeinsam, dass sie sich jeweils am Ende eines Kapitels befinden und im Laufe des darauffolgenden Kapitels geschlossen werden und dass auf sie mithilfe einer Lücke im Text hingewiesen wird.

### **3.3.3.5: Kurzsüme: Spannung im Roman *Die Zumutung***

Während die Autorin Sabine Gruber in ihrem ersten Roman *Aushäusige* eine Zukunftsspannung auf den weiteren Verlauf bzw. den Ausgang der Handlung hauptsächlich durch den Aufbau (den Einsatz zweier Erzählstränge, in denen zwei Erzähler, sich gegenseitig abwechselnd, die Handlung erzählen) sowie durch die unterschiedliche Art, wie sie die beiden Erzähler die Handlung in den beiden Handlungssträngen erzählen lässt, erzeugt, produziert sie in ihrem zweiten Roman *Die Zumutung* hauptsächlich eine Spannung auf den weiteren Verlauf bzw. den Ausgang der Handlung durch Vorausdeutungen, speziell durch die Verwendung eines Leitmotivs, mit dem sie die Erwartungen des Lesers an den weiteren Verlauf der Handlung bzw. deren Ausgang lenkt und ihn dadurch an den Text bindet. Ein weiterer Unterschied im Roman *Die Zumutung* zu Sabine Grubers erstem Roman *Aushäusige* besteht im Aufbau: Während der Roman *Aushäusige* aus zwei Handlungssträngen besteht, enthält der Roman *Die Zumutung* nur einen Handlungsstrang, in den Rückblenden eingebaut sind. Diese Rückblicke erfüllen, in Bezug auf die Spannung dieselben Funktionen wie im Roman *Aushäusige*: Erstens dienen sie dazu, die Handlung in der Erzählgegenwart zu verzögern, was sich positiv auf die Spannung auf den weiteren Verlauf bzw. den Ausgang der Handlung auswirkt, und zweitens dienen sie dazu, Informationslücken in der Erzählgegenwart

---

<sup>497</sup> Vgl. ebd., S. 102.

<sup>498</sup> Vgl. ebd., S. 103-104 und S. 106-107.

<sup>499</sup> Vgl. ebd., S. 104 und S. 104 bis S. 105.

<sup>500</sup> Vgl. ebd., S. 186.

<sup>501</sup> Vgl. ebd., S. 187.

sukzessive zu schließen, konkret bezüglich des Rätsels nach der Art der Erkrankung der Hauptfigur Marianne.

Außerdem erzeugt die Autorin in der Hauptfigur und Ich-Erzählerin eine Figurenspannung, die sich aus einem inneren Konflikt der Figur speist, in den diese gerät, weil sie eine Affäre mit einem Mann, den sie kennengelernt hat, beginnt, obwohl sie eigentlich liiert ist.

Beim Leser löst dieser innere Konflikt der Hauptfigur eine Spannung auf den weiteren Verlauf der Handlung des Romans in der Zukunft bzw. auf deren Ausgang bezüglich der Frage, für wen der beiden Männer sich die Hauptfigur im Verlauf der Handlung bzw. an deren Ende entscheiden wird.

Des Weiteren kreiert die Autorin eine Rätselspannung beim Leser bezüglich der Art der chronischen Erkrankung der Hauptfigur und Ich-Erzählerin und der Chronologie ihrer Entstehung. Dieses Rätsel wird durch die in die erzählte Handlung eingebauten Rückblenden, in denen die Hauptfigur von den ersten Symptomen ihrer chronischen Erkrankung erzählt und durch die der Leser sukzessive Informationen über ihre Erkrankung erfährt, nach und nach gelöst und zusätzlich sind in der Erzählgegenwart, in der Gedankenrede der Hauptfigur, Hinweise auf die Art ihrer Erkrankung enthalten. Wobei dem Leser das Nachvollziehen der inhaltlichen Zusammenhänge durch eine nicht chronologische Erzählweise in den Rückblenden erschwert wird, was sich positiv auf die Rätselspannung auswirkt.

Zusätzlich produziert die Autorin in ihrem zweiten Roman *Die Zumutung*, so wie in ihrem ersten Roman *Aushäusige*, auch eine Spannung durch den Einbau von Ellipsen in die erzählte Handlung, die erst im Laufe des Romans nacherzählt werden.

### **3.4. Spannung in *Über Nacht***

#### **3.4.1 Inhaltsangabe**

In ihrem dritten Roman *Über Nacht* erzählt die Autorin Sabine Gruber die Geschichte zweier Frauen, deren Schicksale auf mysteriöse Weise miteinander verknüpft sind: Auf der einen Seite Mira, die in Rom als Krankenpflegerin arbeitet, und auf der anderen Seite Irma in Wien, die als Journalistin arbeitet und nierentransplantiert wird.

Mira, die in einem Pflegeheim arbeitet, zeichnet aus, dass ihr die Schicksale ihrer Patientinnen und Patienten sehr nahegehen. Außerdem läuft es in ihrer Ehe aktuell nicht so gut, da ihr in letzter Zeit einige Veränderungen an ihrem Mann aufgefallen sind (z.B. seine Gereiztheit, seine Müdigkeit und der Geruch von fremdem Parfüm an seinem Hemd), die Mira ein Verhältnis vermuten lassen.

Irma ist alleinerziehende Mutter eines sechsjährigen Sohnes, der aus einer Affäre mit Rino, einer Bekanntschaft während eines Rom-Aufenthalts, entstanden ist. Irma, die lange Zeit Dialyse-Patientin gewesen ist, hat über Nacht eine neue Niere transplantiert bekommen. Neben der Verbesserung ihres Gesundheitszustandes registriert sie noch weitere Veränderungen an sich. So nimmt sie zu, ihre Falten im Gesicht verschwinden und ihr fallen zunehmend Dinge auf, die sie vorher nicht bemerkt hat: z.B. die Vögel am Himmel. In ihrem Berufsleben recherchiert Irma für ein Buch über aussterbende Berufe. Dabei interviewt sie auch einen Buchdrucker, in dessen Sohn Friedrich sie sich verliebt. Irma fängt eine Beziehung mit Friedrich an.

Irma hat einen homosexuellen Bruder namens Alexander, der in einer Beziehung mit seinem Freund Davide, einem Italiener aus Rom, lebt. Alexander betrügt seinen Freund Davide mit anderen Männern.

Nachdem ihr Sohn Florian anfängt, Fragen nach seinem Vater zu stellen, fliegt Irma gemeinsam mit Davide nach Rom, um *Rino* zu suchen. Sie finden dort nur Lucchi, Rinos Onkel, der im Pflegeheim, wo Mira arbeitet, lebt. Von ihm erfahren Irma und Davide, dass Rino nicht mehr in Rom lebt, sondern etwas außerhalb der Stadt, wo er seine Tante pflegt. Nach ihrer Rückkehr nach Wien versucht Irma Rino telefonisch zu erreichen, doch Rino antwortet nicht.

Im Pflegeheim, wo Mira arbeitet, herrscht Personalmangel, deswegen muss Mira öfters außerplanmäßig Nachtdienste übernehmen. Sie hat zu einigen Patientinnen und Patienten eine persönliche Beziehung aufgebaut (z.B. zu Carelli, Lucchi und Mancini) und ist deswegen bei den Patienten beliebt, weil sie versucht, sich Zeit für sie zu nehmen. Während einem ihrer Nachtdienste outet sich ein Heiminsasse (Lucchi) ihr gegenüber als homosexuell. Dies öffnet Mira die Augen bezüglich des Geheimnisses ihres Mannes Vittorio, dass er wohl Verhältnisse mit anderen Männern hat.

Nachdem Mira entdeckt hat, dass ihr Mann homosexuell ist, hat sie eine kurze Affäre mit Rino, Lucchis Neffen und Florians Vater. Danach beschließt Mira, Rom für ein paar Tage zu verlassen. Bei dieser Fahrt verunglückt sie mit dem Auto.

Beide Frauen stehen vor einem Rätsel. Irma beschäftigt die Frage nach ihrem Spender mehr als ihr lieb ist und Mira hegt den Verdacht, dass ihr Mann Vittorio sie betrügt.

## **3.4.2 Handlungsorientierte Spannungsarten in den beiden Handlungssträngen**

### **3.4.2.1 Rätselspannung im Mira-Handlungsstrang**

Im Mira-Handlungsstrang dreht sich zunächst alles um die Frage, ob Vittorio, Miras Ehemann, ein Verhältnis hat oder nicht (erstes Teilrätsel). Im weiteren Handlungsverlauf kristallisiert sich die Frage heraus, ob Miras Ehemann Vittorio möglicherweise homosexuell ist (zweites Teilrätsel). Im Folgenden werde ich versuchen, die zahlreichen Hinweise, die die Autorin liefert, um die Rätselspannung diesbezüglich aufzubauen, wiederzugeben.

Ebenso wie Irma steht Mira, die Hauptfigur des anderen Erzählstranges, vor einem Rätsel: Sie hat in letzter Zeit Veränderungen an ihrem Mann bemerkt: Er schläft nicht mehr mit ihr und auch sein sonstiges Verhalten ist merkwürdig: Er wirkt oft müde und ist gereizt. Sie fragt sich, was mit ihm los ist, ob er vielleicht fremdgeht, und wenn ja, mit wem, und versucht hinter sein Geheimnis zu kommen. Die Frage, was Vittorio vor seiner Frau Mira zu verheimlichen versucht, besteht aus zwei Teilrätseln: am Anfang des Romans beschäftigt die Figur Mira und den Leser das Rätsel um seine mögliche Untreue und später, nachdem sich Miras Verdacht diesbezüglich erhärtet hat, das Rätsel um seine mögliche Homosexualität. Aus diesen beiden Teilrätseln setzt sich die Rätselspannung im Mira-Erzählstrang zusammen.

### **3.4.2.2. Techniken zur Erzeugung der Rätselspannung im Mira-Handlungsstrang: Hinweise auf eine Untreue von Miras Ehemann Vittorio: Vom Vagen zum Konkreten bzw. vom Allgemeinen zum Spezifischen**

#### **3.4.2.2.1 Vage Hinweise auf eine Untreue Vittorio**

Zu den vagen Hinweisen zählen Veränderungen, die Mira an ihrem Ehemann beobachtet: Er ist öfters müde und gereizt und lügt sie an. Der Leser bemerkt dies beispielsweise an der folgenden Szene: Während Miras Nachtdienstes ruft sie ihr Mann Vittorio an und behauptet, sie habe ihn nicht über ihren zusätzlichen Dienst informiert: Dabei fallen Mira zwei Dinge an ihrem Mann auf: erstens seine müde Stimme, obwohl „er heute [...] nicht im Geschäft [...] [war]“<sup>502</sup> und zweitens ein gereizter Tonfall in seiner Stimme, den sie in letzter Zeit häufiger an ihm bemerkt hat: Die Müdigkeit und seine Gereiztheit, die Mira an ihm registriert, sind ein erster vager Hinweis für Mira und den Leser auf mögliche nächtliche Aktivitäten Vittorio.

Gegen zwei Uhr früh rief Vittorio an. Er behauptete, ich hätte nicht auf seine Mobilbox gesprochen, ihn nicht über meinen Nachtdienst informiert. «Jetzt erst merkst du, daß ich nicht zu Hause bin», sagte ich. «Ich suche dich seit einer Stunde.» Im Hintergrund lief der Fernseher, ich

<sup>502</sup> Gruber (2009), S. 12.

konnte Vittorio kaum verstehen. «Ich habe dich aber angerufen», sagte ich laut. «Das glaub'ich nicht.» Er klang müde, dabei war er heute gar nicht im Geschäft gewesen. «Du bist ziemlich zerstreut in letzter Zeit.» «Du meinst wohl dich selber.» Ich horchte auf: da war er wieder, dieser Tonfall. Obwohl Vittorio mich in den letzten Monaten freundlich und zuvorkommend behandelt hatte, war etwas Gereiztes in seiner Stimme, das mir neu war [Herv. v. Verf.]. «Na schön, vielleicht habe ich einem Fremden auf die Box gesprochen.» Wir schwiegen beide; ich konnte hören, wie er schluckte. «Tut mir leid», sagte er, «da war wirklich keine Nachricht.»<sup>503</sup>

Als Mira in einer Pause noch einmal die Anrufe auf ihrem Handy kontrolliert, stellt sie fest, dass sie ihren Mann am Abend angerufen hat, um ihn darüber zu informieren. Mit anderen Worten: Ihr Mann hat sie wohl angelogen.

Ich ruhte mich auf der Eckbank in der Küche aus und dachte an Vittorio. Unter *Gewählte Rufnummern* hatte ich seine Telephonnummer gefunden, auch das gestrige Datum und die Anrufzeit 21.15 Uhr. Ich überlegte, ihn zurückzurufen, um ihm zu sagen, ich könnte es beweisen.<sup>504</sup>

Zu diesen vagen Hinweisen gesellen sich weitere Text-Passagen, in denen deutlich wird, dass Vittorio keine Lust mehr auf Sex mit Mira hat:

Wenn mich doch nur einmal wieder einer anfaßte, von dem ich möchte, daß er mich anfaßt, dachte ich [Mira über ihren Ehemann Vittorio, d. Verf.].<sup>505</sup>

Er drehte sich von mir weg, ich mich zu ihm hin. Ich faßte nach seinen Hoden und begann sie zu kraulen, aber er rührte sich nicht. <Schlaf jetzt>, sagte er leise.<sup>506</sup>

Als vager Hinweis kann auch ein neues, fremdes Parfum interpretiert werden, das Mira an ihrem Mann riecht.

Ich hielt mein Gesicht seitlich an sein Hemd gedrückt, spürte jeden Kopf, rieb die Wange am dünnen Baumwollstoff. <Schau mich an>, sagte er, doch ich blieb, wo ich war, drehte nur den Kopf weg, so daß mein Gesicht nun zur Gänze von seinem Hemd zugedeckt war. Ich roch an ihm, nahm einen tiefen Zug, als wollte ich mich vergewissern, daß es Vittorio war, der vor mir stand. Aber er war es nicht. Ich kann mich auf meine Nase nicht mehr verlassen, dachte ich [Herv. v. Verf.].<sup>507</sup>

Die Tatsache, dass Mira das fremde Parfum an ihrem Ehemann registriert hat, bringt sie in ihrer Gedankenrede in dem Satz „Aber er war es nicht“<sup>508</sup> zum Ausdruck. Für den Leser bildet dieser Satz Miras eine zukunftsungewisse<sup>509</sup> Vorausdeutung auf eine mögliche Affäre

---

<sup>503</sup> Ebd.

<sup>504</sup> Ebd., S. 13.

<sup>505</sup> Ebd., S. 33.

<sup>506</sup> Ebd., S. 51.

<sup>507</sup> Ebd., S. 47.

<sup>508</sup> Ebd., S. 47.

<sup>509</sup> Eberhard Lämmert unterscheidet zwischen „zukunftsungewissen Vorausdeutungen“ (2009, S. 143) eines Erzählers (vgl. ebd., S. 143-175) und „[...] Zukunftsungewissen Vorausdeutungen“ (Ebd., S. 175) von Figuren (Vgl. ebd., S. 175- 189). *Zukunftsungewisse Vorausdeutungen* in Form von „Träume[n],

Vittorios. Die Möglichkeit, dass sich Mira bezüglich des fremden Parfums auch getäuscht haben könnte, drückt sie anschließend in ihrer Gedankenrede in dem Satz „Ich kann mich auf meine Nase nicht mehr verlassen, dachte ich“<sup>510</sup> aus. Diese Zweifel Miras an ihrem Geruchssinn dienen, bezüglich des Teilträtsels bezüglich einer möglichen Affäre Vittorios, dazu, die vorherige, zukunftsungewisse Vorausdeutung auf eine mögliche Affäre Vittorios wieder abzuschwächen, um die Situation zu diesem frühen Lektürezeitpunkt nicht zu eindeutig zu gestalten.

Verdächtig für seine Ehefrau Mira und den Leser macht sich Vittorio auch durch seine, aus der Perspektive seiner Ehefrau Mira als auffällig beschriebene Reaktion<sup>511</sup>, als sie ihn auf das fremde Parfum, das sie an ihm wahrgenommen hat, anspricht:

<Du riechst nicht mehr wie früher>, sagte ich schnell und bedauerte im selben Moment, ihn verletzt zu haben. «Der Duft der Blumen ist nicht stark genug», setzte ich nach, obwohl er mir leid tat.<sup>512</sup>

Vittorio verharrte, entsetzt, überrascht [...]. Ich hatte ihn ertappt, aber ich wusste nicht, wobei. Sein Kiefer zitterte leicht, als versuchte er sich zu kontrollieren.<sup>513</sup>

Doch andererseits liefert er seiner Frau Mira eine scheinbar plausible Erklärung für den fremden Geruch:

<Mama hat das Hemd gewaschen>, sagte Vittorio ruhig, ging zum Schalter und drehte das Licht ab. Als ich das letzte Mal ihren Keller aufgeräumt habe, hat sie darauf bestanden, es zu waschen.><sup>514</sup>

Mira dagegen zweifelt an seiner Erklärung, weil sie glaubt, dass Vittorio von dem Hemd, das er trägt, nur eines in Weiß besitzt:

Ich starrte auf sein Hemd. Es war aus hellblauem, durchscheinenden Baumwollbatist. Vittorio kaufte selten Kleidungsstücke; die wenigen, die er besaß, waren ausgesucht und teuer. Deswegen glaubte ich mich zu erinnern, daß er von dieser Art Hemd nur ein einziges, weißes besaß. [Herv. v. Verf.]<sup>515</sup>

---

Ahnungen, Prophezeiungen [einer Figur]“ (Ebd., S. 178.) sind nur für die Figuren selbst *zukunftsungewiss* (Vgl. ebd., S. 178), nicht aber für den Leser, weil „sie merkwürdigerweise trotz ihrer theoretischen Unverbindlichkeit den Leser in einer ähnlichen Weise [steuern] wie es durch die gewissen Vorausdeutungen eines Erzählers geschieht.“ (Ebd., S. 178-179.)

<sup>510</sup> Gruber (2009), S. 47.

<sup>511</sup> Vgl. ebd., S. 49.

<sup>512</sup> Ebd., S. 48.

<sup>513</sup> Ebd., S. 49.

<sup>514</sup> Ebd.

<sup>515</sup> Ebd.

Das Hemd, das Vittorio trägt, besteht aus Baumwollbatist, einem edlen Stoff. Das würde dafür sprechen, dass es ihm gehört, weil er laut Mira nur wenige Kleidungsstücke besitzt, aber dafür ausgesuchte und teure. Was Mira jedoch an dem Hemd irritiert, ist seine Farbe: Sie glaubt, sich daran zu erinnern, dass ihr Mann von dieser Art Hemd nur eines in Weiß besitzt.<sup>516</sup>

Miras Zweifel daran, dass das Hemd Vittorio gehört, erfüllen, bezüglich des Teilrätsels einer möglichen Affäre Vittorios, die Funktion, auf eine Affäre Vittorios vorauszuweisen. Um die Rätselspannung beim Leser aufrechtzuerhalten, hat die Autorin die Formulierung „glaubte ich mich zu erinnern“<sup>517</sup> bezüglich des fremden Hemdes in Miras Gedankenrede gewählt, was ausdrücken soll, dass sich Mira nicht sicher ist, ob das Hemd Vittorio gehört oder nicht. Bezüglich der Rätselspannung des Teilrätsels um eine mögliche Affäre Vittorios dient diese vage Formulierung dazu, die Situation für den Leser nicht zu eindeutig zu gestalten, um die Lösung des Rätsels nicht zu früh zu verraten.

Neben den oben genannten vagen Hinweisen werden im Buch auch konkrete Hinweise auf Vittorios Untreue erwähnt, welche die Rätselspannung im Mira-Handlungsstrang weiter vorantreiben.

#### **3.4.2.2 Konkrete Hinweise auf Vittorios Untreue**

Einen ersten konkreten Hinweis auf eine Untreue Vittorios bildet ein Anruf in der gemeinsamen Wohnung, bei dem sich niemand meldet, als Mira abhebt:

Als das Telephon klingelte, blieb Vittorio sitzen, er drehte nicht einmal den Kopf, um zu sehen, ob ich dranging. Der Anrufer legte auf, nachdem ich meinen Namen genannt hatte. Jemand mußte von einem öffentlichen Telephon aus angerufen oder die eigene Nummer unterdrückt haben. Auf dem Display war nichts zu sehen gewesen. [Herv. v. Verf.] «Erwartest du einen Anruf?» Vittorio legte die Fernbedienung auf das Sofa und stand auf. «Nein.»<sup>518</sup>

Verdächtig für Mira und den Leser macht Vittorio seine Reaktion auf den Anruf, nachdem er sich bei Mira nach der Identität des Anrufers erkundigt und sie ihm erzählt, dass er aufgelegt hat, als sie sich gemeldet hat und dass dies schon öfter vorgekommen ist. Danach greift er zerstreut nach Miras Bier und sagt, er müsse mal kurz spazieren gehen, um den Kopf auszulüften. Dies sind alles Hinweise darauf, dass der Anruf wahrscheinlich für ihn gewesen ist:

---

<sup>516</sup> Vgl. ebd.

<sup>517</sup> Ebd.

<sup>518</sup> Ebd., S. 43f.

