



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

**„Der Modus und die Stimme in den Romanen Sabine
Grubers“**

Verfasserin

Stefanie Regoutz, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt: Masterstudium deutsche Philologie

Betreuer: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Masterarbeit selbständig angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher weder in gleicher noch in ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, Dezember 2014

für Mama und Papa
Danke.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
1 Der Modus der Erzählung und die Stimme des/der Erzähler/s/in nach Gérard Genette	5
1.1 Modus der Erzählung	5
1.1.1 Distanz	5
1.1.2 Perspektive und Fokalisierung	7
1.1.3 Alterationen und Polymodalität	8
1.2 Stimme des/der Erzähler/s/in	10
1.2.1 Zeit der Narration	12
1.2.2 Person	16
2 Das neue Erzählen der Gegenwartsliterat/en/innen – Standpunkte & Tendenzen	18
3 Sabine Gruber und ihr Schreiben	28
4 Die Analyse der Werke nach Gérard Genette	35
<i>4.1 Aushäusige</i>	35
4.1.1 Modus der Erzählung	35
4.1.2 Stimme des/der Erzähler/s/in	40
4.1.3 Die Thematisierung des Schreibens und Erzählens	42
<i>4.2 Die Zumutung</i>	45
4.2.1 Modus der Erzählung	45
4.2.2 Stimme des/der Erzähler/s/in	49
4.2.3 Die Thematisierung des Schreibens und Erzählens	52

<i>4.3 Über Nacht</i>	56
4.3.1 Modus der Erzählung	56
4.3.2 Stimme des/der Erzähler/s/in	60
4.3.3 Die Thematisierung des Schreibens und Erzählens	66
<i>4.4 Stillbach oder Die Sehnsucht</i>	69
4.4.1 Modus der Erzählung	69
4.4.2 Stimme des/der Erzähler/s/in	74
4.4.3 Die Thematisierung des Schreibens und Erzählens	78
Schlussbetrachtung	84
Abstract	92
Literaturverzeichnis	94
Lebenslauf	99

Einleitung

Die Schriftstellerin Sabine Gruber wird 1963 in Meran geboren und wächst in Lana auf. Nach dem Besuch des Humanistischen Gymnasium in Meran, studiert sie Germanistik, Geschichte und Politikwissenschaft in Innsbruck und Wien. Des Weiteren ist sie von 1988 bis 1992 Lektorin für Deutsch an der Universität Cà Foscari in Venedig. Seit 1984 veröffentlicht sie Romane, Gedichte, Erzählungen, Hörspiele und Theaterstücke. Ihr erster Roman *Aushäusige* erscheint 1996.¹

Die vorliegende Arbeit untersucht die vier bisher erschienenen Romane der Südtiroler Schriftstellerin Sabine Gruber in Bezug auf den Modus der Erzählung und die Stimme des/der Erzähler/s/in nach der Literaturtheorie von Gérard Genette. Bei den ausgesuchten Werken handelt es sich um *Aushäusige* (1996), *Die Zumutung* (2003), *Über Nacht* (2007) und *Stillbach oder Die Sehnsucht* (2011). Die Romane der Autorin wurden aufgrund ihrer Vielschichtigkeit der Erzählweisen herangezogen und bieten somit eine gehaltvolle Möglichkeit zur Analyse.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Hauptabschnitte: Im ersten Teil werden die grundlegenden Aspekte der Literaturtheorie von Gérard Genette im Hinblick auf den Modus der Erzählung und die Stimme des/der