«Wer war das vorhin»? «Keine Ahnung. Gab sich nicht zu erkennen. Ist übrigens nicht das erste Mal.» Ich schaute Vittorio an; er war zerstreut, griff nach dem Bier in meiner Hand, das nicht für ihn bestimmt war. [Hervorhebungen vom Verfasser] Als er es bemerkte, stellte er die Dose auf die Anrichte, meinte er müsse den Kopf auslüften, gehe einmal um den Häuserblock, wäre gleich wieder zurück.<sup>519</sup>

Nach diesem Ereignis geht Vittorio „einmal um den Häuserblock“<sup>520</sup>, wo ihn Mira beim Telefonieren beobachtet:

Vittorio lief um den Block, überquerte dann aber die Straße, um zu telefonieren. [...] Vittorio schien wütend zu sein, da er mehrmals mit der flachen Hand gegen den Telephonapparat schlug, dann lächelte er. Er wirkte verlegen[Herv. v. Verf.]<sup>521</sup>

Solange ich nicht in seinem Blickfeld war, verbarg ich mich hinter den am Straßenrand stehenden Autos, dann wählte ich eine Abkürzung durch die Innenhöfe. Auf dem Weg zu unserer Wohnung fragte ich mich, warum Vittorio ein öffentliches Telefon benützte.<sup>522</sup>

Nachdem Mira ihren Mann Vittorio bei einem heimlichen Telefonat beobachtet hat, hat sie das Gefühl, dass ihr Mann vor ihr etwas verheimlicht:

Man weiß nie genau, wann eine Liebe aufhört, dachte ich später, als ich mich aus dem Fenster beugte, um nach Vittorio Ausschau zu halten, aber man spürt, wenn einer anfängt, das Ende an sich heranzulassen. [Herv. v. Verf.]<sup>523</sup>

In Miras Gedankenrede wird ihr Verdacht bezüglich einer heimlichen Affäre ihres Mannes nicht direkt ausgesprochen, sondern indirekt über die Beschreibung ihres Gefühls beschrieben: Aus der Formulierung „aber man spürt, wenn einer anfängt, das Ende an sich heranzulassen“<sup>524</sup> in ihrer Gedankenrede kann der Leser implizit herauslesen, dass sie vermutet, dass ihr Mann eine Affäre hat. Das Ausdrücken des Verdachts Miras bezüglich einer möglichen Affäre über die Beschreibung ihres Gefühls dient einerseits dazu, auf eine mögliche Affäre Vittorio's vorauszuweisen, andererseits muss hier auch Miras Figurenstatus und ihre damit verbundene eingeschränkte Wahrnehmung bezüglich der Ereignisse in ihrem Erzählstrang berücksichtigt werden, sie hat eben nur ein gewisses Gefühl diesbezüglich. Bezüglich des Teilträtsels, ob Vittorio eine Affäre hat oder nicht, dient die indirekte Beschreibung von Miras Verdacht über die Beschreibung ihres Gefühls diesbezüglich dazu, die Lösung des Rätsels zu verzögern und dadurch die Rätselspannung bezüglich der Frage einer möglichen Affäre Vittorio's aufrechtzuerhalten und den Leser zu animieren

---

<sup>519</sup> Ebd., S. 45.

<sup>520</sup> Ebd.

<sup>521</sup> Ebd.

<sup>522</sup> Ebd., S. 46.

<sup>523</sup> Ebd.

<sup>524</sup> Ebd.

weiterzulesen. Indirekte, implizite Umschreibungen der Lösungen eines Rätsels bilden ein wichtiges sprachliches Mittel, um eine Rätsel-Spannung zu kreieren und zu erhalten und um die Lösung des Rätsels nicht zu früh zu verraten.<sup>525</sup>

Ein zweiter konkreter Hinweis auf Vittorios Untreue für die Figur Mira und den Leser findet sich in einem von Mira zufällig mitgehörten Gespräch:

<Aber sie muß es doch merken>, sagte eine Stimme hinter mir. <So dumm kann man doch gar nicht sein. Das geht ja schon eine Weile [Herv. v. Verf.]> Ich sah von der Zeitung auf, drehte mich möglichst unauffällig nach links, um zu sehen, wem die Stimme gehörte. Im Profil glich die Frau einer Kundin von Vittorio. Die gleiche Nase, das gleiche fliehende Kinn. Ich konnte mich sogar erinnern, welche Möbel sie zuletzt gekauft hatte; es waren zwei verchromte Stahlrohrstühle mit schwarzer Lederbespannung [Herv. v. Verf.]. [...] In diesem Augenblick fragte mich der Kellner hinter der Theke nach meiner Bestellung. Ich kriegte kein Wort heraus, schüttelte nur den Kopf, drückte ihm die *Repubblica* in die Hand und schob mich, das Gesicht von der Frau abgewandt, damit sie mich nicht erkennen konnte, durch die Menge ins Freie. Auf dem Weg zur Bushaltestelle wiederholte ich die Sätze, die ich aufgeschnappt hatte.<sup>526</sup>

Im Zitat wird die Situation aus der Ich-Perspektive Miras beschrieben. Zuerst ist es noch unsicher, ob es sich bei der Frau um eine Kundin aus Vittorios Geschäft handelt, weil Mira nur beschreibt, dass die Frau einer Kundin aus Vittorios Geschäft ähnlichsieht, doch dadurch, dass sie sich noch an die Möbelstücke erinnern kann, die die Frau gekauft hat, kann sie sie eindeutig als eine Kundin Vittorios identifizieren. Mira spricht nicht direkt aus, dass es sich bei der Frau um eine Kundin Vittorios handelt, sondern sie identifiziert sie indirekt über die Möbel, die diese gekauft hat. Dadurch wird auch dem Leser klar, dass es sich bei der Frau um eine Kundin Vittorios handelt. Der Satz einer Kundin, den Mira in ihrer Gedankenrede wiedergibt („<Aber sie muß es doch merken>, sagte eine Stimme hinter mir. <So dumm kann man doch gar nicht sein. Das geht ja schon eine Weile.>“<sup>527</sup>) kann retrospektiv, nach der Lektüre des Romans, als eine Vorausdeutung auf eine Affäre Vittorios mit seinem Freund Mauro interpretiert werden.

Die Vermutungen Miras, die Untreue ihres Manns betreffend, werden durch dieses Gespräch konkreter. Nur leitet sie daraus eine falsche Hypothese ab, weil sie vermutet, Vittorio betrüge sie mit einer anderen Frau. Bezüglich der Rätselspannung dient diese falsche Vermutung, die

---

<sup>525</sup> Vgl. Tomasek (1994), S. 31 ff.

<sup>526</sup> Gruber (2009), S. 88 f.

<sup>527</sup> Ebd., S. 88.

die Figur Mira aus dem belauschten Gespräch ableitet, dazu, den Leser auf eine falsche Fährte<sup>528</sup> zu locken, um dadurch die Rätselspannung bis kurz vor Schluss aufrechtzuerhalten.

Ich versuchte die Sätze der Kundin zu vergessen. Als ich den Taxifahrer betrachtete, stellte ich mir vor, wie er seine Frau betrog, vielleicht mit einer Taxifahrerin, die für dieselbe Firma arbeitete, oder mit seiner Schwägerin.<sup>529</sup>

### **3.4.2.2.3 Vom Allgemeinen zum Spezifischen: Von der Untreue zur Homosexualität Vittorios und die Auflösung des Rätsels um seine Homosexualität**

Nachdem sich der Verdacht auf Vittorios Untreue bei Mira erhärtet hat, ergeben sich für sie und den Leser weitere vage Hinweise auf seine Homosexualität, z.B. seine Pingeligkeit in Bezug auf seine Kleidung:

< [...] Übrigens - >, Vittorio stellte sich vor mich hin. <- die Hose ist eindeutig zu kurz, findest du nicht?> [...] [Mira:] <Möglich>, sagte ich und schloß wieder die Augen. [Vittorio:] <Das Hosenbein müßte mit einem leichten Knick auf dem Schuhspan aufliegen. Ich ärgere mich so.> [Mira:] Dem alten Battaglia wäre das nicht passiert, dachte ich bei mir. Wahrscheinlich hatte Vittorio seine Mutter gebeten, die Hosenbeine zu kürzen. Ich hatte mich von Anfang an geweigert, Ausbesserungsarbeiten an seiner Kleidung vorzunehmen; man konnte es ihm nicht recht machen.<sup>530</sup>

Relativ spät im Mira-Handlungsstrang findet sich ein nächster vager Hinweis für Mira auf Vittorios Homosexualität, nämlich ihre Beobachtung, dass er sich die Beine rasiert hat:

<Warum hast du dich rasiert?>, fragte ich. Vittorio blieb auf dem Zwischenpodest stehen, drehte sich nach mir um. In diesem Augenblick rief jemand den Aufzug. Es schepperte und krachte. <Ich rasiere mich jeden Tag. > Die Aufzugseile zitterten. Ich bemerkte zwei verbogene Geländerstäbe. <Die Beine>, sagte ich. Auf dem Krümmling lag ein schmutziges Stofftier, eine Maus mit einem lanzogenen, schlaffen Körper. Es fehlte das Füllmaterial. <Ach, einfach so.> Vittorio nahm die letzten zwei Stufen auf einmal.<sup>531</sup>

Als Mira diesbezüglich noch einmal nachhakt, meint Vittorio nur, er habe mal ausprobieren wollen, wie sich das anfühlt:

<Eigentlich interessiert mich, warum du dir die Beine rasierst. Machst du das jetzt immer?> <Ich wollte einfach mal erleben, wie sich das anfühlt. > Vittorio drehte sich um und ging wieder in die Küche. War er bei einer Kosmetikerin gewesen?<sup>532</sup>

---

<sup>528</sup> Die Spannungstechnik des Legens einer falschen Fährte ist eine spezifische Technik des Detektivromans, vgl. dazu Suerbaum, Ulrich: Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik • Theorie • Geschichte. München: Fink 1998, S. 91.

<sup>529</sup> Ebd., S. 89.

<sup>530</sup> Ebd., S. 90.

<sup>531</sup> Ebd., S. 173.

<sup>532</sup> Ebd., S. 175.

Hier ist noch wichtig zu erwähnen, dass der Leser, im Gegensatz zur Figur Mira, über zusätzliche Hinweise bezüglich Vittorio's Homosexualität in Form von Motiv-Spiegelungen aus dem Irma-Handlungsstrang verfügt.<sup>533</sup>

#### **3.4.2.2.4. Auflösung der handlungsorientierten Rätselspannung durch eine überraschende Wendung (surprise nach Brewer)<sup>534</sup> kurz vor dem Ende des Erzählstrangs: Die Auflösung des Rätsels um die Homosexualität Vittorio's: Das Geheimnis des Heiminsassen Lucchi**

Die Rätselspannung in Bezug auf Vittorio wird erst kurz vor Ende des Romans gelöst, nämlich in Kapitel XIX: Nach einem Gespräch Miras während eines Nachtdiensts, das sie mit Lucchi, dem Onkel von Rino führt, und in dem er ihr ein Geheimnis anvertraut, nämlich dass er homosexuell ist, entdeckt Mira auch das Geheimnis ihres Mannes, nämlich dass dieser – so wie Lucchi – ebenfalls homosexuell ist, und sie mit Männern betrügt und nur zum Schein eine Ehe mit ihr führt, um seine Homosexualität zu verbergen:

[Lucchi]: <Stellen Sie sich vor, die ganze Familie ist der Meinung, ich hätte ein Verhältnis mit Gianna gehabt. Sie wissen schon - die Frau meines Hausarztes, die immer auf Besuch kommt.> Er machte eine Pause [Mira]. [Lucchi]: <Jetzt bin ich zweiundachtzig. Ich habe meinen Leuten nie widersprochen, ich hab's aber auch nie zugegeben. Und wissen Sie, warum? – Bleiben Sie einen Moment.> Lucchi bot mir eine Pocket-Coffee-Schokolade an [Mira]. <Weil es stimmt.> Er kicherte in sich hinein [Mira]. [Lucchi]: <Nur hatte ich das Verhältnis nicht mit Gianna, sondern mit Fausto, ihrem Mann.> [...] <Siebenundzwanzig Jahre waren wir zusammen und waren es doch nicht, und mein progressiver Neffe, dieser Pseudorevolutionär, hat vor lauter eigener Weibergeschichten nichts bemerkt.> Ich setzte mich auf den Stuhl; es war nur das Rascheln der Verpackung zu hören. Lucchi's Hände zitterten. <Warum haben Sie es für sich behalten?> <Fausto wollte nicht, daß es Gianna erfährt, und schon gar nicht, daß seine Tochter davon Wind kriegt. Es hat funktioniert. Ich habe Gianna den Hof gemacht – ein reines Ablenkungsmanöver. Es funktioniert immer noch.> [...] <Seit Fausto tot ist, das ist nun fünf Jahre her, bin ich ein körperliches Wrack. Gianna wollte, dass ich zu ihr ziehe; sie wollte sich um mich kümmern. Sie hat ja keine Ahnung.> Er lachte laut auf. <Wie kann man nur so leichtgläubig sein?> <Und Rino>, sagte ich, warum haben sie es ihm nicht gesagt? <Diesem Egomane, der alle um sich herum unglücklich macht?> [...] Lucchi hielt meinen Arm fest. <Sollte es mit mir zu Ende gehen, werden Sie Rino die Wahrheit sagen. Aber solange ich lebe ->, sein Griff wurde fester, er räusperte sich. <Kein Wort. Ich habe es Fausto versprochen.><sup>535</sup>

Ich ging ins Bad, um mir die Hand zu waschen. Die Kompressionsbinde hatte sich gelockert, auf der Innenseite war sie feucht. Ich nahm sie ab, betrachtete die Bläschen, die sich an den Fingerkuppen gebildet hatten. <Warum sind sie nicht zuhause geblieben>, sagte Carelli, <so können sie doch nicht richtig arbeiten>. Lieber hier als bei Vittorio und Mauro, dachte ich und erschrak. Mauro. Fausto. Ich verfehlte die Türklinke. <Die Badezimmertür>, rief Carelli, als ich schon fast auf dem Gang draußen war. Ich ging noch einmal zurück und machte sie zu.<sup>536</sup>

<sup>533</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.3.1.1.2 *Homosexualität als Thema im Irma-Erzählstrang und seine Funktion für die Spannung*, S. 93-94 dieser Arbeit.

<sup>534</sup> Vgl. Brewer (1996), S. 112.

<sup>535</sup> Gruber (2009), S. 191f.

<sup>536</sup> Ebd., S. 193.

*Wie kann man nur so leichtgläubig sein.* Lucchis Satz hatte mich durch den Nachtdienst begleitet, er ging mir auch jetzt nicht aus dem Sinn.<sup>537</sup>

Mira erkennt nun die Bedeutung all der kleinen Details, die ihr vorher aufgefallen sind, aber aus denen sie sich keinen Reim machen hat können und deutet diese dahingehend, dass ihr Mann homosexuell ist und seine Homosexualität vor ihr zu verbergen versucht. Zum Beispiel bezüglich Vittorios Freund Mauro und dass Vittorio ein Verhältnis mit ihm hat:

Vor ein paar Wochen, fiel mir ein, waren wir zu dritt im Wohnzimmer gesessen. Vittorio hatte für Mauro aus dem ungeordneten Stapel eine Disc herausuchen müssen, nämlich Lençons *Double fantasy*-Album aus den achtziger Jahren. Nach dem Lied *Every man has a woman who loves him* legte Mauro seine CD auf: Yoko Onos *Every man has a man who loves him*. Vittorio war mir nicht von der Seite gewichen und hatte meine Haare gestreichelt.<sup>538</sup>

Dieser Mauro hatte einmal auf den Anrufbeantworter gesprochen, sie trafen sich alle zusammen in der Muccassassina. Vittorio war verlegen gewesen, als ich in gefragt hatte, wo denn dieses Lokal sei, ich hätte nie davon gehört. <Nichts Besonderes, ein neuer Schuppen. Er hatte wohl vergessen, frühzeitig das Band zu löschen.<sup>539</sup>

Ich dachte daran, wie Vittorio mit Mauro das Krawattenbinden geübt hatte. Bis dahin war Mauro mit von der Mutter vorgebundenen Schlipsen herumgelaufen. Vittorio konnte es nicht fassen. <Eine gut gebundene Krawatte ist der erste Schritt ins Leben>, hatte er zur Mauro gesagt. Es war ein Zitat gewesen; der Name des Schriftstellers wollte mir jetzt nicht einfallen, wohl aber Mauros Lachen. Er hatte es damals sichtlich genossen, daß Vittorio ihm am Oberschenkel das Schleifenbinden beigebracht hat. Eine Armlehne hätte es auch getan, dachte ich bei mir, und griff nach Vittorios Cashmepullover, den teuersten, den er je besessen hat. <Fürs Krawattenbinden>, sagte ich leise und gab der Schranktür mit der Fußspitze einen Stoß.<sup>540</sup>

Oder Kleinigkeiten, zum Beispiel, wie ihr Mann Vittorio die Beine übereinanderschlägt oder die leeren Bierflaschen, die nach ihren Nachtdiensten in der Wohnung herumgestanden sind, interpretiert sie nun als Hinweise auf eine Homosexualität ihres Ehemannes.

Wie er die Beine übereinanderschlägt, dachte ich. Überall waren leere Bierflaschen. Mauro war hier gewesen, vielleicht nicht nur Mauro.<sup>541</sup>

Außerdem löst Mira jetzt auch das Rätsel bezüglich eines Films, den sich Vittorio mit ihr bereits zwei Mal angesehen hat, und der davon handelt, dass eine Frau erst nach dem Tod ihres Mannes von seiner Homosexualität erfährt:

Mir fiel der Film *Le fate ignoranti* von Ferzan Ozpetak ein, den wir uns schon zweimal angesehen hatten. Er spielt in Testaccio. Die Frau erfährt erst nach dem Unfalltod ihres Mannes, daß ihr Partner eine Beziehung zu einem anderen Mann gehabt hat. Es ist ein harmloser Film ohne Sex in Parks, Klappen und Darkrooms. Ich hatte Vittorio nach dem Namen der Hauptdarstellerin gefragt.

---

<sup>537</sup> Ebd., S. 203.

<sup>538</sup> Ebd., S. 205.

<sup>539</sup> Ebd., S. 206.

<sup>540</sup> Ebd., S. 210 f.

<sup>541</sup> Ebd., S. 206.

Margherita Buy sei mit dem Regisseur und Schauspieler Sergio Rubini verheiratet gewesen, hatte Vittorio erzählt. Während des Films war Vittorio aufgestanden, um einen Bleistift zu holen und den Namen *Nazim Hikmet* aufzuschreiben. Es war dieser Gedichtband von Hikmet gewesen, der die beiden Männer zusammengeführt hatte.<sup>542</sup>

Mit Hilfe der Beichte Luchhis löst sie auch das Rätsel um ihr Auto, das eine Kollegin einmal in einer Gegend parken gesehen hat, die bekannt dafür ist, dass dort männliche Prostituierte ihre Dienste anbieten:

Ich dachte an unser Auto, von dem Marta behauptet hatte, es sei gegenüber der Galleria d'Arte Moderna gestanden; ich kannte nur den Monte Caprino unter dem Kapitol, das Gerede über die bezahlten Männer, die sogenannten *marchette*.<sup>543</sup>

Dies ist wiederum ein Beispiel für eine indirekte Umschreibung der Lösung eines Rätsels: Es wird nicht direkt ausgesprochen, dass Vittorio wahrscheinlich auch zu männlichen Prostituierten geht, sondern nur indirekt umschrieben.<sup>544</sup>

Nach dem Geständnis Lucchis ist Mira in der Lage, weitere Ungereimtheiten, die ihr in der Vergangenheit an ihrem Mann aufgefallen sind, zu entschlüsseln.

Die kleinen Fehler. Unachtsamkeiten. Blicke. Kassabons. Restaurantrechnungen. Die Stempel auf dem Handrücken. Warum war Vittorio in der Liberia Babele gewesen? Er las doch sonst keine Bücher. Nicht einmal das Buch von Hikmet hatte er sich besorgt. Oder hatte er es gekauft und verschenkt?<sup>545</sup>

Außerdem wird Mira jetzt auch klar, wieso ihr Mann mit ihr nie dieselben Lokale besucht hat wie mit seinen Kunden und dass ihm sein Möbelgeschäft nur als Tarnung dient, um Bekanntschaften mit Männern zu machen:

Das Bramante und das Asino Cotto. Wir besuchten immer andere Bars, andere Restaurants. <Ich will nicht an die Arbeit erinnert werden>, hatte Vittorio geantwortet. Die potenziellen Kunden als Tarnung. Gespräche über Möbel. Philosophische Abhandlungen über das Sitzen. Die Haltung des Schöpfers. Der Stuhl als stützendes Skelett zwischen Himmel und Erde. Der war für die <Kunden>. Mit mir teilte er den Tisch. Der von vornherein alles zweiteilt: Unterleib, Beine und Füße sind dem Blick entzogen. Und das Bett. In dem wir uns der Schwerkraft ergeben, damit uns die Liebe nicht überfällt.<sup>546</sup>

Nach diesem Schlüsselerlebnis versucht Mira ihren Mann bezüglich seiner Homosexualität durch Bemerkungen über das Sitzen und das Aussitzen beim gemeinsamen Frühstück nach ihrem Nachtdienst mit der Beichte Luchhis aus der Reserve zu locken: Doch er versucht, sich nichts anmerken zu lassen:

---

<sup>542</sup> Ebd.

<sup>543</sup> Ebd.

<sup>544</sup> Vgl. ebd.

<sup>545</sup> Ebd., S. 206 f.

<sup>546</sup> Ebd., S. 207.

<Wie war das mit dem Sitzen>, sagte ich, <mir fällt dein Lieblingszitat nicht mehr ein.> <Wie kommst du jetzt darauf?> <Manches erschließt sich eben erst im Nachhinein [Herv. v. Verf.]> Vittorio sah mich an. Breitbeinig saß er nun vor mir, ließ mich nicht aus den Augen. Wartete er darauf, daß ich ihm zuvorkommen würde [Herv. d. Verf.]. [...] <Dieses Absinken auf den Stuhl – hast du nicht dagegen gepredigt?> <Ich bin kein Pfarrer, Mira>, Vittorio lachte. [...] <Ein Zitat war doch von diesen Pythagoreern - Sitzen als – wie hast du das genannt? – als Erhabenheit und Entrückung. Man fühlt sich erhoben und enthoben zugleich, ist es nicht so?> <Die Throne der Ohnmacht>, ergänzte Vittorio. <Das Tun des Nicht-Tuns.> <Das ist nicht von den Pythagoreern.> <Von wem dann?> Vittorio dachte kurz nach. <Irgendetwas Altes, Chinesisches.> <Aber auch über das Sitzen.> Vittorio nickte. <Über das Aussitzen> [Herv. v. Verf.], sagte ich leise. Er stand auf, griff nach der Cafeteria. <Meiner Mira entgeht nichts>, sagte er. <Du könntest sofort das Geschäft übernehmen. Den Verkaufsschlager hast du intus.> [...] <Verkaufsschlager>, sagte ich halblaut. Mein heiseres <Vittorio> ging im Geplätscher unter [Herv. d. Verf.]. Er reinigte das Gehäuse der Cafettiera, während ich seinen Arsch betrachtete, diesen fremd gewordenen Teil, den ich nie besessen hatte. Läßt er sich ficken, oder fickt er? Oder beides? Ich aß, um zu essen, hatte keinen Hunger. Die Brioche blieben im Stahlkörbchen, einem Geschenk von Mauro. Wie kann man nur so leichtgläubig sein? Ein Mann bringt doch eine Flasche Wein mit, lädt auf eine Runde Bier ein. Er kauft keine Körbchen. Kauft keine Blumen. Kauft kein – [Unterstreichungen vom Verf.] <Wann fährst du?>, Vittorio trocknete sich die Hände ab. <Weiß noch nicht.> Kannst es nicht erwarten, dachte ich [Herv. v. Verf.]. <Ich brauch’ das Auto nicht>, sagte Vittorio. Wahrscheinlich wartete er auf den Tod seiner Mutter, um sich zu outen. Und die Kinderlosigkeit entschuldigt er lieber mit einer gestörten Spermatogenese [Herv. v. Verf.].<sup>547</sup>

Luchhi hatte mir die Augen geöffnet. Jetzt blieben sie auch im geschlossenen Zustand offen. Aha. Deshalb. Wie konnte ich nur.<sup>548</sup>

Außerdem interpretiert Mira jetzt auch weitere Details, die ihr früher nicht aufgefallen sind als Hinweise auf die Homosexualität ihres Mannes:

*Cocktail di maschio per signora.* Diese aufgeklappten Beine, dachte ich, wie Stühle. Dann fiel mir ein Satz ein, der jahrelang auf dem Schaufensterglas geklebt hatte: *Ein Mann, der keinen Sessel hat, hat nichts.* Scotass stand darunter Ettore Scotass.<sup>549</sup>

Sie sieht jetzt sogar einzelne Situationen aus der Perspektive eines Homosexuellen:

Nachdem ich das Auto entrümpelt hatte, Vittorios Tapetentrollen, Kataloge und verschiedene Ersatzteile von Stühlen und Sofas endlich in der Wohnung waren, fuhr ich los. Der Vormittagsverkehr hatte eingesetzt. Ich fluchte über ein Dreirad, das sich vor mir in die Schlange zwängte. Es war mit Gasflaschen beladen. Ein Mopedfahrer nützte die geringe Breite des Fahrzeugs aus, um sich daneben einzureihen. Ich konnte meinen Blick nicht von seinem Hintern abwenden. Fickt er, oder wird er gefickt oder beides?<sup>550</sup>

Er umfing mich mit seinen Armen in aller Öffentlichkeit. Mir fiel Vittorio ein. Was er wohl sagen würde, wenn er mich jetzt überraschte: Wen sähe er zuerst: Rino oder mich? Den unbekanntem Mann oder seine Frau.<sup>551</sup>

<sup>547</sup> Ebd., S. 207f.

<sup>548</sup> Ebd., S. 209.

<sup>549</sup> Ebd., S. 211.

<sup>550</sup> Ebd.

<sup>551</sup> Ebd., S. 221.

Mira erkennt jetzt auch, dass es ihrem Mann Vittorio, als er mit ihr Sex im Hinterzimmer seines Geschäfts hatte, nicht um Sex mit ihr, sondern nur um schnellen Sex gegangen ist:

*In der Liebe kann man keinen Fehler machen. Sie lügen alle, dachte ich. Man braucht nur ein bisschen zu schnüffeln, schon überführt man sie. Blick für Blick entreißt man ihnen ihre Geheimnisse, wenn man erst die Brille abgenommen hat. Aber die Beweise – ich habe keine Beweise [Herv. d. Verf.] Ich drehte mich auf den Bauch, schob die Hände unter meinen Körper. Es gibt ja nicht einmal etwas einzurenken. Keine Möglichkeiten. Ich war ja nicht gemeint, auch im Geschäft nicht, als er mich das letzte Mal gefickt hat. Sex ohne Anlaufzeit. Aus dem Stand.<sup>552</sup>*

Auch für den Leser bildet das Outing Lucchis ein Schlüsselereignis, weil er danach die Motivspiegelungen<sup>553</sup> bezüglich Homosexualität aus dem Irma-Erzählstrang als Vorausdeutungen auf Vittorio's Homosexualität interpretiert und weil er nach dem Vorbild Miras, die nach dem Outing Lucchis die davor an ihrem Mann registrierten Veränderungen und Beobachtungen nun aus der Perspektive eines homosexuellen Mannes interpretiert<sup>554</sup>, auch die zahlreichen davor im Mira-Handlungsstrang versteckten Vorausdeutungen darauf entdeckt, weil er diese nun auch aus der Perspektive eines homosexuellen Mannes interpretiert<sup>555</sup> und sich ihm dadurch „<Manches [...] [auch] erst im Nachhinein [erschließt]>“<sup>556</sup>.

Die Leistung der Autorin bezüglich der Rätselspannung in diesem Erzählstrang besteht darin, dass sie es schafft, die Vorausdeutungen auf Vittorio's Homosexualität im Irma-Erzählstrang so nebensächlich zu gestalten und die Vorausdeutungen im Mira-Erzählstrang darauf so vage/uneindeutig zu formulieren, dass der Leser nicht vor der Figur hinter Vittorio's Geheimnis kommt, sondern die Figur Mira vor dem Leser das Geheimnis Vittorio's aufdeckt.

#### **3.4.2.2.5 Stagnation der Spannung durch das Lösen des Rätsels**

Nach dem Lösen des Rätsels um Vittorio's Homosexualität stagniert die Spannung auf den Ausgang der Handlung im Mira-Erzählstrang, weil das Rätsel um das Geheimnis Vittorio's gelöst ist, und man sich als Leser fragt, was im Mira-Erzählstrang noch passieren wird, weil der Roman noch nicht ganz zu Ende ist.<sup>557</sup> Für die Figur Mira bedeuten die Erkenntnis der Homosexualität ihres Mannes und ihre darauffolgende kurze Affäre mit Rino das Ende ihre Ehe.<sup>558</sup>

---

<sup>552</sup> Ebd., S. 224.

<sup>553</sup> Vgl. ebd., S. 17, S. 19, S. 37f., S. 63f., S. 76f., S. 90, S. 142f., S. 183f., S. 215f., S. 219f.

<sup>554</sup> Vgl. ebd., S. 205 ff.

<sup>555</sup> Vgl. ebd., S. 25, S. 43, S. 47, S. 70, S. 153, S. 158, S. 160, S. 173.

<sup>556</sup> Ebd., S. 207.

<sup>557</sup> Vgl. ebd. S. 209 f.

<sup>558</sup> Vgl. ebd., S. 225 ff.

### **3.4.2.2.6 Die Pointe (überraschende Wendung am Ende) am Schluss des Mira-Erzählstranges: Mira verunfallt.**

Dieses Dilemma der Figur löst die Autorin auf, indem sie die Protagonistin am Ende des Mira-Erzählstrangs verunglücken lässt:

Da – endlich scherten ein paar Vögel aus, ich erkannte die fernen Punkte. Meine Hand war noch unter dem Sessel, erwischte endlich eine Hülle, klappte sie auf – sie war leer. Immer mehr Stare flogen nun versetzt vor den anderen, bildeten nach und nach eine Linie. Jemand hupte. Ich erschrak, war zu weit links. Riß am Lenkrad. Ein Quietschen, ein Knall -<sup>559</sup>

Durch diese Pointe (überraschende Wendung am Schluss) am Ende des Mira-Erzählstrangs führt die Autorin die beiden Erzählstränge zusammen und deckt dadurch den Konnex zwischen den beiden Handlungssträngen auf.

### **3.4.2.3. Handlungsorientierte Spannungsarten im Irma-Erzählstrang: Rätselspannung**

Bei der Rätselspannung im Irma-Handlungsstrang muss in Bezug auf die Wahrnehmung der Spannung unterschieden werden zwischen der Spannung, die sich in der Figur Irma aufbaut, und der Spannung, die sich beim Leser aufbaut. Sie sind größtenteils identisch, den Leser beschäftigt zusätzlich noch die Frage, ob Mira, die Figur aus dem anderen Erzählstrang, als potenzielle Spenderin von Irmas neuer Niere in Frage kommt.

#### **3.4.2.3.1 Das Rätsel um die Identität des Spenders: Rätsel-Spannung, die sich innerhalb der Figur Irma und beim Leser bezüglich der Identität des Spenders von Miras fremden Organ aufbaut**

Die Figur Irma steht vor einem Rätsel. Sie ist nierenkrank und hat vor kurzem die Niere eines Toten transplantiert bekommen. Sie ist mit dem Problem konfrontiert, dass sie als Transplantierte nichts über die Herkunft des Spenders ihres Organs wissen darf, aber gern mehr über die Identität des Spenders erfahren würde. Die Frage nach der Identität des Spenders ihres Organs beschäftigt sie sehr. Daraus speist sich die Spannung, die sich innerhalb der Figur Irma aufbaut:

---

<sup>559</sup> Ebd., S. 229 f.

«Wir sind verpflichtet, die Anonymität zu wahren.» [Der Arzt zu Irma, als sie nach der Transplantation versucht, etwas über ihren Spender zu erfahren, An. v. Verf. .]<sup>560</sup>

Beim Leser baut sich zusätzlich zur Rätselspannung, die sich auch innerhalb der Figur Irma aus dem zweiten Erzählstrang aufbaut, noch eine weitere Rätselspannung auf, nämlich die bezüglich der Frage, ob Mira, die Protagonistin des anderen Erzählstranges, die Spenderin von Irmas Niere ist. Er verfolgt als Außenstehender aus einer Beobachterposition die beiden Erzählstränge und verfügt dadurch über zusätzliche Informationen in Form von Gemeinsamkeiten, Ähnlichkeiten und Spiegelungen aus dem Mira-Erzählstrang<sup>561</sup>, über die die Figur Irma aufgrund der Regeln, die in ihrem Erzählstrang gelten (sie darf vom Gesetz her nichts über die Identität des Spenders erfahren) und ihrer eingeschränkten Perspektive, die sich aus ihrem Figurenstatus ergibt, nicht verfügt.

#### **3.4.2.4. Spannungstechniken zur Erzeugung der Rätselspannung im Irma Erzählstrang**

##### **3.4.2.4.1 Legen einer falschen Fährte durch die Autorin durch eine falsche Hypothese der Figur Irma das biologische Geschlecht ihres Spenders betreffend, aufbauend auf der Verwendung der grammatischen Form des generischen Maskulinums<sup>562</sup> für die Begriffe „mein Spender“<sup>563</sup> und „der Tote“<sup>564</sup>**

Die Figur Irma vermutet zuerst einen Mann als Spender, das drückt sie in ihrer Gedankenrede auch dadurch aus, dass sie für die Bezeichnung des unbekanntes Spenders das generische Maskulinum verwendet.<sup>565</sup> Diese Annahme der Figur Mira, die sich im weiteren Verlauf der Lektüre als falsch herausstellen wird<sup>566</sup>, dient dazu, den Leser seitens der Autorin zunächst auf eine falsche Fährte<sup>567</sup> bezüglich des Geschlechts des Spenders zu locken, damit dieser

---

<sup>560</sup> Ebd., S. 41.

<sup>561</sup> Vgl. das Kapitel 3.4.3.1.1 Thematische Verknüpfung der beiden Erzählstränge als Hinweis auf den engen Zusammenhang zwischen den beiden Erzählsträngen, S. 92-99 dieser Arbeit.

<sup>562</sup> „[D]as neutralisierende bzw. verallgemeinernde (<generische>) Maskulinum [...] wird [im Deutschen] häufig [...] verwendet [...] [,] [w]enn weibliche oder männliche Personen gleichermaßen gemeint sind oder wenn das Geschlecht unwichtig ist, [...] [Wortstellung im Zitat v. Verf. geändert].“ (Duden: Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. 6., neu bearbeitete Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Bearbeitet von Peter Eisenberg, Hermann Gelhaus, Helmut Henne, Horst Sitta und Hans Wellmann. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 1998 (Der Duden, Bd. 4), S. 200.

<sup>563</sup> Gruber (2009), S. 22.

<sup>564</sup> Ebd., S. 39.

<sup>565</sup> Vgl. ebd., S. 18, 21, 39 u. 41.

<sup>566</sup> Vgl. ebd., S. 98 f. u. S. 125.

<sup>567</sup> Zum Legen einer falschen Fährte für die Spannungsproduktion: vgl. Suerbaum, Ulrich: *Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch*. In: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik • Theorie Geschichte*. München: Fink 1998, S. 91. Gruber verwendet hier eine Spannungstechnik, die normalerweise typisch für die Gattung des Detektivromans ist.

Mira aus dem parallelen<sup>568</sup> Erzählstrang zu diesem frühen Lektürezeitpunkt – am Anfang des Romans<sup>569</sup> – als Spenderin noch ausschließt:

Von seinem Sohn hatte Rino nie erfahren. Er würde auch nie von Irmas Glück erfahren und schon gar nicht vom Unglück eines Fremden [Herv. v. Verf.], dessen Niere [Herv. v. Verf.] in einem Styroporkasten, verpackt in Plastik und Eis, auf sie wartete.<sup>570</sup>

<Sie müssen nachher zum Röntgen>, sagte eine der Schwestern, <Sie sind doch Frau Svetly?> Wie wird es sich anfühlen, wenn das Organ eines Toten [Herv. v. Verf.] in mir lebt?<sup>571</sup>

Florian ist ebenso ungeplant entstanden, wie mein Spender möglicherweise unvorhergesehen gestorben ist. Wir werden durch glückliche oder unglückliche Fügungen geboren, und manchmal ist es sogar der Zufall, der uns auslöscht. [Hervorhebungen vom Verf.]<sup>572</sup>

Glück – nicht daran denken, sagte sich Irma und dachte an nichts anderes: Wie alt der Tote wohl. Wo er denn. Ob er [Hervorhebungen vom Verfasser] schon.<sup>573</sup>

Sie hatte den jungen Arzt auf ihren Spender angesprochen, aber nichts über dessen Identität [Hervorhebungen vom Verf.] in Erfahrung bringen können.<sup>574</sup>

Nach der Lektüre des Romans könnte man die Formulierungen „vom Unglück eines Fremden“<sup>575</sup> und „wie mein Spender möglicherweise unvorhergesehen gestorben ist“<sup>576</sup> in der Gedankenrede Irmas retrospektiv als Vorausdeutungen auf den Unfalltod Miras interpretieren.

### 3.4.2.5. Spannungsabbau durch Sukzession

In diesem Handlungsstrang erfolgt der Spannungsabbau durch Sukzession: Sukzessive werden mehr Informationen über die Identität des Spenders preisgegeben, was eine sukzessive Reduktion der Zahl der potentiellen Spender auf letztlich eine mögliche Spenderin zur Folge hat.

#### 3.4.2.5.1 Hinweise auf den potentiellen Spender

---

<sup>568</sup> Der Leser erliegt zu diesem frühen Lektürezeitpunkt noch der Illusion des von der Autorin erzeugten parallelen Verlaufs der beiden Handlungsstränge. Erste Zweifel diesbezüglich kommen in ihm auf, als Irma in Rom zum zweiten Mal das Foto derselben Frau auffällt (Vgl. Gruber, 2009, S. 197).

<sup>569</sup> Vgl. ebd., S. 18, 21, 22, 39 u. 41.

<sup>570</sup> Ebd., S. 18.

<sup>571</sup> Ebd., S. 21.

<sup>572</sup> Ebd., S. 22.

<sup>573</sup> Ebd., S. 39.

<sup>574</sup> Ebd., S. 41.

<sup>575</sup> Ebd., S. 18.

<sup>576</sup> Ebd., S. 22.

*3.4.2.5.1.1 Die Überlegung der Figur Mira, dass das Spenderorgan auch aus dem Ausland stammen könnte, als erster Hinweis für den Leser auf Mira als mögliche Spenderin*

War der Tote vielleicht gar nicht aus Österreich? Hatte man das Organ eingeflogen?<sup>577</sup>

Hier vermutet die Figur Irma erstmals, dass der Spender ihrer Niere auch aus dem Ausland stammen könnte und nicht zwingend aus Österreich. Damit rückt Mira, die in Rom lebt, für den Leser in den Kreis der potentiellen Spender.

*3.4.2.5.1.2 Zweiter Hinweis auf Mira als mögliche Spenderin: Der Hinweis einer Freundin Miras auf einen möglicherweise weiblichen Spender*

Marianne, eine Freundin von Irma, die im Gegensatz zu Irma noch auf ein Spenderorgan wartet, bringt Irma, als sich die beiden zufällig treffen, auf die Idee, dass der Spender auch weiblich gewesen sein könnte:

‘Ach Irma. ‘Marianne strich ein paar mal über Irmas Arm. ‘Vielleicht war es eine Tote?’<sup>578</sup>

Daß das Organ auch von einer Frau [Hervorhebung vom Verf.] sein könnte, daran hatte Irma noch nicht gedacht. Das beruhigte sie.<sup>579</sup>

Daß dieser Sterbensrest einer Unbekannten [Hervorhebung vom Verf.] soviel Lebensgier hergab, machte ihr angst. Wenn sie nur wüßte, wer die [Hervorhebung vom Verf.] war, welche [Hervorhebung vom Verf.] jetzt ihr Leben mitgestaltete.<sup>580</sup>

Dadurch dass die Figur Irma zunächst fälschlicherweise annimmt, der Spender sei männlich, kommt Mira als potenzielle Spenderin für den Leser zunächst nicht in Frage. Erst im Laufe des Romans, als Irma von Marianne, einer Freundin, darauf hingewiesen wird, dass der Spender auch weiblich gewesen könnte, rückt die Figur Mira für den Leser in den Kreis der potenziellen Spender. Das Legen einer falschen Fährte durch die Autorin dient dazu, die Lösung des Rätsels bezüglich der Identität des Spenders/der Spenderin hinauszuzögern, um so die Rätselspannung bezüglich der Identität des Spenders länger aufrechtzuerhalten. Man bleibt als Leser der Figur Mira als potenzieller Spenderin gegenüber aber skeptisch, weil sie

---

<sup>577</sup> Ebd., S. 58.

<sup>578</sup> Ebd., S. 98.

<sup>579</sup> Ebd., S. 99.

<sup>580</sup> Ebd., S. 125.

anscheinend noch lebt<sup>581</sup> und Irma das Organ bereits transplantiert worden ist. Mira ist aber eben nur noch scheinbar am Leben, wie der Leser aber erst kurz vor Ende des Romans herausfinden wird.<sup>582</sup>

Die Wiederholung des Hinweises, dass das Organ möglicherweise auch aus dem Ausland stammen könnte – und die Verwendung des generischen Maskulinums („eines Unbekannten“<sup>583</sup>) für die Bezeichnung des unbekanntes Spenders/ der unbekanntes Spenderin erfüllen eine wesentliche Funktion für die Rätselspannung. Die Figur Irma reflektiert wiederholt über die Identität des Spenders/der Spenderin und zieht dabei die Möglichkeit in Betracht, dass das Spenderorgan auch aus dem Ausland stammen könnte:

Ein falscher Griff, eine falsche Entscheidung eines Unbekanntes [Hervorhebung vom Verf.] wird zum eigenen Segen, dachte Irma. Nur welches Verhängnis? Die Niere konnte auch aus Belgien, aus Deutschland, Luxemburg, den Niederlanden oder aus Slowenien sein. Österreich gehörte der Stiftung Eurotransplant an, die den internationalen Austausch von Spenderorganen in einem Einzugsgebiet von 118 Millionen Menschen koordiniert.<sup>584</sup>

Die Verwendung des generischen Maskulinums zur Bezeichnung des unbekanntes Spenders/der unbekanntes Spenderin („[...] eines Unbekanntes“<sup>585</sup>) in der Gedankenrede Irmas dient dazu, den Leser auf eine falsche Fährte bezüglich des Geschlechts des Spenders zu locken, damit er Mira als potentielle Spenderin zu diesem bereits sehr weit fortgeschrittenen Lektürezeitpunkt, nämlich kurz vor Ende des Romans, noch ausschließt. Wäre stattdessen in der Figurenrede Irmas von einer Unbekanntes die Rede, so wäre das in Verbindung mit der vorangehenden Formulierung „Ein falscher Griff, eine falsche Entscheidung“<sup>586</sup> möglicherweise eine zu eindeutige Vorausdeutung auf Mira als Spenderin und würde dadurch die Auflösung des Rätsels um die Identität der Spenderin von Irmas Niere vorwegnehmen und dadurch zu einem Spannungsabfall beim Leser führen. Außerdem wäre das eine zu eindeutige Vorausdeutung auf Miras plötzlichen Unfalltod kurz vor Ende des Romans, dadurch wäre der Leser vorgewarnt und dadurch würde die überraschende Wendung am Ende des Mira-Erzählstrangs ihre Wirkung verlieren.<sup>587</sup>

---

<sup>581</sup> Erste Zweifel daran kommen im Leser auf, als sich die beiden Frauen in Rom nicht begegnen (Vgl. ebd. Kapitel XX, S. 194- 203) und Irma in Rom zum zweiten Mal das Foto derselben Frau auffällt (Vgl. ebd. S. 197).

<sup>582</sup> Vgl. ebd., S. 230.

<sup>583</sup> Ebd., S. 232.

<sup>584</sup> Ebd.

<sup>585</sup> Ebd.

<sup>586</sup> Ebd.

<sup>587</sup> Überraschende Wendungen funktionieren nach Brewer nur ohne vorherige Information des Lesers über das überraschende Ereignis. (vgl. Brewer (1996), S. 112).

### 3.4.2.5.1.3 Resignation bei der Figur Irma: Stagnation der Spannung

Nachdem die Figur Irma das Rätsel um die Identität ihres Spenders nie lösen wird können, weil sie vom Gesetz her nichts über seine/ihre Identität erfahren darf, macht sich bei ihr deswegen eine Resignation bemerkbar und die Spannung bezüglich des Rätsels um ihre(n) Spender/in stagniert für einen Moment:

Die Niere konnte auch aus Belgien, aus Deutschland, Luxemburg, den Niederlanden oder aus Slowenien sein. Österreich gehörte der Stiftung Eurotransplant an, die den internationalen Austausch von Spenderorganen in einem Einzugsgebiet von 118 Millionen Menschen koordiniert. Manche Unglücksfälle sind den Journalisten keine Nachricht wert, und selbst wenn Irma aus allen europäischen Zeitungen die Namen der Verunfallten erführe, wenn sie den jeweiligen Unfallhergang beschrieben fände [Hervorhebungen vom Verfasser], was änderte das? Was wüsste sie dann?<sup>588</sup>

Dieses Zitat enthält außerdem eine zunkunftsungewisse Vorausdeutung [vgl. Hervorhebungen des Verfassers im Zitat oben] auf das tragische Ende der Figur Mira am Ende Mira- Handlungsstrangs.<sup>589</sup>

### 3.4.2.5.1.4 Surprise nach Brewer<sup>590</sup>: Rätsellösung für die Figur Irma: Die erfundene Biographie<sup>591</sup>

Am Ende des Irma-Erzählstrangs<sup>592</sup> verwendet die Autorin eine Überraschungsspannung nach Brewer<sup>593</sup>, um das Rätsel um Irmas Spenderin zu lösen. Am Ende des Mira-Erzählstrangs setzt sie ebenfalls eine Überraschungsspannung nach Brewer<sup>594</sup> ein: Einmal zur Lösung des Rätsels um Vittorios Homosexualität<sup>595</sup> und ein anderes Mal, um das Rätsel um Irmas Spenderin zu lösen.<sup>596</sup>

Nachdem die Figur Irma eingesehen hat, dass sie niemals etwas über die Identität des/der Toten erfahren wird, weil sie als Empfängerin eines Spenderorgans vom Gesetz her nichts über die Identität des Spenders/der Spenderin erfahren darf<sup>597</sup>, erfindet sie eine Spenderin und deren Biographie, wovon die beiden folgenden Zitate zeugen:

---

<sup>588</sup> Gruber (2009), S. 232.

<sup>589</sup> Vgl. ebd., S. 229 f.

<sup>590</sup> Vgl. Brewer (1996), S. 112.

<sup>591</sup> Vgl. Gruber (2009), S. 238.

<sup>592</sup> Vgl. ebd.

<sup>593</sup> Vgl. Brewer (1996), S. 112.

<sup>594</sup> Vgl. ebd.

<sup>595</sup> Vgl. Gruber (2009), S. 191.

<sup>596</sup> Vgl. ebd., S. 229 f.

<sup>597</sup> Vgl. ebd., S. 41.

Irma dachte an die andere, sah deren Biographie klar vor sich, ein Leben, das nicht vor Irmas Augen stattgefunden hatte, das sie überall sehen konnte, wenn sie nur ihre Augen aufmachte. Sie erzählte es sich selbst, mußte es sich erzählen, auch wenn es nur ausgedacht war. Vielleicht mußte sie es ausdenken, zu Ende denken, um den eigenen, zweiten Anfang zu finden. Der Knopf im Lebensfaden hat einen Namen. Irma griff sich an den Bauch. *Moira, Mara, Maria* versuchte sie es.<sup>598</sup>

Irma stand wieder auf, ging rüber zu dem Buch mit den Staren. Anfangs, erinnerte sie sich, waren es noch einzelne Punkte gewesen, dann plötzlich hunderte, tausende. Sie bewegten sich rauf und runter, hin und her, stürmisch, kraftbeladen. So etwas hatte Irma noch nie gesehen. Sie ging zurück zum Tisch und schrieb: Anfangs waren es noch einzelne Punkte gewesen, dann plötzlich hunderte, tausende. Sie bewegten sich rauf und runter, hin und her, stürmisch, kraftbeladen. Die Menschen, die stehengeblieben waren, folgten mit ihren Blicken den wellenförmigen Bewegungen, den S-Linien und Ellipsen. In manchen Augenblicken sahen die dunklen Formen wie ovale Flugobjekte aus, dann änderten sie sich wieder, teilten sich oder rissen auseinander [Hervorhebungen vom Verfasser]. So könnte es gehen, dachte Irma. Ich werde mir eine Tote erfinden. Ich muss ihr das Leben zurückgeben. Die Vögel im Park waren still, aber Irma hörte sie deutlich. Auch das Quietschen eines bremsenden Autos, den Aufprall. Mira, dachte Irma: sie tastete nach dem Transplantat. Ich nenne sie Mira. [Hervorhebungen vom Verfasser]<sup>599</sup>

Was im zweiten Zitat auffällt, ist erstens, dass die von der Figur Irma erfundene Biographie ihrer Spenderin bis auf die Schriftart gleich lautet wie der Anfang des Romans<sup>600</sup>, zweitens, in der von Irma erfundenen Biographie ihrer Organspenderin ebenfalls – wie im Mira- Handlungsstrang – ein Autounfall beschrieben wird (Mira verunglückt kurz vor Ende des Romans bei einem Autounfall, ob sie ihn überlebt oder nicht, geht aus ihrer Beschreibung des Unfalls nicht hervor)<sup>601</sup> und drittens Irma die Spenderin ihres Organs (zufällig)<sup>602</sup> gleich nennt wie die Protagonistin aus dem anderen Handlungsstrang:

Die Vögel im Park waren still, aber Irma hörte sie deutlich. Auch das Quietschen eines bremsenden Autos, den Aufprall. Mira, dachte Irma, sie tastete nach dem Transplantat. Ich nenne sie *Mira*.<sup>603</sup>

Dies sind alles letzte Hinweise der Erzählerin – am Ende des Romans – auf Mira als die Spenderin von Irmas Niere.

Zum Vergleich die ähnliche Beschreibung des Autounfalls aus der Perspektive Miras, die durch die Beobachtung einer Starenformation abgelenkt wird, und dadurch verunfallt:

---

<sup>598</sup> Ebd., S. 237.

<sup>599</sup> Ebd., S. 238.

<sup>600</sup> Vgl. ebd., S. 7, Z. 1-8.

<sup>601</sup> Vgl. ebd., S. 230: Die Beschreibung des Unfalls aus der Perspektive Miras in der ersten Person endet mit einem Gedankenstrich.

<sup>602</sup> Der Zufall wird im Roman zwar „thematisch ausgelotet“ (Gürtler, Christa: *Leben und Tod sind Zufälle*. In: Der Standard, 10. Feb. 2007, Beil. Album, S. A6), bezüglich der Konstruktion des Romans wird aber nichts dem Zufall überlassen. (Vgl. ebd.) Ähnlich sieht das auch Hubert Winkels, der den Roman als durchkomponiert bezeichnet. (Vgl. Winkels, Hubert: *Körperschau*. In: Die Zeit, Nr. 13, 22. März 2007, beil. Zeitliteratur, S. 11.)

<sup>603</sup> Gruber (2009), S. 238.

Da – endlich scherten ein paar Vögel aus, ich erkannte die fernen Punkte. Meine Hand war noch immer unter dem Sessel, erwischte endlich eine Hülle, klappte sie auf – sie war leer. Immer mehr Stare flogen nun versetzt vor den anderen, bildeten nach und nach eine Linie. Jemand hupte. Ich erschrak, war zu weit links. Riß am Lenkrad. Ein Quietschen, ein Knall –<sup>604</sup>

Dadurch dass die von Irma erfundene Biographie ihrer Spenderin gleich lautet wie der Anfang des Romans und sie ihre erfundene Spenderin Mira nennt<sup>605</sup>, wird dem Leser klar, dass Mira ihren Autounfall nicht überlebt hat und sie die Spenderin von Irmas Niere ist und dass der Gedankenstrich, das letzte Zeichen in Miras Ich-Erzählung, nicht nur das Ende ihrer Erzählung signalisiert, sondern gleichzeitig auch ihren Tod.

Obwohl Irma die Lösung des Rätsels um ihren Spender niemals erfahren wird, hat der Leser dank seines privilegierten Zugangs dennoch die Möglichkeit, dieses Rätsel zu lösen. Hierbei ist es aber notwendig, beide Handlungsstränge zu berücksichtigen. Auf diesen Punkt werde ich im folgenden Kapitel eingehen.

### **3.4.3 Handlungsorientierte Spannungsarten auf der globalen Ebene: Rätselspannung bezüglich des Zusammenhangs der beiden Erzählstränge**

Auf der globalen Ebene des Romans baut sich beim Leser bezüglich des Zusammenhangs der beiden Erzählstränge eine Rätselspannung auf. Hier geht es hauptsächlich um die Art des Zusammenhangs zwischen den beiden Erzählsträngen, die beim Leser in der Frage gipfelt, ob Mira, die Figur aus dem Mira-Erzählstrang, die Spenderin von Irmas neuer Niere ist. Dabei nähern sich die beiden, nur scheinbar parallel<sup>606</sup> verlaufenden Erzählstränge „über vielfältige Motive einander an [...]“<sup>607</sup>. Doch erst am Ende des Buches erfährt der Leser, wie „Irmas und Miras Leben wirklich miteinander zusammenhängen“<sup>608</sup>.

Dies wiederum ist eine Folge des bis in kleinste Details konstruierten<sup>609</sup> Aufbaus des Romans.

---

<sup>604</sup> Ebd., S. 229 f.

<sup>605</sup> Vgl. ebd., S. 238.

<sup>606</sup> Die Illusion des parallelen Verlaufs der beiden Erzählstränge wird dadurch erzeugt, dass Miras Geschichte – die in Wirklichkeit eine Rückblende ist – aus der Figurenperspektive in der ersten Person und im epischen Präteritum erzählt wird. Genaueres dazu und zur Bedeutung der Erzählperspektive für die Spannungsproduktion folgt im Kapitel 3.4.4.1 *Erzählperspektive/ Zeitpunkt des Erzählens und ihre Bedeutung für den Spannungsaufbau*, S. 99-101.

<sup>607</sup> Wirthensohn, Andreas: *Ein Leben in Raten*. In: Wiener Zeitung, 10.02. 2007, Beil. extra, S. 11.

<sup>608</sup> Ebd.

<sup>609</sup> Christa Gürtler spricht in Zusammenhang mit der Konstruktion des Romans von einer „kunstvollen und vielschichtigen Komposition“. (*Leben und Tod sind Zufälle*. In: Der Standard, 10. Feb. 2007, Beil. Album, S. A6) Hubert Winkels spricht von einem „durchkomponierten Roman“. (*Körperschau*. In: Die Zeit Nr. 13, 62. Jg.22. März 2007, beil. Zeitliteratur, S. 11) Der Rezensent/die Rezensentin des *Spiegels* spricht von einem „so raffiniert wie überzeugend konstruierten Roman“. (O.A.: *Verknüpftes Leben*. In: Der Spiegel, Nr. 24, 11.06. 2007, S. 145.)

### 3.4.3.1 Techniken/Elemente zur Erzeugung der Rätselspannung auf der globalen Ebene: Verwendung von Motiv-Spiegelungen (Tension) als Hinweise auf einen Zusammenhang

Der Roman spiegelt das Leben der einen in dem der anderen.<sup>610</sup>

Zwischen Rom und Wien spiegeln sich zwei Lebensgeschichten ineinander, deren Verknüpfung sich ganz allmählich herauschält.<sup>611</sup>

Die beiden Erzählstränge sind durch zahlreiche Motivspiegelungen thematisch miteinander verbunden. In den Rezensionen ist diesbezüglich von „Spiegelungen und Berührungspunkten“<sup>612</sup> bzw. von „Ähnlichkeiten und Symmetrien“<sup>613</sup> die Rede. In Bezug auf die Rätselspannung auf der Globalebene des Romans erfüllen diese Motivspiegelungen die Funktion, auf die enge Verbindung zwischen den beiden Frauenfiguren hinzuweisen bzw. vorauszuweisen.

#### 3.4.3.1.1 Thematische Verknüpfung der beiden Erzählstränge als Hinweis auf den engen Zusammenhang zwischen den beiden Erzählsträngen

##### 3.4.3.1.1.1 Rätsel als Thema

Beide Frauen-Figuren leben mit einer Ungewissheit, stehen vor einem Rätsel: Irma beschäftigt die Frage nach der Identität des Spenders ihres Organs. Mira bemerkt Veränderungen an ihrem Mann und fragt sich, ob er ihr fremdgeht und – im weiteren Verlauf des Romans – ob er sie mit Männern betrügt. Aus diesen beiden Rätseln speist sich die Rätselspannung innerhalb der beiden Handlungsstränge.

---

<sup>610</sup> Jandl, Paul: *Lebensmacht Todesmacht*. Sabine Grubers unsentimentaler Roman "Über Nacht". In: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 67, 21.03. 2007, S. 27.

<sup>611</sup> Person, Jutta: *In welchem Organ steckt das "Ich"?* In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 180, 07.08.2007, S. 14.

<sup>612</sup> Neuwirth, Barbara: *Suche nach Behausung*. In: Die Furche, Nr. 42, 17.10.2008, S. 13. Paul Jandl (2007) spricht davon, dass „der Roman das Leben der einen in dem der anderen spiegelt [Wortstellung im Zitat vom Verf. geändert]“ (S. 27). Jutta Person (2008) hält fest, dass „sich zwei Lebensgeschichten ineinander spiegeln [Wortstellung im Zitat vom Verf. geändert]“ (S. 14).

<sup>613</sup> Winkels, Hubert: *Körperschau*. In: Die Zeit Nr. 13, 62. Jg., 22.März 2007, beil. Zeitsliteratur, S. 11.

### 3.4.3.1.1.2 Homosexualität als Thema im Irma-Erzählstrang und seine Funktion für die Spannung

Das Motiv von Vittorios – vor seiner Frau verheimlichten – Homosexualität spiegelt sich im Irma-Erzählstrang in der Beziehung zwischen Irmas homosexuellem und promiskuitivem Bruder Richard und seinem Partner Davide wider. Diese Spiegelungen des Motivs im Irma-Erzählstrang haben die Funktion, auf Vittorios Homosexualität vorauszuweisen. Die erste Motivspiegelung bezüglich Vittorios Homosexualität findet man bereits im zweiten Kapitel (II) des Romans.<sup>614</sup>

Im ersten Kapitel des Romans (I) erreicht Mira ihren Mann Vittorio in der Nacht nicht, um ihn über einen zusätzlichen Nachtdienst zu informieren, weil er sein Handy ausgeschaltet hat.<sup>615</sup> Im zweiten Kapitel des Romans (II), dem ersten Kapitel des Irma-Erzählstrangs, wird das Motiv zum ersten Mal gespiegelt: Davide, Richards Lebensgefährtin, erreicht seinen Partner in der Nacht auch nicht, weil dieser sein Handy ausgeschaltet hat.<sup>616</sup> Wie sich kurz vor Ende des Romans herausstellen wird, hat sich Richard in der betreffenden Nacht wahrscheinlich mit einem Mann getroffen, mit dem er Davide schon länger betrügt,<sup>617</sup> genauso wie sich Vittorio in der Nacht, in der ihn Mira nicht erreicht hat, wahrscheinlich mit seinem Freund Mauro oder anderen Männern getroffen hat.<sup>618</sup>

Diese Motivspiegelungen im Irmaerzählstrang ziehen sich durch den ganzen Roman bis ins letzte Kapitel (XXIV).<sup>619</sup> Sie fallen dem Leser in ihrer Funktion als Vorausdeutungen auf Vittorios Homosexualität aber erst nach dem Outing eines Heiminsassen<sup>620</sup> am Ende des Mira-Erzählstrangs auf, weil ihn im Irma-Erzählstrang hauptsächlich die Frage nach der Identität des Spenders von Irmas Niere beschäftigt und die Frage nach einer möglichen Homosexualität Vittorios aus dem anderen Erzählstrang im Irma-Erzählstrang für ihn nur ein Nebenthema bildet.

Nach dem Outing eines Heiminsassen interpretiert Mira manche Situationen danach auch aus der Perspektive eines Homosexuellen.<sup>621</sup> Auch der Leser entdeckt nach dem Outing des

---

<sup>614</sup> Vgl. Gruber (2009), S. 17.

<sup>615</sup> Vgl. ebd., S. 12 f.

<sup>616</sup> Vgl. ebd., S. 17.

<sup>617</sup> Vgl. ebd., S. 216.

<sup>618</sup> Vgl. ebd., S. 206.

<sup>619</sup> Vgl. ebd., S. 17, S. 19, S. 37f., S. 63f., S. 76f., S. 142f., S. 183f., S. 215ff., S. 220, S. 233f.

<sup>620</sup> Vgl. ebd., S. 191.

<sup>621</sup> Vgl. ebd., S. 211 u. S. 221.

Heiminsassen ein paar versteckte Vorausdeutungen auf Vittorio's Homosexualität davor im Mira-Handlungsstrang.<sup>622</sup>

Trotz all der zahlreichen Motivspiegelungen aus dem anderen Erzählstrang<sup>623</sup>, über die der Leser, im Gegensatz zur Figur Mira, verfügt, entdeckt sie noch vor dem Leser Vittorio's Geheimnis:

[Lucchi]: <Stellen Sie sich vor, die ganze Familie ist der Meinung, ich hätte ein Verhältnis mit Gianna gehabt. Sie wissen schon – die Frau meines Hausarztes, die immer auf Besuch kommt.> Er machte eine Pause [Mira]. [Lucchi]: <Jetzt bin ich zweiundachtzig. Ich habe meinen Leuten nie widersprochen, ich hab's aber auch nie zugegeben. Und wissen Sie, warum? – Bleiben Sie einen Moment.> Lucchi bot mir eine Pocket-Coffee-Schokolade an [Mira]. <Weil es stimmt.> Er kicherte in sich hinein. [Mira] [Lucchi]: <Nur hatte ich das Verhältnis nicht mit Gianna, sondern mit Fausto, ihrem Mann.><sup>624</sup>

Darin besteht die Leistung der Autorin, dass sie es durch die ausgeklügelte Konstruktion schafft, dass die Figur Mira noch vor dem Leser Vittorio's Geheimnis lüftet und das obwohl der Leser – der Figur gegenüber – über einen Wissensvorsprung verfügt.

#### 3.4.3.1.2 Anagrammatische Verbindung der Namen Irma und Mira

Dass eine enge Verbindung zwischen den beiden Frauenfiguren besteht, drückt sich auch in ihren Namen aus: Sie sind durch ein Anagramm miteinander verbunden.<sup>625</sup> Der Namen der einen lässt sich aus dem Namen der anderen bilden und umgekehrt. Die anagrammatische Verbindung der beiden Namen erfüllt bezüglich der Rätselspannung über den Zusammenhang der beiden Erzählstränge die Funktion, auf die enge Verbindung zwischen den beiden Frauenfiguren hinzuweisen bzw. vorauszuweisen.<sup>626</sup>

<sup>622</sup> Vgl. ebd., S. 25, S. 43, S. 153f., S. 158. Hubert Winkels spricht diesbezüglich von einer „Verzögerung [...] [der] Wirkung der [...] über Dutzende Seiten gestreckten kurzen Geschichte:“ (Winkels, Hubert: *Körperschau*. In: *Die Zeit*, Nr. 13, Hamburg, 22.03. 2007, Beil. Zeitsliteratur, S. 10. Das hängt aber auch mit der Form der Erzählung (analytische Erzählung) und der daraus resultierenden Rätselspannung zusammen. Ein charakteristisches Merkmal der Rätselspannung ist u.a., dass dem Leser teilweise erst nach der Lösung des Rätsels, manche Hinweise darauf davor auffallen. Dies resultiert wiederum aus der ausgeklügelten Konstruktion der analytischen Erzählung. Hubert Winkels spricht bezüglich der Konstruktion des Romans *Über Nacht* von einem „aufs Feinste durchkomponierten Roman.“ (Ebd., S. 10.)

<sup>623</sup> Vgl. Gruber (2009), S. 17, S. 19, S. 37f., S. 63f., S. 76f., S. 142f., S. 183f., S. 215ff., S. 220, S. 233f.

<sup>624</sup> Ebd., S. 191.

<sup>625</sup> Vgl. Winkels, Hubert: *Körperschau*. In: *Die Zeit* Nr. 13, 62. Jg., 22. März 2007, beil. Zeitsliteratur, S. 10. Hubert Winkels spricht bezüglich des Anagramms von einer „Buchstabentransplantation.“ (Ebd., S. 10) Evelyne Polt-Heinzl spricht bezüglich des Anagramms zwischen den beiden Namen von einem „anagrammatischen Spiel“ (Polt-Heinzl, Evelyne: *Warum ich?* In: *Die Furche*, Nr. 9,1. 03. 2007, S. 18) zwischen Mira und Irma.

<sup>626</sup> Vgl. o. A.: *Literatur verknüpftes Leben*. In: *Der Spiegel* Nr. 24, 11.06. 2007, S. 145.

Mira, dachte Irma; sie tastete nach dem Transplantat. Ich nenne sie *Mira*.<sup>627</sup>

### 3.4.3.1.3 Verbindung der beiden Erzählstränge durch die Figur Rino und ihre Rolle für die Spannungsproduktion

Figural sind die beiden Erzählstränge durch die Figur Rino, einen Frauenhelden und Neffen eines Heiminsassen, den Mira pflegt, miteinander verbunden. Er kommt in beiden Erzählsträngen vor: Irma hat mit Rino vor sieben Jahren, während eines Romaufenthalts, eine Affäre gehabt, aus der Florian, ihr mittlerweile siebenjähriger Sohn, entstammt. Seit damals versucht sie, Rino zu kontaktieren, um ihn darüber zu informieren, dass er der Vater ihres Sohnes ist, jedoch ohne Erfolg. Er stellt sich tot.

Auch im Mira-Erzählstrang kommt ein Rino vor<sup>628</sup> und Mira lässt sich – nachdem sie entdeckt hat, dass ihr Mann homosexuell ist – von ihm in seiner Wohnung verführen.<sup>629</sup>

Auch im Irma-Handlungsstrang ist bereits am Anfang (II) von einem Rino als Florians Vater die Rede.<sup>630</sup>

Aber von Florians Vater hatte Irma nichts mehr gehört. Sie hatte ihn angerufen, gewartet, ausgeharrt, hatte es klingeln lassen, bis aus dem Freizeichen ein Besetztzeichen geworden war. Wochen, Monate hatte Irma Rino hinterhertelephoniert – am anderen Ende der Leitung war es still geblieben. [...] Von seinem Sohn hatte Rino nie erfahren. Er würde auch nicht von Irmas Glück erfahren und schon gar nicht vom Unglück eines Fremden, dessen Niere in einem Styroporkasten, verpackt in Plastik und Eis, auf sie wartete. [Herv. v. Verf.]<sup>631</sup>

Zu diesem frühen Lektürezeitpunkt stellt man sich als Leser die Frage, ob der *Rino* aus dem Mira-Erzählstrang auch der Vater von Florian, Irmas Sohn, ist, und ob die beiden ein und dieselbe Person sind, was sich im weiteren Verlauf der Lektüre herauskristallisiert. Außerdem enthält dieses Zitat eine zukunftsungewisse Vorausdeutung<sup>632</sup> bezüglich des Spenders von Irmas Niere und dass Rino nie etwas vom Unglück des Spenders erfahren wird<sup>633</sup>. Diese zukunftsungewisse Vorausdeutung wird sich aber am Ende des Romans als falsch erweisen,

---

<sup>627</sup> Gruber (2009), S. 238.

<sup>628</sup> Vgl. ebd., S. 11.

<sup>629</sup> Vgl. ebd., S. 222-228.

<sup>630</sup> Vgl. ebd., S. 17f.

<sup>631</sup> Ebd., S. 17 f.

<sup>632</sup> Eberhard Lämmert unterscheidet zwischen „*zukunfts gewissen Vorausdeutungen*“ (2009, S. 143) eines Erzählers (vgl. Lämmert, 2009, S. 143-175) und „[...] *Zukunftsungewissen Vorausdeutungen*“ (Ebd., S. 175) von Figuren (Vgl. Lämmert, 2009, S. 175-189). *Zukunftsungewisse Vorausdeutungen* in Form von „Träume[n], Ahnungen, Prophezeiungen [einer Figur]“ (Lämmert, 2009, S. 178) sind nur für die Figuren selbst *zukunftsungewiss* (Vgl. Lämmert, 2009, S. 178), nicht aber für den Leser, weil „sie merkwürdigerweise trotz ihrer theoretischen Unverbindlichkeit den Leser in einer ähnlichen Weise [steuern], wie es durch die gewissen Vorausdeutungen eines Erzählers geschieht“. (Ebd., S. 178f.)

<sup>633</sup> Vgl. Gruber (2009), S. 17 f.

weil Rino mit Mira eine Affäre beginnt und wahrscheinlich auch von seinem Onkel Lucchi etwas über ihren Unfalltod erfahren wird.

Für Jutta Person hat die Figur des Rino die Funktion, den Leser von den vielen Gemeinsamkeiten, die die beiden Frauenfiguren verbinden und im Laufe des Romans stark zunehmen, abzulenken:

In Ihm [Rino] glaubt man am Anfang auch, die Verbindung zwischen Irma und Mira aufgespürt zu haben: Rino ist der Vater von Irmas Sohn, den sie in Wien allein erzieht – dieser Aufreißer mit den grauen Schläfen hatte sich nach der Affäre schnellstmöglich abgesetzt. Aber dieses menschliche Verbindungsstück ist nur ein subtiler Trick, ein Ablenkungsmanöver. Bald schon stellt sich heraus, dass viel mehr als ein Mann von Irma zu Mira führt. Gedanken und Bilder scheinen hin und her zu wabern [...]. Diese merkwürdige Transformation von Gefühltem und Gedachtem setzt sich auf anderen Ebenen fort: [...] die Plots in Wien und Rom beginnen sich auf fraprierende Weise zu ähneln.<sup>634</sup>

Thomas Rothschild meint bezüglich der Funktion der Figur des Rino, dass die beiden Erzählstränge „erst spät durch einen Mann namens Rino lose verknüpft werden [Wortstellung im Zitat vom Verf. geändert]“<sup>635</sup>.

In Bezug auf die Rätselspannung über den Zusammenhang der beiden Erzählstränge dient die Figur des Rino, dadurch dass sie in beiden Erzählsträngen vorkommt, dazu, die Illusion des parallelen Verlaufs der beiden Erzählstränge und die Illusion, die Figur Mira wäre noch am Leben, beim Leser möglichst lang aufrechtzuerhalten.

#### **3.4.3.1.4 Inhaltliche Verbindung der beiden Erzählstränge durch die Spiegelung des Starenmotivs (Tension bezieht sich hier auf die Spiegelung des Motivs)**

Motivisch sind die beiden Erzählstränge durch das Motiv der Staren-Formationen, das die beiden Erzählstränge wie eine Klammer umschließt, verschränkt: So beginnt der Roman mit der Beschreibung eines Vogelschwarms aus der Ich-Perspektive Miras und endet mit der identischen Beschreibung in Irmas erfundener Biographie ihrer Spenderin Mira:

Anfangs waren es noch einzelne Punkte gewesen, dann plötzlich hunderte, tausende. Sie bewegten sich rauf und runter, hin und her, stürmisch, kraftbeladen. Die Menschen, die stehengeblieben waren, folgten mit ihren Blicken den wellenförmigen Bewegungen, den S- Linien und Ellipsen. In manchen Augenblicken sahen die dunklen Formen wie ovale Flugobjekte aus, dann änderten sie sich wieder, teilten sich oder rissen auseinander.<sup>636</sup>

Sie ging rüber zum Tisch, schrieb: *Anfangs waren es noch einzelne Punkte gewesen, dann plötzlich hunderte, tausende. Sie bewegten sich rauf und runter, hin und her, stürmisch, kraftbeladen. Die Menschen, die stehengeblieben waren, folgten mit ihren Blicken den wellenförmigen Bewegungen, den S- Linien und Ellipsen. In manchen Augenblicken sahen die*

<sup>634</sup> Person (2007), S. 14.

<sup>635</sup> Rothschild, Thomas: *Ein Stück Mensch*. In: Die Presse, Wien, 17.02. 2007, Beil. Spectrum, S. VII.

<sup>636</sup> Gruber (2009), S. 7.

*dunklen Formen wie ovale Flugobjekte aus, dann änderten sie sich wieder, teilten sich oder rissen auseinander.*<sup>637</sup>

Die Umklammerung der beiden Erzählstränge durch das Motiv der Vogelschwärme dient zur Veranschaulichung der engen Verbindung zwischen den beiden Frauenfiguren. Diese enge Verbindung besteht letzten Endes darin, dass Irma mit Miras Niere lebt.

Die Stare sind einerseits faszinierend, doch andererseits auch gefährlich, weil man durch ihre Beobachtung abgelenkt wird: So enthält die nächste Beschreibung eines Vogelschwarm durch Mira bereits eine versteckte Warnung – in Form einer zukunftsungewissen Vorausdeutung –, nämlich dass von den Vögeln möglicherweise auch eine Gefahr ausgeht, weil man durch ihre Beobachtung für einen Moment unaufmerksam ist:

Die Stare flogen jetzt ein Doppel-V; ich entdeckte sie noch einmal über der Kirche Santa Maria della Vittoria. Beinahe hätte ich die nächste Ampel übersehen [Herv. v. Verf.]. <Ich verstehe nicht, warum die überhaupt noch hier sind. Es ist doch Sommer.> Die Luft im Umkleideraum war stickig. <Wer?> fragte Marta, während sie in ihre Sandalen schlüpfte. <Na, die Vögel.> Sie war müde, mußte sich am Metallschrank abstützen, um nicht das Gleichgewicht zu verlieren. <Du mit deinen Vögeln.> <Früher haben sie sich um diese Zeit in Riga oder Moskau aufgehalten -> <Ich weiß, Mira.><sup>638</sup>

Die enge Verbindung zwischen den beiden Frauen, auf die das Motiv der Vogelschwärme vorausweist, veranschaulicht die Erzählerin außerdem dadurch, dass beiden Frauen die Vogelformationen auffallen, zuerst Mira und danach Irma, als sie in Rom gemeinsam mit Davide nach Rino sucht. Als Beispiel dafür eine für den Roman charakteristische Motiv-Spiegelung, von der im Roman zahlreiche vorkommen:

Eine blonde Frau, die gebannt in den Himmel schaute, stieß rückwärts gehend gegen einen Baum, machte einen Schritt zur Seite [Herv. v. Verf.]. «Was ist das?» fragte sie [Herv. v. Verf.]. Niemand antwortete. Der Passant, der eine Weile neben ihr gestanden hatte, war längst weitergegangen, ein anderer beobachtete mit offenem Mund die Breitband-Formationen. «Stare», sagte ich, «die sind überall hier in der Stadt [Herv. v. Verf.]. Passen Sie auf, daß sie nicht in den Hundedreck treten.»<sup>639</sup>

Irma blickte in den Himmel, stieß gegen ein Halteschild, machte einen Schritt zurück [Herv. v. Verf.]: «Was ist das?» fragte sie [Herv. v. Verf.]. «Stare», sagte Davide, «die sind überall hier in der Stadt [Herv. v. Verf.].»<sup>640</sup>

Die beiden Textstellen ähneln sich inhaltlich sehr und sind in ihrer Formulierung teilweise identisch:

---

<sup>637</sup> Ebd., S. 238.

<sup>638</sup> Ebd., S. 8.

<sup>639</sup> Ebd., S. 7.

<sup>640</sup> Ebd., S. 180.

Beide beschreiben die Reaktion von Passanten in Rom beim Beobachten der Stare: In der ersten stößt eine „blonde Frau“<sup>641</sup> bei der Beobachtung der Stare beim Rückwärtsgehen „gegen einen Baum“<sup>642</sup> und macht „einen Schritt zur Seite“<sup>643</sup>. Die Reaktion von Irma im zweiten Textausschnitt ähnelt der der blonden Frau: Auch sie stößt gegen ein Hindernis, „ein Halteschild“<sup>644</sup>, und macht „einen Schritt zurück“<sup>645</sup>. Identisch sind auch die verbalen Reaktionen der beiden Frauen, mit der sie ihr Erstaunen über die Vögel ausdrücken: Beide drücken es mit der Frage „Was ist das?“<sup>646</sup> aus.

Beide Textausschnitte enthalten außerdem den identischen Satz „Stare, die sind überall in der Stadt“<sup>647</sup>, einmal von Mira gesprochen und einmal von Davide, Irmas Begleiter.

Außerdem enthalten beide Textstellen ebenfalls eine versteckte Warnung (eine zukunftsungewisse Vorausdeutung) vor einer Gefahr, die möglicherweise von den Vogelschwärmen ausgeht („Eine blonde Frau, die gebannt in den Himmel schaute, stieß rückwärts gehend gegen einen Baum, machte einen Schritt zur Seite.“<sup>648</sup> „Irma blickte in den Himmel, stieß gegen ein Halteschild, machte einen Schritt zurück“<sup>649</sup>), wie sie bereits im ersten Zitat von oben enthalten ist, als Mira beim Beobachten der Starenformationen „[b]einahe [...] die nächste Ampel über[sieht]“<sup>650</sup>. Die Staren-Formationen sind zwar einerseits faszinierend, aber andererseits auch bedrohlich, weil man als Beobachter durch sie abgelenkt wird und für einen Moment unaufmerksam ist, was sich in den beiden Textstellen darin äußert, dass beide Beobachterinnen der Vogelformationen in ein Hindernis – „einen Baum“<sup>651</sup> bzw. „ein Halteschild“<sup>652</sup> – laufen.

Die enge Verbindung zwischen den beiden Frauen, auf die das Staren-Motiv hinweist, äußert sich auch darin, dass Irma nach ihrer Nierentransplantation plötzlich die Vögel singen hört, was vorher nicht der Fall gewesen ist:

---

<sup>641</sup> Ebd., S. 7.

<sup>642</sup> Ebd.

<sup>643</sup> Ebd.

<sup>644</sup> Ebd., S. 180.

<sup>645</sup> Ebd.

<sup>646</sup> Ebd., S. 7 und S. 180.

<sup>647</sup> Ebd. und ebd.

<sup>648</sup> Ebd.

<sup>649</sup> Ebd., S. 180.

<sup>650</sup> Vgl. ebd., S. 8.

<sup>651</sup> Ebd.

<sup>652</sup> Ebd., S. 180.

Die Grillen zirpten, Spatzen landeten auf den Zweigen der Platanen, starteten wieder los, nachdem sie auf den Fruchtkügelchen gehangen hatten und Mücken oder kleine Käfer verzehrt hatten, oder sie flüchteten vor den Krähen, deren Rufe Irma aus dem Mittagschlaf gerissen hatten.<sup>653</sup>

Irritiert von den Lauten eines Singvogels, hob Irma den Kopf. Waren es Handytöne? Oder imitierte ein Vogel die Klingeltöne eines Mobiltelefons, eine Fähigkeit, die man bei Dohlen, Staren, und Eichelhähern in freier Wildbahn bereits nachgewiesen hatte?<sup>654</sup>

### **3.4.4 Nichthandlungsorientierte Spannungsarten (Tension)**

#### **3.4.4.1 Erzählperspektive/ Zeitpunkt des Erzählens und ihre Bedeutung für den Spannungsaufbau**

Der Roman beginnt mit der Beschreibung einer charakteristischen Situation aus dem Leben Miras, und zwar mit einer Beobachtung eines Starenschwarms, geschildert in ihrer Gedankenrede in der ersten Person im epischen Präteritum, als sie mit dem Auto von einem Nachtdienst nachhause fährt. Mira faszinieren diese Vögel und deren Eigenschaft, als Schwarm unterschiedliche Formen anzunehmen.

Das zweite Kapitel (II)<sup>655</sup> beginnt mit einem Traum Irmas, erzählt ebenfalls im epischen Präteritum, aber – als Kontrast zur Ich-Erzählerin Mira – in der dritten Person. Sie wird aus diesem Traum, den sie schon öfters geträumt hat, abrupt durch einen Telefonanruf des Krankenhauses gerissen, in dem ihr mitgeteilt wird, dass man eine Spenderniere für sie hat. Die Handlung springt nun – insgesamt 24 Kapitel lang – zwischen den beiden Erzählsträngen in Rom und Wien hin und her, bis diese am Ende schließlich zusammenfinden.

Durch die Schilderung des Geschehens um Irma aus einer personalen Erzählperspektive in der dritten Person Singular soll – meiner Meinung nach – die eingeschränkte Lebensfähigkeit der Figur Irma aufgrund ihrer Nierenerkrankung und der damit verbundenen Mühen und Entbehrungen, z.B. durch die wöchentliche Dialyse und die damit verbundene Distanz zum Leben eines gesunden Menschen, zum Ausdruck gebracht werden.<sup>656</sup> Ihr Leben befindet sich

---

<sup>653</sup> Ebd., S. 59.

<sup>654</sup> Ebd., S. 97.

<sup>655</sup> Hubert Winkels ist der Ansicht, dass der Roman im zweiten Kapitel „ein zweites Mal in der dritten Person mit Irma [beginnt]“. (Winkels, Hubert: Körperschau. In: Die Zeit, Nr. 13, Hamburg, 22.03.2007, Beil. „Zeitliteratur“, S. 10.

<sup>656</sup> In den Rezensionen zum Roman ist, bezüglich der Funktion des personalen Erzählens in der dritten Person im Irma-Handlungsstrang, vom Gegenteil die Rede, so meint z.B. Christa Gürtler, dass gerade durch das personale Erzählen in der dritten Person im Irma-Handlungsstrang „die besondere Nähe der Autorin zu ihrer Figur oder genauer, ihrem Körperschicksal [ausgedrückt wird]“. (Gürtler, Christa: Leben und Tod sind Zufälle. In: Der Standard, Wien, 10.02. 2007, Beil. Album, S. A6, S. 1. Anm. d. Verf.: Die

bis zum Zeitpunkt der Transplantation – am Anfang des Romans – auf einem absteigenden Ast, danach geht es mit ihrer Gesundheit wieder langsam bergauf.

Als Kontrast dazu wird das Leben der gesunden und vitalen Mira ebenfalls aus einer personalen Erzählperspektive, aber in der ersten Person Singular, geschildert: Dadurch soll gezeigt werden, dass Mira, im Gegensatz zu Irma, mitten im Leben steht, und beim Leser der Eindruck erzeugt werden, sie wäre noch am Leben.<sup>657</sup> Mira steht zwar voll im Leben, aber sie hat mit beruflichen und privaten Problemen zu kämpfen: Sie hat einen anstrengenden Job im Pflegeheim, wo zu wenig Personal für die Pflege der Patienten vorhanden ist. Außerdem nehmen sie die Schicksale der Insassen mehr mit, als ihr lieb ist. Und in ihrer Ehe gibt es auch Probleme: Sie hat in letzter Zeit Veränderungen an ihrem Mann bemerkt, die in ihr den Verdacht aufkommen lassen, dass er eine Affäre mit einer anderen Frau haben könnte. Deshalb beginnt sie ihm nachzuspionieren und findet dabei letzten Endes heraus, dass ihr Mann sie nicht mit Frauen, sondern mit Männern betrügt. In einem ersten Schockzustand darüber steigt sie auf die Avancen des Frauenhelden Rino ein und verbringt einen Nachmittag mit ihm in seiner Wohnung. Danach plagen sie Schuldgefühle und sie will nur noch weg aus Rom, raus aus der Stadt, um ihre Mutter in Bozen zu besuchen. Dabei verunglückt sie bei einem Autounfall.

In Wirklichkeit passiert Miras Leben vor Irmas Nierentransplantation, das bedeutet, dass sie bereits tot ist, als Irma ihre Niere transplantiert bekommt, aber das erfährt der Leser erst kurz vor dem Ende des Romans.<sup>658</sup> Durch die Wahl der Erzählperspektive durch die Autorin – sie erzählt Miras Leben aus der Perspektive der Figur in der ersten Person Singular – erzeugt sie beim Leser die Illusion, Mira wäre noch am Leben, was sie aber in Wirklichkeit nicht ist, und durch die Verwendung desselben Tempus in den Erzählsträngen, beide Erzählstränge werden im epischen Präteritum erzählt, erzeugt sie beim Leser die Illusion eines gleichzeitigen bzw. parallelen Verlaufs der beiden Erzählstränge. Durch diese beiden Tricks schafft es die Erzählerin, die Rätselspannung bezüglich der Auflösung des Rätsels, um die Identität der Spenderin, beim Leser bis kurz vor Schluss des Romans hinauszuzögern.<sup>659</sup>

---

<sup>657</sup> Autorin Sabine Gruber ist selbst nierenkrank und lebt mit einer Lebendspende ihrer Mutter. (Vgl. Strobl, Sabine: *Altwerden ist sicher schön* (Interview), in: *Tiroler Tageszeitung*, Innsbruck, 8.02. 2007, S. 16.)  
Tatsächlich ist die Protagonistin Mira am Anfang des Romans bereits tot und der Erzählstrang, in dem sie aus ihrem Leben berichtet, in Wirklichkeit eine Rückblende (Vgl. Gruber (2009), S. 230 ff.).

<sup>658</sup> Vgl. Gruber (2009), S. 230 ff.

<sup>659</sup> Vgl. ebd.

### 3.4.4.2 Aufbau und Konstruktion und ihr Beitrag zur Spannungsproduktion

Sabine Grubers dritter Roman *Über Nacht* besitzt die Form einer analytischen Erzählung mit zwei Erzählsträngen, aber mit einer Ausnahme, nämlich dass das Rätsel nicht, wie es in einer analytischen Erzählung üblich ist, am Beginn präsentiert wird, sondern erst im zweiten Kapitel.<sup>660</sup>

Der Roman beginnt mit dem Erzählstrang um Mira und präsentiert erst im zweiten Kapitel, mit dem Einsetzen des Irma-Handlungsstrangs, das Rätsel um die Identität von Irmas unbekannter Spenderin.<sup>661</sup> Wahrscheinlich erfüllt die von der Autorin vorgenommene leichte Veränderung an der Form der analytischen Erzählung<sup>662</sup> – sie lässt den Roman mit dem Mira-Handlungsstrang statt mit dem Irma-Erzählstrang beginnen – die Funktion, die Lösung des Rätsels bezüglich der Identität der Spenderin zu verschleiern und hinauszuzögern. Wäre es umgekehrt, würde der Roman mit dem Erzählstrang um Irma beginnen und danach der Erzählstrang um Mira einsetzen, wäre das möglicherweise zu Beginn des Romans schon ein zu eindeutiger Hinweis für den Leser auf Mira als Spenderin. Erst nach der Lektüre des Romans und der Lösung des Rätsels fällt dem Leser außerdem auf, dass die Konstruktion des Romans – das Beginnen des Mira-Erzählstrang vor dem Irma-Handlungsstrang – möglicherweise bewusst von der Autorin so gewählt worden ist, um dem Leser auch durch den Aufbau zu veranschaulichen, dass der Mira-Erzählstrang zeitlich vor dem Irma-Erzählstrang geschieht. Dies aber ist wiederum ein verstecktes Detail (Mosaiksteinchen), wie zum Beispiel auch die versteckten Vorausdeutungen im Mira-Handlungsstrang auf Vittorio's Homosexualität<sup>663</sup>, das dem Leser erst nach der Lösung des Rätsels auffällt. Solche Details zeugen von der durchkonstruierten Form des Romans.

Der Aufbau des Romans, zwei Erzählstränge, zwischen denen die Handlung wechselt, trägt auch zur Erzeugung einer Rätselspannung beim Leser bei<sup>664</sup>, weil dadurch ein Retardierungseffekt bezüglich der Lösung des Rätsels um die Art des Zusammenhangs zwischen den beiden Handlungssträngen erzeugt wird.

Durch die Verwendung des gleichen Tempus in den Handlungssträngen – nämlich des epischen Präteritums – täuscht die Autorin dem Leser vor, die Figur Mira wäre zum Zeitpunkt der Nierentransplantation Irmas noch am Leben.

---

<sup>660</sup> Vgl. ebd., Kapitel II, S. 19 ff.

<sup>661</sup> Vgl. ebd.

<sup>662</sup> Ein wesentliches Merkmal einer analytischen Erzählung ist, dass „sie mit einem rätselhaften Ereignis beginnt und dann Schritt für Schritt das Geschehen *vor* diesem Ereignis rekonstruiert [...]“. (Martinez/Scheffel (2012), S. 41)

<sup>663</sup> Vgl. Gruber (2009), S. S. 25, S. 43, S. 47, S. 70, S. 153f., S. 158, S. 160, S. 173ff.

<sup>664</sup> Vgl. Wirthensohn, Andreas: *Ein Leben in Raten*. In: Wiener Zeitung, 10.03. 2007, Beil. Extra, S. 11.

Erste leichte Zweifel daran, dass Mira noch lebt, kommen im Leser ab Kapitel XVIII ab den Seiten 181 folgende<sup>665</sup> auf, als Irma in Rom nach Rino sucht und sich die beiden Frauen dort nicht begegnen, auch nicht im Pflegeheim, wo Mira arbeitet, als Irma Rinos Onkel dort besucht.<sup>666</sup> Sie trifft dort nur auf eine Arbeitskollegin Miras. Miras Abwesenheit bei Irmas Besuch im Pflegeheim erklärt sich der Leser zunächst noch dadurch, dass Mira die Nacht davor gearbeitet hat.<sup>667</sup> In diesem Nachtdienst hat sich der Heiminsasse Lucchi ihr gegenüber als homosexuell geoutet.<sup>668</sup>

Der Roman weist bezüglich seiner Form auch Ähnlichkeiten mit einem Detektivroman auf: Man könnte ihn nämlich auch als Detektivroman mit zwei Handlungssträngen statt einem interpretieren, wenn man den Mira-Erzählstrang als „Aufklärungsgeschichte“<sup>669</sup> für den Irma-Erzählstrang deutet, außerdem als einen Detektivroman, in dem die Figur des Detektivs fehlt, in seine Rolle schlüpfen stattdessen der Leser und die beiden Hauptfiguren.<sup>670</sup> Eine weitere Ähnlichkeit zur Gattung des Detektivromans besteht in zwei Spannungstechniken, die die Autorin verwendet, und die typisch für die Gattung des Detektivromans sind, nämlich erstens die Technik der „Permutation“<sup>671</sup> und zweitens die Technik des Legens einer „falsche[n] Fährte[...]"<sup>672</sup>.

### 3.4.5 Wissensvorsprung des Lesers gegenüber den Figuren

Die Spannung, die sich in den Figuren Irma und Mira aufbaut, ist teilweise deckungsgleich mit der beim Leser, teilweise nicht, was eine Folge der unterschiedlichen Positionen ist, aus denen der Leser und die Figuren das Geschehen verfolgen.

---

<sup>665</sup> Vgl. Gruber (2009), S. 181 ff., wo Irma in einem Möbelgeschäft zum ersten Mal das Foto einer Frau auffällt. Für weitere Details siehe Kapitel 3.4.6. Tension: Überschneidung der Erzählebenen: Die Beinahe-Begegnung der beiden Frauen in Rom, S. 112-117.

<sup>666</sup> Vgl. Gruber (2009), Kapitel XX, S. 196 ff.

<sup>667</sup> Vgl. ebd., Kapitel XIX, S. 190 ff. und Kapitel XXI, S. 203 ff.

<sup>668</sup> Vgl. ebd., S.191.

<sup>669</sup> Schulze-Witzenrath (1979), S. 238. Der Detektivroman besteht normalerweise aus nur einem Handlungsstrang, aber eigentlich aus zwei Geschichten nämlich, einer „Aufklärungsgeschichte und [einer] Verbrechen[s]geschichte[,] [die] im Detektivroman besonders“ (Schulze-Witzenrath, Elisabeth: "Die Geschichte des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form". In: Poetica 11, 1979, 233-258, wird im Folgenden zitiert als Schulze-Witzenrath (1979), hier, S. 238) eng miteinander verbunden sind. (Vgl. ebd., S. 238.).

<sup>670</sup> Vgl. ebd., S. 250, wo Schulze-Witzenrath bezüglich der Wichtigkeit der Person des Detektivs im Detektivroman festhält, dass „sich der Leser des Detektivromans [...] weniger mit einer einzelnen Person, dem Detektiv oder ansatzweise auch dem Ich-Erzähler [...] [identifiziert] [,] als vielmehr mit der Handlung der Aufklärung ganz allgemein [identifiziert].“ (Ebd.).

<sup>671</sup> Ebd., S. 242; mit diesem Begriff bezeichnet Schulze-Witzenrath im Detektivroman „die Umstellung von Teilen der Aufklärungshandlung [...]“ (Ebd.).

<sup>672</sup> Suerbaum, Ulrich: Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch. In: Vogt, Jochen (Hg.): Der Kriminalroman. Poetik • Theorie • Geschichte. München: Fink 1998, S. 91.

Der Leser verfügt aufgrund seiner Rolle als Leser über einen Überblick über die globale Erzählebene und dadurch auch über einen Wissensvorsprung gegenüber den Figuren in Form der zahlreichen Motivspiegelungen<sup>673</sup> als Hinweise auf einen Zusammenhang der beiden Erzählstränge, während die beiden Figuren Irma und Mira aufgrund ihres Figurenstatus nur über einen Einblick in die lokale Erzählebene ihres Handlungsstranges verfügen.

#### **a. Figurenspannung: Die Spannung, die sich in der Figur Irma aufbaut**

Die Spannung, die sich in der Figur Irma aufbaut, hat zwei Ursachen: Erstens die Tatsache, dass sie aufgrund der in Österreich aktuell geltenden Gesetzeslage nichts über die Identität ihres Spenders/ihrer Spenderin erfahren darf<sup>674</sup>, und andererseits ihre mit ihrem Figurenstatus verbundene eingeschränkte Wahrnehmungsperspektive. Auf diesen zwei Grundlagen baut sich die Spannung in der Figur Irma auf und gipfelt bei ihr in der Frage nach der Identität ihres Spenders.

Beim Leser weicht die Fragestellung bezüglich der Rätselspannung – aufgrund seiner privilegierten Überblicksposition – von der der Figur ab und lässt sich durch die Frage ausdrücken, ob Mira, die Protagonistin aus dem anderen Erzählstrang, die Spenderin von Irmas neuer Niere ist.

#### **b. Figurenspannung: Spannung, die sich innerhalb der Figur Mira aufbaut:**

Die Spannung, die sich in der Figur Mira aufbaut, besteht aus zwei Rätseln: erstens aus dem um eine mögliche Affäre Vittorios mit einer anderen Frau und zweitens aus dem Geheimnis um seine mögliche Homosexualität.

#### **c. Unterschiede in der Spannungswahrnehmung beim Leser und in den Figuren**

Ein weiterer Unterschied bezüglich der Spannungswahrnehmung beim Leser resultiert aus seiner weniger eingeschränkten Wahrnehmungsperspektive im Vergleich zu den Figuren, weil er als Leser über einen Überblick über beide Handlungsstränge verfügt. Dadurch verfügt er über einen Informationsvorsprung gegenüber den Figuren Irma und Mira: gegenüber der Figur Irma aufgrund seiner Kenntnis der Biografie Miras und gegenüber der Figur Mira in

---

<sup>673</sup> Vgl. Kapitel 3.4.3.1 Techniken/Elemente zur Erzeugung der Rätselspannung auf der globalen Ebene: Verwendung von Motiv-Spiegelungen (Tension) als Hinweise auf einen Zusammenhang, S. 92-99.

<sup>674</sup> Vgl. österr. Transplantationsgesetz u. Gruber (2009), S. 41.

Form der Motivspiegelungen im Irma-Handlungsstrang in Bezug auf Vittorio  
Homosexualität.<sup>675</sup>

Weil die Figur Irma und der Leser das Geschehen aus unterschiedlichen Perspektiven verfolgen und damit über einen unterschiedlichen Informationsstand bezüglich der Identität der Spenderin von Irmas neuer Niere verfügen, gelangen sie auf eine unterschiedliche Art und Weise zur Lösung des Rätsels, kommen aber beide auf dieselbe Lösung des Rätsels:

Die Figur Irma löst das Rätsel bezüglich der Spenderin ihrer neuen Niere aufgrund ihrer eingeschränkten Perspektive über das Gesamtgeschehen, die ihrem Figurenstatus geschuldet ist, und aufgrund der Tatsache, dass sie per Gesetz nichts über die Identität ihrer Spenderin erfahren darf, indem sie eine Biographie zu ihrer Spenderin erfindet und „sie *Mira*[...] [nennt]“<sup>676</sup>.

Der Anfang dieser erfundenen Biografie<sup>677</sup> deckt sich mit Miras Gedanken am Anfang des Romans<sup>678</sup>, was als ein weiterer Hinweis für den Leser interpretiert werden kann, dass Irma mit Miras Niere lebt.

Für den Leser hingegen ist klar, dass Mira, die Protagonistin aus dem nur scheinbar parallel verlaufenden Handlungsstrang, die Spenderin von Irmas neuer Niere ist, weil er, im Gegensatz zur Figur Irma, aufgrund seiner auktorialen Beobachterposition, das Gesamtgeschehen überblickt und dadurch über zusätzliche Informationen über die Protagonistin Mira, z.B. in Form ihrer Biografie oder der zahlreichen Gemeinsamkeiten, die die beiden Frauenfiguren verbinden<sup>679</sup>, verfügt.

Außerdem verunglückt Mira kurz vor Ende des Romans bei einem Autounfall<sup>680</sup>, wodurch sie für den Leser plötzlich doch noch als Spenderin in Frage kommt. Dieser dezente Hinweis der Erzählerin an den Leser und die ein paar Seiten später folgende erfundene Biografie, die zufällig identisch ist mit Miras Beobachtungen am Anfang des Buches, sind dann schon der Zufälle zu viele:

Irma stand wieder auf, ging rüber zu dem Buch mit den Staren. Anfangs, erinnerte sie sich, waren es noch einzelne Punkte gewesen, dann plötzlich hunderte, tausende. Sie bewegten sich rauf und runter, hin und her, stürmisch kraftbeladen. So etwas hatte Mira noch nie gesehen. Sie ging zurück zum Tisch, schrieb: *Anfangs waren es noch einzelne Punkte gewesen, dann plötzlich hunderte, tausende. Sie bewegten sich rauf und runter, hin und her, stürmisch, kraftbeladen. Die Menschen,*

<sup>675</sup> Vgl. Gruber (2009), S. 17, S. 19, S. 37f., S. 63f., S. 76f., S. 142f., S. 183f., S. 215ff., S. 220, S. 233f.

<sup>676</sup> Ebd., S. 238.

<sup>677</sup> Vgl. ebd.

<sup>678</sup> Vgl. ebd., S. 7.

<sup>679</sup> Vgl. dazu das Kapitel 3.4.3.1 Techniken/Elemente zur Erzeugung der Rätselspannung auf der globalen Ebene: Verwendung von Motiv-Spiegelungen (Tension) als Hinweise auf einen Zusammenhang, S. 92-99.

<sup>680</sup> Vgl. Gruber (2009), S. 229 f.

*die stehengeblieben waren, folgten mit ihren Blicken den wellenförmigen Bewegungen, den S-Linien und Ellipsen. In manchen Augenblicken sahen die dunklen Formen wie ovale Flugobjekte aus, dann änderten sie sich wieder, teilten sich oder rissen auseinander. So könnte es gehen, dachte Irma. Ich werde mir eine Tote erfinden. Ich muß ihr das Leben zurückgeben. Die Vögel im Park waren still, aber Irma hörte sie deutlich. Auch das Quietschen eines bremsenden Autos, den Aufprall. Mira, dachte Irma; sie tastete nach dem Transplantat. Ich nenne sie Mira.*<sup>681</sup>

Und dem gegenübergestellt die identische Beschreibung eines Staren-Schwarms aus der Ich-Perspektive Miras am Anfang des Romans:

Anfangs waren es noch einzelne Punkte gewesen, dann plötzlich hunderte, tausende. Sie bewegten sich rauf und runter, hin und her, stürmisch, kraftbeladen. Die Menschen, die stehen geblieben waren, folgten mit ihren Blicken den wellenförmigen Bewegungen, den S-Linien und Ellipsen. In manchen Augenblicken sahen die dunklen Formen wie ovale Flugobjekte aus, dann änderten sie sich wieder, teilten sich oder rissen auseinander.<sup>682</sup>

Oder die Beschreibung des Autounfalls der Figur Mira aus ihrer Perspektive in der ersten Person:

Da – endlich scherten ein paar Vögel aus, ich erkannte die fernen Punkte. [...] Immer mehr Stare flogen versetzt vor den anderen, bildeten nach und nach eine Linie. Jemand hupte. Ich erschrak, war zu weit links. Riß am Lenkrad. Ein Quietschen, ein Knall –<sup>683</sup>

Und im Vergleich dazu die ähnliche Beschreibung eines Autounfalls in Irmas erfundener Biographie ihrer Spenderin Mira:

Die Vögel im Park waren still, aber Irma hörte sie deutlich. Auch das Quietschen eines bremsenden Autos, den Aufprall.<sup>684</sup>

Die beiden Beschreibungen des Unfalls ähneln sich außerdem sehr: So hört die Figur Irma zum Beispiel beim Schreiben der erfundenen Biographie ihrer Spenderin Mira die Vögel<sup>685</sup>, die zum Unfall ihrer Spenderin geführt haben und durch deren Beobachtung diese kurz abgelenkt gewesen ist.

In der Beschreibung des Unfalls aus Irmas Perspektive ist ebenfalls von einem „Quietschen“<sup>686</sup> die Rede, so wie in der Beschreibung des Unfalls aus der Ich-Perspektive Miras.<sup>687</sup> Weitere Ähnlichkeiten in den beiden Beschreibungen sind, dass beide Protagonistinnen bedeutungsgleiche Substantive für die Beschreibung des Zusammenstoßes

---

<sup>681</sup> Ebd., S. 238.

<sup>682</sup> Ebd., S. 7.

<sup>683</sup> Ebd., S. 230.

<sup>684</sup> Ebd., S. 238.

<sup>685</sup> Vgl. ebd.

<sup>686</sup> Ebd.

<sup>687</sup> Vgl. ebd., S. 230.

verwenden: Mira verwendet das Substantiv „Knall“<sup>688</sup> und Irma das bedeutungsgleiche Substantiv „Aufprall“<sup>689</sup>. Diese Ähnlichkeiten bei der Beschreibung des Unfalls sind bezüglich der Rätselspannung über den Zusammenhang der beiden Erzählstränge als weitere Hinweise der Erzählerin an den Leser auf die enge Verbindung zwischen den beiden Protagonistinnen zu interpretieren. Diese enge Verbindung, auf die die Erzählerin durch ähnliche Beschreibungen von Miras Unfall durch die beiden Protagonistinnen<sup>690</sup> hinweist, besteht letzten Endes darin, dass Irma mit Miras Niere lebt.<sup>691</sup>

Der letzte Hinweis der Autorin auf Mira als die Spenderin von Irmas Niere befindet sich am Schluss des Romans, wo Irma ihrer erfundenen Spenderin den Namen Mira gibt:

Mira, dachte Irma; sie tastete nach dem Transplantat. Ich nenne sie *Mira*.<sup>692</sup>

Das Rätsel um die Homosexualität von Miras Mann lösen sowohl die Figur Mira als auch der Leser. Beide kommen auf dieselbe Lösung, wobei die Figur das Geheimnis ihres Mannes vor dem Leser aufdeckt, obwohl dieser über zusätzliche Informationen zum Thema Homosexualität – in Form der Motivspiegelungen aus dem anderen Erzählstrang<sup>693</sup> - verfügt.

### **3.4.6 Tension: Überschneidung der Erzählebenen: Die Beinahe-Begegnung der beiden Frauen in Rom**

Nachdem Florian, Irmas siebenjähriger Sohn, Fragen nach seinem Vater zu stellen beginnt, reist Irma gemeinsam mit Davide, dem Lebensgefährten ihres Bruders, nach Rom, in der Hoffnung, dort Rino, Florians Vater, zu finden, jedoch ohne Erfolg. Dabei stößt sie zufällig auf Spuren ihrer Spenderin Mira, ohne zu wissen, wessen Spuren sie da begegnet, indem ihr zweimal dasselbe Foto einer Unbekannten auffällt: zuerst im Antiquitätengeschäft Vittorios, in das sie zufällig hineinstolpert, das zweite Mal in der Küche des Pflegeheims, wo Mira arbeitet. Das folgende Beispiel zeigt die Spannungsproduktion der Autorin auf der lokalen Ebene des Romans.

Als sie die Pizzeria gefunden hatte, spazierte sie durch die umliegenden Gassen, um sich ein wenig die Zeit zu vertreiben. Sie betrat ein kleines Möbelgeschäft, in dem gebrauchte Designerstühle,

---

<sup>688</sup> Ebd.

<sup>689</sup> Ebd., S. 238.

<sup>690</sup> Vgl. ebd., S. 230 und S. 238.

<sup>691</sup> Vgl. ebd., S. 238.

<sup>692</sup> Ebd.

<sup>693</sup> Vgl. ebd., S. 17, S. 19, S. 37f., S. 63f., S. 76f., S. 142f., S. 183f., S. 215ff., S. 220, S. 233f.

Sofas und Lampen verkauft wurden [Herv. v. Verf.]. Der Besitzer trug einen grauen Anzug, obwohl es schwül war [Herv. v. Verf.]; er fragte Irma, ob sie etwas Bestimmtes suche. Irma fiel auf, daß die Hosenbeine des Mannes zur Ferse hin schräg nach unten fielen, sie hatten die perfekte Länge [Herv. v. Verf.]. Die gebogene Stehlampe, erfuhr Irma, war ein signiertes Exemplar eines gewissen Castiglioni, sie konnte sich so ein teures Objekt nicht leisten [Herv. v. Verf.]. Im Durchgang zum hinteren Zimmer, der als Büro diente, entdeckte Irma das schwarzgerahmte Photo einer jungen Frau [Herv. v. Verf.]. In manchen Geschäften finden sich Bilder der Gründerväter oder Gründermütter, Schwarzweißporträts der Verstorbenen, oft mit Namen versehen [Herv. v. Verf.]; das Photo im Geschäft des Möbelhändlers ließ sich nicht einordnen [Herv. v. Verf.]. War es die Ehefrau [Herv. v. Verf.]? Die Schwester [Herv. v. Verf.]? Lebte sie noch [Herv. v. Verf.]? Am Ende kaufte Irma zwei bunte Schälchen und einen weißen, würfelförmigen Aschenbecher. Das Modell, sagte der Ladenbesitzer, stamme aus dem Jahr 1951. Als er ihn einpackte, sah Irma einen zweiten Ehering an seinem kleinen Finger [Herv. v. Verf].<sup>694</sup>

[Irma:] <Ich suche Herrn Lucchi.> [Schwester Okhi:] <Zimmer vier.> Als sich Irma umdrehen wollte, entdeckte sie auf der Holzverkleidung der Eckbank ein Porträt [Herv. v. Verf.]; das ungerahmte Photo zeigte das Gesicht einer Frau [Herv. v. Verf.]. Die hab' ich schon gesehen, dachte Irma [Herv. v. Verf.]. [...] Sie war sich fast sicher, dass auf dem Bild im Geschäft dieselbe Frau abgebildet gewesen war wie auf dem Photo in der Küche [Herv. v. Verf.].<sup>695</sup>

Das Bild der Unbekannten fiel ihr ein, diese Frau, die ihr an zwei verschiedenen Tagen auf unterschiedlichen Photos begegnet war [Herv. v. Verf.].<sup>696</sup>

Hier steht der Leser vor folgenden zwei Rätseln:

- a. Das Rätsel, ob Irma zufällig in Vittorios Möbelgeschäft einkauft.
- b. Das Rätsel bezüglich der Identität der Irma unbekanntem Frau auf dem Foto: Ist dort möglicherweise Mira abgebildet?

Ad a) Das erste Rätsel: Die Beschreibungen Irmas bezüglich des Möbelgeschäfts und seines Besitzers enthalten Hinweise der Autorin an den Leser in der Figurenrede Irmas, dass Irma zufällig in Vittorios Möbelgeschäft einkauft:

- Irma beschreibt das Geschäft als „ein kleines Möbelgeschäft, in dem gebrauchte Designerstühle, Sofas und Lampen verkauft wurden [Herv. v. Verf.]“<sup>697</sup>, genauso wie in Vittorios Geschäft.<sup>698</sup>
- Irmas Beschreibung des Besitzers: Ihr fällt an ihm auf, dass er, trotz großer Hitze, einen Anzug trägt und „daß [sic!] [...] [seine] Hosenbeine [...] zur Ferse hin schräg abfielen, [...] [und] die perfekte Länge [hatten.] [Wortstellung im Zitat vom Verf.

<sup>694</sup> Ebd., S. 181.

<sup>695</sup> Ebd., S. 196f.

<sup>696</sup> Ebd., S. 201.

<sup>697</sup> Ebd., S. 181.

<sup>698</sup> Vgl. ebd., S. 26.

geändert.]<sup>699</sup> Im Vergleich dazu eine ähnliche Beschreibung Vittorio's durch seine Frau Mira:

< [...] Übrigens - >, Vittorio stellte sich vor mich hin. <- die Hose ist eindeutig zu kurz, findest du nicht?> [...] [Mira:] <Möglich>, sagte ich und schloß wieder die Augen. [Vittorio:] <Das Hosenbein müßte mit einem leichten Knick auf dem Schuhspan aufliegen. Ich ärgere mich so.> [Mira:] Dem alten Battaglia wäre das nicht passiert, dachte ich bei mir. Wahrscheinlich hatte Vittorio seine Mutter gebeten, die Hosenbeine zu kürzen. Ich hatte mich von Anfang an geweigert, Ausbesserungsarbeiten an seiner Kleidung vorzunehmen; man konnte es ihm nicht recht machen.<sup>700</sup>

ad b) Bereits das erste Zitat<sup>701</sup> enthält eine zukunftsungewisse Vorausdeutung<sup>702</sup> in Form der Figurenrede Irmas auf Mira als die Frau auf dem Foto, als ihr „das schwarzgerahmte Foto einer jungen Frau“<sup>703</sup> im Hinterzimmer von Vittorio's Möbelladen auffällt. Die schwarze Rahmung des Fotos dient als Hinweis für den Leser darauf, dass die Person auf dem Foto nicht mehr lebt. Die Figur Irma weiß natürlich nicht, dass sie zufällig im Antiquitätenladen des Ehemanns ihrer Spenderin einkauft, als sie dort das schwarzgerahmte Bild bemerkt.<sup>704</sup> Diese zukunftsungewisse Vorausdeutung bezüglich der jungen Frau auf dem Foto wird jedoch durch Irmas Spekulationen im nächsten Satz gleich wieder reaktiviert, dass es sich bei der Frau auf dem Foto auch um die Gründerin des Geschäfts handeln könnte<sup>705</sup> und durch die daran anschließende resignative Feststellung Irmas, dass „[sich] das Photo im Geschäft des Möbelhändlers [...] nicht einordnen [ließ, Wortstellung im Zitat vom Verf. geändert]“<sup>706</sup>. Der nächste Satz enthält dann wieder einen Hinweis für den Leser auf Mira als die Frau auf dem Foto in Form einer zukunftsungewissen Vorausdeutung in der Gedankenrede Irmas, als sie bei ihren Spekulationen über die Identität der Frau überlegt, ob auf dem Foto nicht auch „die Ehefrau“<sup>707</sup> des Besitzers abgebildet sein könnte. Diese zukunftsungewisse Vorausdeutung in der Gedankenrede Irmas wird aber sofort wieder relativiert durch ihre Spekulation, dass die

---

<sup>699</sup> Ebd., S. 181.

<sup>700</sup> Ebd., S. 90.

<sup>701</sup> Ebd., S. 181.

<sup>702</sup> Eberhard Lämmert unterscheidet zwischen „zukunftsungewissen Vorausdeutungen“ (2009, S. 143) eines Erzählers (vgl. ebd., 2009, S. 143-175) und „[...] *Zukunftsungewissen* Vorausdeutungen“ (ebd., S. 175) von Figuren (Vgl. Lämmert, 2009, S. 175- 189). *Zukunftsungewisse Vorausdeutungen* in Form von „Träume[n], Ahnungen, Prophezeiungen [einer Figur]“ (ebd., S. 178.) sind nur für die Figuren selbst *zukunftsungewiss* (vgl. ebd., S. 178), nicht aber für den Leser, weil „sie merkwürdigerweise trotz ihrer theoretischen Unverbindlichkeit den Leser in einer ähnlichen Weise [steuern], wie es durch die gewissen Vorausdeutungen eines Erzählers geschieht.“ (Ebd., S. 178f.)

<sup>703</sup> Gruber (2009), S. 181.

<sup>704</sup> Vgl. ebd.

<sup>705</sup> Vgl. ebd.

<sup>706</sup> Ebd.

<sup>707</sup> Ebd.

Frau auf dem Foto auch „[d]ie Schwester“<sup>708</sup> des Besitzers sein könnte. Die darauffolgende Überlegung Irmas, ob die Frau auf dem schwarzgerahmten Foto noch am Leben ist, dient in Kombination mit der vorangegangenen Vorausdeutung auf die Ehefrau des Besitzers als Hinweis für den Leser, dass die Frau auf dem Foto Mira sein könnte und möglicherweise gar nicht mehr lebt. Durch die abschließende Entdeckung Irmas, dass der Besitzer des Geschäfts „einen zweiten Ehering an seinem kleinen Finger“<sup>709</sup> trägt, werden die vorausgegangenen Hinweise bezüglich der Identität der unbekanntes Frau (Schwester des Besitzers und Gründermutter) auf dem Foto ausgeschlossen und die Aufmerksamkeit des Lesers auf die erste vermutlich verstorbene – wegen der schwarzen Rahmung des Fotos und des zweiten Eherings des Besitzers – Ehefrau des Besitzers als die unbekannte Frau auf dem Foto gelenkt.

#### **3.4.6.1 Auswirkungen dieser zukunftsungewissen Vorausdeutungen auf den Leser**

Indizien, die dafür sprechen, dass Mira die Frau auf dem Foto ist, sind die Ähnlichkeit des Besitzers des Möbelgeschäfts mit Vittorio, die Tatsache, dass auf beiden Fotos, auf dem schwarzgerahmten im Möbelgeschäft und auf dem ungerahmten im Pflegeheim, dieselbe Frau abgebildet ist, dass der Besitzer des Möbelgeschäfts einen zweiten Ehering trägt, was darauf hindeutet, dass er noch einmal geheiratet hat und Irmas Vermutung, ob vielleicht die Ehefrau des Besitzers auf dem Foto im Möbelgeschäft abgebildet ist und ob die Frau auf dem Foto noch lebt. Das sind alles Hinweise für den Leser darauf, dass Mira die Frau auf dem Foto ist. Dagegen spricht, dass Mira anscheinend noch lebt. Die Möglichkeit, dass diese möglicherweise nicht mehr lebt, zieht der Leser zu diesem Lektürezeitpunkt zum ersten Mal in Betracht<sup>710</sup> und er liest weiter, weil er wissen möchte, ob dies der Fall sein könnte. Ein weiterer Hinweis darauf, dass Mira möglicherweise gar nicht mehr lebt, folgt kurz danach, als sich Irma und Mira im Pflegeheim, wo Mira arbeitet, nicht begegnen<sup>711</sup> und Irma dort – am Beginn ihres Besuchs – das Foto „einer Frau“<sup>712</sup> auffällt<sup>713</sup> und sie „sich [danach] fast sicher ist, daß auf dem Bild im Geschäft dieselbe Frau abgebildet gewesen [...] [ist] wie auf dem Photo in der Küche [des Pflegeheims]“<sup>714</sup>. Die Ursache für die Nichtanwesenheit Miras bei Irmas Besuch im Pflegeheim erklärt sich der Leser zu diesem Lektürezeitpunkt noch damit,

---

<sup>708</sup> Ebd.

<sup>709</sup> Ebd.

<sup>710</sup> Vgl. ebd.

<sup>711</sup> Vgl. ebd., S. 196-201.

<sup>712</sup> Ebd., S. 197.

<sup>713</sup> Vgl. ebd.

<sup>714</sup> Ebd.

dass Mira die Nacht davor Dienst gehabt hat und sich danach, wegen einer Brandverletzung an ihrer Hand, die sie sich auf dem Weg in den Nachtdienst zugezogen hat<sup>715</sup>, krankgemeldet hat.<sup>716</sup>

Die Illusion, durch die der Leser zu diesem Zeitpunkt der Lektüre und den ganzen Roman hindurch bis kurz vor Schluss<sup>717</sup> glaubt, Mira sei noch am Leben, wird dadurch erzeugt, dass die Autorin die Handlung um Mira, die in Wirklichkeit eine einzige Rückblende ist, im epischen Präteritum und parallel zum Irma-Handlungsstrang erzählt.

Zur Aufrechterhaltung dieser Illusion beim Leser trägt auch eine weitere falsche Fährte der Autorin bei, und zwar in Form einer Beschreibung im Miras Gedankenrede, wo diese eine Frau beschreibt, die Irma sein könnte:

[...] in der Bar erblickte ich eine langhaarige Frau um die vierzig, sie blätterte in einem Katalog, machte Notizen in ein schwarzes Heft.<sup>718</sup>

### 3.4.7 Kurzsümee: Spannung im Roman *Über Nacht*

Sabine Grubers dritter Roman *Über Nacht* weist vom Aufbau her Ähnlichkeiten mit ihrem ersten Roman *Aushäusige* auf. Während sie in ihrem zweiten Roman *Die Zumutung* für einen Erzählstrang entschieden hat, der durch Rückblenden unterbrochen wird und in dem sie die Lesererwartungen hauptsächlich durch ein Leitmotiv in Form eines wiederkehrenden Tagtraumes der Ich-Erzählerin steuert, kehrt sie in ihrem dritten Roman *Über Nacht* zur Form des Erzählens mithilfe zweier Handlungsstränge zurück. Dadurch erzeugt sie, so wie in ihrem ersten Roman *Aushäusige*, eine Spannung auf den weiteren Verlauf bzw. den Ausgang der Handlung, in dem die Handlung zwischen zwei Erzählsträngen hin- und herwechselt. Eine weitere Gemeinsamkeit bezüglich der Spannungsproduktion in Sabine Grubers erstem Roman *Aushäusige* und ihrem dritten Roman *Über Nacht* besteht darin, dass sie zwei ErzählerInnen verwendet, die das Geschehen aus einer unterschiedlichen Erzählperspektive abwechselnd schildern, was sich ebenfalls positiv auf die Spannung auswirkt.

Aber während die Autorin im Roman *Aushäusige* die Spannung auf den weiteren Verlauf der Handlung bzw. den Ausgang derselben hauptsächlich durch eine verschachtelte Erzählweise, die sie durch den Wechsel der Erzählperspektive in einem der beiden Handlungsstränge und durch ein durchgängiges Erzählen in der Gedankenrede der Figur im anderen

---

<sup>715</sup> Vgl. ebd., S. 186.

<sup>716</sup> Vgl. ebd., S. 203.

<sup>717</sup> Vgl. ebd., S. 230.

<sup>718</sup> Vgl. ebd., S. 158.

Handlungsstrang herstellt, sowie zusätzlich durch die Nichtkennzeichnung jeglicher Formen der erzählten und erlebten Rede in beiden Handlungssträngen, was dem Leser die Unterscheidung zwischen erzählten Ereignissen und erzählten und erlebten Gedanken erschwert, erzeugt sie im Roman *Über Nacht*, die, im Roman hauptsächlich vorkommende Rätselspannung, auf eine andere Art und Weise:

Hier kehrt sie wieder, wie in ihrem ersten Roman, zu zwei Erzählsträngen zurück, die einander abwechseln, wobei das Besondere daran ist, dass der eine von ihnen (der Mira-Erzählstrang) zeitlich vor dem Irma-Erzählstrang geschieht und daher am Romanbeginn schon vergangen ist. Tatsächlich ist er eine Rückblende. Das lässt die Autorin den Leser aber erst gegen Ende des Romans erkennen, indem sie ihm durch den Aufbau – zwei Erzählstränge, die scheinbar parallel verlaufen – und die Wahl desselben Tempus, in dem sie die beiden Protagonistinnen das Geschehen in den zwei Handlungssträngen schildern lässt, beide erzählen im epischen Präteritum, den Eindruck vermittelt, die Erzählstränge würden zeitlich parallel verlaufen, was aber tatsächlich nicht der Fall ist. In Wirklichkeit geschieht der Mira-Erzählstrang chronologisch bereits vor dem Irma-Erzählstrang, das bedeutet, er ist bereits vergangen, als der Irma-Handlungsstrang beginnt und die Protagonistin Mira am Romananfang bereits verstorben. Die Autorin erzeugt die Rätselspannung bezüglich des Zusammenhangs der beiden Erzählstränge hauptsächlich durch eine Umstellung der Chronologie der erzählten Ereignisse auf der discours-Ebene. Außerdem erzeugt sie die Rätselspannung im Roman auch durch die Form, indem sie diesen ähnlich einem Detektivroman, der statt einem Handlungsstrang zwei Erzählstränge, die sich gegenseitig ergänzen, enthält, konstruiert. Man könnte den Roman nämlich auch als Detektivroman mit zwei Handlungssträngen, die sich gegenseitig ergänzen, interpretieren, in dem außerdem die Figur des Detektivs fehlt, dessen Rolle der Leser und die beiden Hauptfiguren übernehmen. Eine weitere Ähnlichkeit zum Detektivroman besteht darin, dass die Autorin eine typische Spannungstechnik des Detektivromans in einem der Handlungsstränge verwendet, nämlich das Legen einer falschen Fährte. Diese falsche Fährte erzeugt sie auf der morphologischen Ebene durch die Verwendung eines mehrdeutigen Begriffs.

Eine Parallele zum Vorgängerroman *Die Zumutung* besteht im Einsatz von Leitmotiven zur Leserlenkung bzw. Spannungsproduktion. In beiden Romanen verwendet die Autorin Leitmotive, um die Lesererwartungen zu steuern, wenn auch mit etwas unterschiedlichen Funktionen: Im Roman *Die Zumutung* verwendet sie das Leitmotiv dafür, um eine Zukunftsspannung auf den weiteren Verlauf der Handlung bzw. auf deren Ausgang bezüglich

der Frage zu kreieren, ob der Inhalt desselben im weiteren Verlauf der Handlung oder an deren Ende eintritt oder nicht. Durch die Verwendung eines Leitmotivs erzeugt die Autorin beim Leser eine Neugierde über den Kontext desselben und bindet ihn dadurch an den Text. Im Roman *Über Nacht* erzeugt sie durch den Einsatz eines Leitmotivs in einem der beiden Handlungsstränge und dessen Spiegelung im anderen Erzählstrang, eine zusätzliche Rätselspannung zur bereits bestehenden Rätselspannung. Dadurch stellt sie dem Leser neben dem Rätsel um eine mögliche Untreue des Ehemanns der Figur Mira ein zusätzliches Rätsel über die Funktion des Leitmotivs innerhalb des Handlungsstrang, in dem es vorkommt, und bindet ihn dadurch an den Text. Das Leitmotiv der Vogelschwärme erfüllt für die Spannung dabei zwei Funktionen: Erstens dient es – bezüglich der Rätselspannung über den Zusammenhang der beiden Erzählstränge – durch seine Spiegelung im anderen Erzählstrang als eine Vorausdeutung auf einen Zusammenhang der beiden Erzählstränge und zweitens erfüllt es innerhalb des Handlungsstrangs, in dem es als Leitmotiv auftritt, retrospektiv die Funktion einer Vorausdeutung auf ein Unglück der Figur Mira bzw. die Funktion einer Warnung der Figur Mira vor einem ihr bevorstehenden Unglück.

## 4. Resümee und Ausblick

Zusammenfassend können folgende Ergebnisse festgehalten werden:

Die Autorin Sabine Gruber setzt in den drei, im Rahmen dieser Arbeit analysierten Romanen jeweils unterschiedliche Spannungstechniken für die Spannungsproduktion ein und es lässt sich eine Entwicklung bezüglich des gezielten Einsatzes von Spannungstechniken in ihren ersten drei Romanen erkennen:

1) In ihrem ersten Roman *Aushäusige* erzeugt sie hauptsächlich eine im Roman vorherrschende Zukunftsspannung auf den weiteren Verlauf bzw. den Ausgang der Handlung hauptsächlich durch die Textstruktur, nämlich durch den Aufbau, durch die Verwendung mehrerer Erzähler und die Anwendung unterschiedlicher Erzählperspektiven:

1.1 Durch den Aufbau: Der Roman besteht aus zwei Erzählsträngen, zwischen denen die Handlung hin- und herwechselt, was sich positiv auf die Zukunftsspannung auf den weiteren Verlauf der Handlung auswirkt.

1.2 Durch den Einsatz mehr als nur eines Erzählers, nämlich zweier Erzähler, die das Geschehen, sich gegenseitig abwechselnd, erzählen.

1.2.1 Durch die Wahl einer unterschiedlichen Erzählperspektive, aus der die beiden ErzählerInnen das Geschehen schildern, woraus eine Kontrastwirkung zwischen den Erzählperspektiven in den beiden Handlungssträngen resultiert, die sich positiv auf die Spannung auswirkt.

1.3 Durch einen Wechsel der Erzählperspektive bzw. durch die Wahl einer bestimmten Erzählperspektive innerhalb der beiden Handlungsstränge.

1.3.1 Durch einen häufigen Wechsel der Erzählperspektive zwischen der dritten Person Singular Präsens, der Perspektive der Erzählerin, und der Figurenperspektive in der ersten Person Singular Präsens im einen Handlungsstrang (dem Rita-Erzählstrang).

Diese häufigen Wechsel der Erzählperspektive zwischen dritter und erster Person Singular Präsens und die Nicht-Kennzeichnung von direkter Rede der Figur, erlebter Gedankenrede derselben, erzählter Gedankenrede und Dialogen durch Anführungszeichen ermöglichen fließende Wechsel zwischen Erzähler- und Figurenperspektive, die sich äußert positiv auf die Spannung auswirken, weil sie dem Leser die Unterscheidung zwischen Erzähler- und Figurenperspektive bezüglich der Frage, wer gerade spricht, der Erzähler oder die Figur, sehr

erschweren, weil er sich dadurch die Informationen diesbezüglich aus dem Kontext ableiten muss.

1.3.2 Durch ein durchgehendes Erzählen eines Handlungsstranges (des Anton-Erzählstrang) als inneren Monolog des Protagonisten in der ersten Person Singular Präsens. Eine ebenfalls in diesem Handlungsstrang fehlende Kennzeichnung der erlebten sowie der direkten Rede durch Anführungszeichen erschweren dem Leser die Unterscheidung zwischen Gedanken des Protagonisten aus der Perspektive des Protagonisten in seiner Gedankenrede beschriebenen Ereignissen der Handlung und Dialogen, was sich positiv auf das Spannungsempfinden beim Leser auswirkt, weil er diese Unterscheidung selbst aus dem inhaltlichen Kontext ableiten muss.

2) Sabine Grubers zweiter Roman *Die Zumutung*, der aus einem Erzählstrang besteht, der immer wieder von Rückblenden unterbrochen wird, enthält neben einer Rätselspannung bezüglich der Frage nach der Erkrankung der Hauptfigur hauptsächlich eine Zukunftsspannung, die auf den Ausgang der Handlung gerichtet ist. Diese Zukunftsspannung erzeugt die Autorin hauptsächlich durch ein Leitmotiv, das die Vorstellung des Begräbnisses der Ich-Erzählerin in deren Gedankenrede enthält. Mit Hilfe dieses Leitmotivs steuert die Autorin die Erwartungen des Lesers auf den weiteren Verlauf der Handlung bzw. den Ausgang derselben. Dadurch bindet sie ihn an die Lektüre des Romans, indem sie bei ihm eine Neugierde auslöst, ob der Inhalt des Leitmotivs im Laufe der Handlung oder an deren Ende eintritt oder nicht. Daneben enthält der Roman noch eine weitere handlungsorientierte Zukunftsspannung, die auf den Verlauf bzw. den Ausgang der Handlung gerichtet ist, in Form einer Figurenspannung, die sich in der Hauptfigur aufgrund eines inneren Konflikts, in den diese gerät, aufbaut. Sie ist eine Folge eines Teils der erzählten Handlung des Romans: Marianne, die Erzählerin und Hauptfigur, lernt einen Mann kennen, der ihr gefällt und beginnt eine Affäre mit ihm, obwohl sie eigentlich liiert ist. Dadurch gerät sie in einen inneren Konflikt. Durch diese inhaltliche Konstellation erzeugt die Autorin in der Hauptfigur eine Figurenspannung und beim Leser eine Neugierde auf den weiteren Verlauf der Handlung, ob und wie die Hauptfigur diesen inneren Konflikt, in den sie durch die Begegnung mit Beppe geraten ist, lösen wird können oder nicht, konkret, ob sie sich für einen der beiden Männer im Verlauf der Handlung bzw. an deren Ende entscheiden wird oder nicht, sich die Hauptfigur im Verlauf der Handlung oder an deren Ende für einen der beiden Männer entscheiden wird oder nicht, und falls ja, für welchen der beiden, und bindet den Leser dadurch an den Text.

3) In *Über Nacht*, ihrem dritten Roman, kehrt die Autorin von der Form her wieder zum Erzählen mittels zweier Erzählstränge, wie sie es in ihrem ersten Roman *Aushäusige* praktiziert hat, zurück. Aber sie erzeugt dort eine andere Spannungsart und verwendet andere Spannungstechniken als im Roman *Aushäusige*: Während sie in ihrem ersten Roman hauptsächlich eine Zukunftsspannung auf den weiteren Verlauf der Handlung bzw. deren Ende mittels einer verschachtelten Erzählperspektive herstellt, produziert sie in ihrem dritten Roman eine normalerweise hauptsächlich in der Kriminalliteratur vorkommende Rätselspannung. Diese kreiert sie hauptsächlich über die Textstruktur, die sie an die Spannungsart (Rätselspannung) anpasst. Die Spannungsform Rätselspannung ist normalerweise die gängige Spannungsart des Detektiv- bzw. Kriminalromans.<sup>719</sup> Die Autorin konstruiert den Roman deshalb ähnlich einem Detektiv- bzw. Kriminalroman, um die die darin vorkommende Rätselspannung zu erzeugen, d.h. die gewählte Form des Romans, eine adaptierte Form des Detektivromans mit zwei Handlungssträngen, statt einem, in dem die Figur des Detektivs fehlt und dessen Funktion stattdessen vom Leser und den beiden Hauptfiguren übernommen wird, bzw. der Aufbau des Romans, zwei Handlungsstränge, sind eine Folge der darin vorkommenden Spannungsart. Außerdem wendet die Autorin Spannungstechniken aus dem Detektiv- bzw. Kriminalroman an, um eine Spannung zu entwickeln, z.B. das Legen einer falschen Fährte in einem der beiden Handlungsstränge. Den Großteil der Spannung stellt sie aber durch die Art her, wie sie die Abfolge der Ereignisse auf der discours-Ebene des Romans gestaltet: Sie erzählt den einen Erzählstrang (den Mira-Erzählstrang), der am Beginn des Romans bereits vergangen ist und in Wirklichkeit eine Rückblende ist, parallel zum anderen Erzählstrang (dem Irma-Erzählstrang), der in der Erzählgegenwart verläuft, und spielt dem Leser dadurch durch den Aufbau vor, indem sie den Roman mit dem Mira-Erzählstrang beginnen lässt, auf den der Irma-Erzählstrang folgt etc., und das verwendete Tempus (das epische Präteritum), in dem sie die beiden Protagonistinnen erzählen lässt, eine zeitliche Gleichzeitigkeit der beiden Erzählstränge vor, die aber tatsächlich nicht der Fall ist.

4) Sabine Gruber kreiert in ihren ersten drei Roman Spannung hauptsächlich mit Hilfe formalstruktureller Textelemente, wie z.B. mithilfe zweier Erzählstränge, mehrerer Erzähler, einer verschachtelten Erzählperspektive oder über Motive, mit denen sie Erzählstränge miteinander

---

<sup>719</sup> Vgl. Langer (2008), S. 14.

verbindet oder mithilfe von Leitmotiven. Außerdem steuert sie die Leser-Erwartungen mithilfe von Leitmotiven oder in Form von Vorausdeutungen oder durch eine formal ausgeklügelte Form, wie in ihrem dritten Roman.

Des Weiteren ist in ihren ersten drei Romanen eine Entwicklung bezüglich der Anwendung von Spannungstechniken und deren gezielten Einsatzes erkennbar:

In ihrem ersten Roman *Aushäusige* wendet sie diese noch nicht so gezielt an, dort erzeugt sie Spannung hauptsächlich über eine ineinander verschachtelte Erzählperspektive und daneben über einige wenige Vorausdeutungen, mit denen sie die Leser-Erwartungen steuert.

Im zweiten Roman *Die Zumutung* erzeugt sie die Spannung bzw. steuert die Lesererwartungen schon gezielter durch die Verwendung eines Leitmotivs bzw. die Verwendung zahlreicher Vorausdeutungen.

In ihrem dritten Roman *Über Nacht* schließlich perfektioniert sie die Anwendung von Spannungstechniken, indem sie diese gezielt einsetzt, um Spannung zu erzeugen bzw. die Leser-Erwartungen zu steuern. Dies erreicht sie, indem sie den Roman ähnlich einem Detektivroman konstruiert und durch eine besonders durchdachte Konstruktion des gesamten Romans, indem sie eine Rückblende parallel zur Handlung in der Erzählgegenwart erzählt und dadurch vor dem Leser verschleiert, dass es sich dabei eigentlich um eine Rückblende handelt.

Aus den Erkenntnissen meiner Analysen lässt sich die Hypothese ableiten, dass Autoren der sogenannten Hochliteratur Spannung eher durch formal-strukturelle Textelemente erzeugen, und dass die in ihren Werken vorkommende Spannung weniger stark an den erzählten Inhalt gekoppelt ist als in Werken der sogenannten Unterhaltungsliteratur.

Daraus leitet sich ein Appell an die Literaturwissenschaft ab, das Phänomen Spannung in Zukunft vermehrt auch an Texten der sogenannten Hochliteratur mittels der Methode der Textanalyse zu untersuchen.

## 5. Literaturverzeichnis

- Alewyn, Richard: "Anatomie des Detektivromans", 1971. In: Vogt, Jochen (1998): Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte. München: Wilhelm Fink, 52-83.
- Anz, Thomas: Artikel „Spannung“. In: *Reallexikon der Literaturwissenschaft*, Bd. 3, hg. von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York: de Gruyter 2003, S. 464-467.
- Auden, Wystan, Hugh: Auszugsweiser Abdruck des Gedichts *Músee des Beaux Arts* (Übersetzung: Astrid Claes und E. Lohner). Copyright 1966 by W.H. Auden. Copyright für die deutsche Ausgabe Pendo Verlag GmbH, Zürich 2002, S. 30.
- Beneviste, Émile: "Les relations de temps dans le verbe français". In: Ders.: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, S. 237-250.
- Berlyne, D. E.: *Conflicts, arousal and curiosity*. New York: McGraw-Hill, 1960.
- Berlyne, D. E.: "Arousal and reinforcement". In Levine, D. (Hg.): *Nebraska symposium on motivation 15*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1967, S. 1-110.
- Berlyne, D. E.: *Aesthetics and psychobiology*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1971
- Bischoff, Doerte; Frenk, Joachim (Hg.): *Sprach-Welten der Informationsgesellschaft: Perspektiven der Philologie. Tag des wissenschaftlichen Nachwuchses der Universität Münster*: Lit-Verlag, 2002.
- Bomhoff, J. G.: "Über Spannung in der Literatur". In: Ingen, Ferdinand van et al. (Hg.): *Dichter und Leser. Studien zur Literatur*. Groningen: Wolters-Nordhoff (= Utrechter Beiträge zur Allgemeinen Literaturwissenschaft), 1972, S. 300-314.
- Brecht, Berthold: "Über die Popularität des Kriminalromans", 1967. In: Vogt, Jochen (1998): *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Wilhlem Fink, S. 33-37.
- Brewer, William F.; Lichtenstein, Edward H.: "Events, schemas, story schemas, and story grammars". In: Cooper, C. R. (Hg.): *Attention and Performance, Vol. IX*. Hillsdale, N.J.: LEA, 1981, S. 363-379.
- Brewer, William F.; Lichtenstein, Edward H.: "Stories are to entertain. A structural-affect-theory of stories". In: *Journal of Pragmatics* 6, 1982, S. 473-486.
- Brewer, William F.: "The nature of narrative suspense and the problem of rereading." In: In: Vorderer, Peter; Wulff, Hans J.; Friedrichsen, Mike (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations*. New Jersey: LEA, 1996, S. 107-127.
- Breznitz, Shlomo: "A study of worrying". In: *British Journal of Social and Clinical Psychology* 10, 1971, 271-279.
- Bryant, J; Zillmann, D. (Hg.): *Responding to the screen. Reception and reaction processes*. Hillsdale, N.J.: LEA, 1991.
- Cantor, Joanne; Ziemke, Dean; Sparks, Glenn G.: "Effect of Forewarning on Emotional Responses to a Horror Film". In: *Journal of Broadcasting* 28(1), 1984, 21-31.

- Carroll, Noël: "Toward a theory of film suspense". In: *Persistence of Vision* 1, 1984, 65-89.
- Carroll, Noël: "The Paradox of Suspense". In: Vorderer, Peter; Wulff, Hans J.; Friedrichsen, Mike (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations*. New Jersey: LEA, 1996, S. 71-91.
- Comsky, Paul; Bryant, Jennigs: "Factors involved in generating suspense". In: *Human Communication Research* 9(1), 1982, 49-58.
- Cooper, C. R. (Hg.): *Attention and Performance*, Vol. IX. Hillsdale, N.J.: LEA, 1981.
- Cupchik, Gerald; Laszlo, Janos: "The Landscape of Time in Literary Reception. Character Experience and Narrative Action". In: *Cognition and Emotion* 8, 1994, 297-312.
- De Wied, Minet: *The role of time structures in the experience of film suspense and duration. A study on the effects of anticipation time upon suspense and temporal variations on duration experience on suspense*. Akademisch Proefschrift Amsterdam, 1991.
- Der Duden: *Grammatik der deutschen Gegenwartssprache*. 6., neu bearbeitete Auflage. Herausgegeben von der Dudenredaktion. Bearbeitet von Peter Eisenberg, Hermann Gelhaus, Helmut Henne, Horst Sitta und Hans Wellmann. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 1998 (Der Duden, Bd. 4).
- Dolle-Weinkauff, Bernd: "Inszenierung – Intensivierung – Suspense: Struktur des 'Spannenden' in Literatur und Comic". In: Petzold, Dieter (Hg.): *Unterhaltung: Sozial- und literaturwissenschaftliche Beiträge zu ihren Formen und Funktionen*. Erlangen: Univ. Bibliothek, 1994, S. 115-138.
- Dollerup, Cay: "The Concepts of 'Tension', 'Intensity' and 'Suspense' in Short-Story Theory". In: *Orbis litterarum* 25, 1970, S. 314-337.
- Donohew, L.; Sypher, H. E.; Higgins, E.T. (Hg.): *Communication, social cognition and affect*. Hillsdale, N.J.: LEA, 1988.
- Doucette, Clarice Marie: *Inside the Flickering Flame: Suspense in Wilkie Collin's 'The Woman in white', Gide's 'Isabelle', and Robbe-Grillet's 'Le Voyeux'*. Saint Louis: Washington University, 1991.
- Drakiewicz, Joanna: "Understanding Suspense". In: *Zagadnienia Rodzajow Literackich* 17 (2), 1974, S. 21-30.
- Duckworth, George-Eckel: *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil*. New York: Haskell House, 1966.
- Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. Aus dem Italienischen übersetzt von Burkhart Kroeber. München: Hanser-Verlag 1982.
- Folkins, Carlyle H.: *Temporal factors and the cognitive mediators of stress reaction*. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 14 (2) 1970, S. 173-184.
- Genette, Gérard: *Figures III*. Paris: Édition du Seuil, 1972.
- Genette, Gérard: *Fiktion und Diktion*. Übers. v. Heinz Jatho. München 1992.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knoop, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink 1998.

- Gerrig, Richard J; Bernardo, Allan B.I.: Readers as problemsolvers in the experience of suspense. In: *Poetics* 22 (1994), S. 459-472.
- Gerrig, Richard J.: The Resiliency of Suspense. In: Vorderer, Peter; Wulff, Hans J. und Friedrichsen, Mike (Hg.): *Suspense: Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations*. Hillsdale, N.J.: LEA, 1996, S. 93-105. FN 970
- Groebel, J.; Winterhoff-Spurk, P. (Hg.): *Empirische Medienpsychologie*. München: Psychologie Verlags Union, 1989.
- Gruber, Sabine: *Die Zumutung*. München: C.H.Beck, 2003.
- Gruber, Sabine: *Über Nacht*. München: dtv, 2009.
- Gruber, Sabine: *Aushäusige*. Innsbruck-Wien: Haymon-Verlag 2011.
- Gürtler, Christa: Artikel "Leben und Tod sind Zufälle". In: *Der Standard*, Nr. 5497, 10. Februar 2007, S. A6.
- Henckmann, W. u. Lotter, K. (Hrsg.): *Lexikon der Ästhetik*. München: Beck, 1992.
- Hoffner, Cynthia; Cantor, Joanne: "Forewarning of a Threat and Prior Knowledge of Outcome. Effects on Children's Emotional Responses to a Film Sequence". In: *Human Communication Research* 16(3), 1990, 323-354.
- Hoffner, Cynthia; Cantor, Joanne: "Perceiving and responding to mass media characters". In: In: Bryant, J; Zillmann, D. (Hg.): *Responding to the screen. Reception and reaction processes*. Hillsdale, N.J.: LEA, 1991, S. 63-101.
- Irrsigler, Ingo; Jürgensen, Christoph; Langer, Daniela: "Einleitung: Spannung in der Literatur(wissenschaft). In: Dies. (Hg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. München: edition text und Kritik 2008, S. 7-11.
- Jandl, Paul: "Lebensmacht Todesmacht. Sabine Grubers unsentimentaler Roman 'Über Nacht'". In: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 67, 21.03. 2007, S. 27.
- Junkerjürgen, Ralf: *Spannung – Narrative Verfahren der Leseraktivierung. Eine Studie am Beispiel der Reiseromane von Jules Vernes*. Frankfurt am Main: Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften 2002a.
- Junkerjürgen, Ralf: *Spannung – was ist das? Mit einer Analyse vom J. K. Rowlings Harry Potter und der Stein der Weisen*. In: Bischoff, Doerte; Frenk, Joachim (Hg.): *Sprach-Welten der Informationsgesellschaft: Perspektiven der Philologie. Tag des wissenschaftlichen Nachwuchses der Universität Münster*: Lit-Verlag, 2002b.
- Kern, Raimund B.: "Die Fesslung des Lesers: Wie erzeugt Charles William in seinen Romanen Spannung?" In: *Inklings: Jahrbuch für Literatur und Ästhetik*. Düsseldorf, 1987, S. 237-254.
- Klein, Hans-Wilhelm; Kleineidam, Hartmut: *Grammatik des heutigen Französisch*. Stuttgart: Ernst-Klett, 1984.
- Korrodi, Elisabeth: *Zeit und Bewegung im französischen Abenteuerroman des 20. Jahrhunderts*. Dissertation Zürich, 1939.

- Kreitler, Hans; Kreitler, Shulamith: Die Psychologie der Kunst. Stuttgart: Kohlhammer, 1980.
- Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens, 9. Unveränderte Aufl., Stuttgart: Metzler-Verlag 2004.
- Langer, Daniela: *Literarische Spannungen. Spannungsformen in erzählenden Texten und die Möglichkeiten ihrer Analyse*. In: Irrsigler, Ingo; Jürgensen, Christoph; Langer, Daniela (Hg.): *Zwischen Text und Leser. Studien zu Begriff, Geschichte und Funktion literarischer Spannung*. München: edition text + kritik 2008, S. 12 – 32.
- Lazarus, Richard S.; Alfert, Elizabeth: "Short-circuiting of threat by experimentally altering cognitive appraisal". In: *Journal of Abnormal and Social Psychology* 69(2), 1964, 195-205.
- Lazarus, Richard S.; Folkman, Susan: *Stress, Appraisal, and Coping*. New York: Spring, 1984.
- Artikel: "Literatur verknüpft Leben". In: *Der Spiegel* Nr. 24, 11.06. 2007, S. 145.
- Loew-Cadonna, Martin: "Suspense in Doderers Erzählen". In: *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft* 21, 1990, S. 231-249.
- Martinez, Matías; Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie. 9. erweiterte und aktualisierte Aufl.*, München: C.H. Beck Verlag, 2012.
- Maurer, Karl: "Formen des Lesens". In: *Poetica* 9, 1977, S. 472-498.
- Mertens, Volker: "Spannungsstruktur. Ein erzählanalytisches Experiment am 'Walewein'". In: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 127(2), 1998, S. 149-168.
- Monti-Pouagare, Stalo: "From Hitchcock to García Márquez: The Methodology of suspense". In: Shaw, Bradley A.; Vera-Godwin, Nora (Hg.): *Critical Perspectives on Gabriel García Márquez*. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986, S. 105-123.
- Müller, Günther: *Erzählzeit und erzählte Zeit*. In: Ders.: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968, S. 269-286.
- Müller, Günther: *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968a.
- Neuwirth, Barbara: "Suche nach Behausung". In: *Die Furche*, Nr. 42, 17.10.2008, S. 13.
- Oatley, Keith: "A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative". In: *Poetics* 23, 1994, 53-74.
- Paterson, Randolph J.; Neufeld, Richard W. J.: "Clear Danger: Situational Determinants of the Appraisal of Threat". In: *Psychological Bulletin* 101, 1987, 404-416.
- Person, Jutta: *In welchem Organ steckt das „Ich“?* In: *Süddeutsche Zeitung*, München: 2007, Nr. 180, 07.08.2007, S. 14.
- Petzold, Dieter (Hg.): *Unterhaltung: Sozial-und literaturwissenschaftliche Beiträge zu ihren Formen und Funktionen*. Erlangen: Univ. Bibliothek, 1994.

- Petzold, Gerd: "Medieninduzierte Angst- und Angstlusterregung – untersucht am Beispiel der Wirkung einer Hörspiel- und Videocassette der Serie 'Masters of the Universe' auf Kinder im dritten und vierten Schuljahr". In: *Empirische Pädagogik* 3(4), 1989, 361-387.
- Polt-Heinzl, Evelyne: "Warum ich?" In: *Die Furche*, Nr. 9, 1.03. 2007, S. 18.
- Pütz, Peter: *Die Zeit im Drama. Zur Technik der dramatischen Spannung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970.
- Rabkin, Eric S.: *Narrative Suspense*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1973.
- Rimmon-Keanan, Shlomith: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: Methuen 1983, S. 125.
- Rothschild, Thomas: "Ein Stück Mensch". In: *Die Presse*, Wien, 17.02. 2007, Beil. Spectrum, S. VII.
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth: "Die Geschichte des Detektivromans. Zur Struktur und Rezeptionsweise seiner klassischen Form". In: *Poetica* 11, 1979, 233-258.
- Shaw, Bradley A.; Vera-Godwin, Nora (Hg.): *Critical Perspectives on Gabriel García Márquez*. Lincoln, NE: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1986.
- Staiger, Emil: *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich: Atlantis, 1961.
- Stanzel, Franz, K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen, 1964.
- Strobl, Sabine: "Altwerden ist sicher schön" (Interview), in: *Tiroler Tageszeitung*, Innsbruck, 8.02. 2007, S. 16.
- Suerbaum, Ulrich: "Der gefesselte Detektivroman. Ein gattungstheoretischer Versuch." In: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman. Poetik • Theorie • Geschichte*. München: Fink 1998, S. 84-96.
- Tan, Ed S.-H.: "Film-induced affect as a witness emotion". In: *Poetics* 23, 1994, 7-32.
- Tomasek, Tomas: "Das Rätsel als Textsorte". In: Tomasek, Tomas: *Das deutsche Rätsel im Mittelalter*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994, S. 26-70.
- Tomasek, Tomas: *Das deutsche Rätsel im Mittelalter*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994a.
- Truffaut, Francois: *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, hg. von Robert Fischer, aus dem Französischen übersetzt von Frieda Grafe und Enno Patalas, 3. Auflage, München: Heyne 2003.
- Ungerer, F.: *Dramatische Spannung in Shakespeares Tragödien*. Dissertation. München, 1964.
- Artikel: "Verknüpftes Leben". In: *Der Spiegel*, Nr. 24, 11.06. 2007, S. 145
- Vogt, Jochen: *Der Kriminalroman. Poetik – Theorie – Geschichte*. München: Wilhlem Fink, 1998.
- Vorderer, P.; Groeben, N.: Audience research: What the humanistic and the social science approaches could learn from each other. In: *Poetics* 21 (1992), S. 361-376.

- Vorderer, Peter: "Spannung ist, wenn's spannend ist. Zum Stand der (psychologischen) Spannungsforschung". In: Rundfunk und Fernsehen. Forum der Medienwissenschaften und Medienpraxis 42, 1994a, S. 323-339.
- Vorderer, Peter: "Was macht Rezeption von Filmen spannend?" In: Medienpsychologische Zeitschrift für Individual- und Massenkommunikation 6, 1994b, S. 103-109.
- Vorderer, Peter; Bube, Hannah: "Ende gut – alles gut? Eine empirische Studie über den Einfluß von empathischem Stress und Filmausgang auf die Befindlichkeit von Rezipienten und deren Bewertung des Films". In: Medienpsychologie 8, 1996a, S. 128-143.
- Vorderer, Peter; Knobloch, Silvia: "Parasoziale Beziehungen zu Serienfiguren: Ergänzung oder Ersatz?" In: Medienpsychologie 8, 1996b, S. 201-216.
- Vorderer, Peter; Wulff, Hans J.; Friedrichsen, Mike (Hg.): *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations*. New Jersey: LEA, 1996c.
- Walton, Kendall L.: "Fearing Fictions". In: *The Journal of Philosophy* 75, 1978, 5-27.
- Weinrich, Harald: *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. 2. Auflage. Stuttgart: Kohlhammer, 1971.
- Wenzel, Peter: "Zur Analyse der Spannung." In: Ders. (Hg.): *Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2001.
- Wenzel, Peter: *Spannung in der Literatur: Grundformen, Ebenen, Phasen*. In: Borgmeier, Raimund; Wenzel, Peter (Hg.): *Spannung: Studien zur englischsprachigen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 2001, S. 22- 35.
- Winkels, Hubert: Artikel "Körperschau". In: ZEIT, 22. März 2007, S. 10-11.
- Wirthensohn, Andreas: Ein Leben in Raten. In: Wiener Zeitung: 2.10.2007, Ausgabe 29, S. 11.
- Wulff, Hans J.: "Textsemiotik der Spannung". In: Kodikas/Code 16, 1993, S. 325-352.
- Yanal, Rober J.: "The paradox of suspense". In: *British Journal of Aesthetics* 36(2), 1996, S. 146-158.
- Zillermann, Dolf; Johnson, R. C.; Hanrahan, J.: "Pacifying effect of happy ending of communications involving aggression". In: *Psychological Reports* 32, 1973, S. 967-970.
- Zillmann, Dolf; Hay, T. Alan; Bryant, Jennigs: "The Effect of Suspense and its Resolution on the Appreciation of Dramatic Presentations." In: *Journal of Research of Personality* 9, 1975, S. 307-323.
- Zillmann, Dolf; Cantor, Joanne R.: "Affective responses to the emotions of a protagonist". In: *Journal of Experimental and Social Psychology* 8, 1977, S. 155-165.
- Zillmann, Dolf: "Anatomy of Suspense". In: Tannenbaum, Percy (Hg.): *The Entertainment Function of Television*. Hillsdale, N.J.: LEA, 1980, S. 133-163.

- Zillmann, Dolf: "Mood Management: Using entertainment to full advantage". In: Donohew, L.; Sypher, H. E.; Higgins, E.T. (Hg.): Communication, social cognition and affect. Hillsdale, N.J.: LEA, 1988, S. 147-171.
- Zillmann, Dolf: "Unterhaltende Ungewißheit". In Walter, E.; Bayer, U. (Hg.): Zeichen von Zeichen für Zeichen: Festschrift für Max Bense. Baden-Baden: Agis-Verlag, 1990, S. 68-75.
- Zillmann, Dolf: "The Logic of Suspense and Mystery". In: Bryant, J; Zillmann, D. (Hg.): Responding to the screen. Reception and reaction processes. Hillsdale, N.J.: LEA, 1991a, S. 281-303.
- Zillmann, Dolf: "Empathy: Affect from bearing witness to the emotions of colors." In: Bryant, J; Zillmann, D. (Hg.): Responding to the screen. Reception and reaction processes. Hillsdale, N.J.: LEA, 1991b, S. 135-167.
- Zillmann, Dolf: "Mechanisms of emotional involvement with drama". In: Poetics 23, 1994, S. 33-51.
- Zillmann, Dolf: "The psychology of suspense in dramatic expositions". In: Vorderer, Peter; Wulff, Hans J.; Friedrichsen, Mike (Hg.): Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations. New Jersey: LEA, 1996, S. 199-231.

## **Zusammenfassung:**

Sabine Gruber kreiert in ihren ersten drei Romanen Spannung hauptsächlich mit Hilfe formalstruktureller Textelemente, wie z.B. mithilfe zweier Erzählstränge, mehrerer Erzähler, einer verschachtelten Erzählperspektive, oder über Motive, mit denen sie Erzählstränge miteinander verbindet oder mithilfe von Leitmotiven. Außerdem steuert sie die Leser-Erwartungen mithilfe von Leitmotiven oder in Form von Vorausdeutungen oder durch eine formal ausgeklügelte Form, wie in ihrem dritten Roman. Dadurch unterscheidet sie sich ganz klar von Autoren der sogenannten Unterhaltungsliteratur, die Spannung eher über Elemente der Handlung kreieren, indem sie, zum Beispiel die Hauptfigur, einer Gefahr, aussetzen.

Außerdem ist in ihren ersten drei Romanen der Autorin eine Entwicklung erkennbar bezüglich der Anwendung von Spannungstechniken und ihrem gezielten Einsatz:

In ihrem ersten Roman *Aushäusige* wendet sie diese noch nicht so gezielt an, dort erzeugt sie Spannung hauptsächlich über eine ineinander verschachtelte Erzählperspektive und daneben über einige wenige Vorausdeutungen, mit denen sie die Leser-Erwartungen steuert.

In zweiten Roman *Die Zumutung* erzeugt sie die Spannung, bzw. steuert die Lesererwartungen, schon gezielter durch die Verwendung eines Leitmotivs bzw. die Verwendung zahlreicher Vorausdeutungen.

In ihrem dritten Roman *Über Nacht* schließlich perfektioniert sie die Anwendung von Spannungstechniken, indem sie diese gezielt einsetzt, um Spannung zu erzeugen bzw. die Leser-Erwartungen zu steuern. Dies erreicht sie, in dem sie den Roman ähnlich einem Detektivroman konstruiert und durch eine besonders durchdachte Konstruktion des gesamten Romans.

Aus den Erkenntnissen meiner Analysen lässt sich die Hypothese ableiten, dass Autoren der sogenannten Hochliteratur Spannung eher durch formal-strukturelle Textelemente erzeugen, und dass, die in ihren Werken vorkommende Spannung weniger stark an den erzählten Inhalt gekoppelt ist, als in Werken der sogenannten Unterhaltungsliteratur.

Daraus leitet sich ein Appell an die Literaturwissenschaft ab, das Phänomen Spannung in Zukunft vermehrt auch an Texten der sogenannten Hochliteratur mittels der Methode der Textanalyse zu untersuchen.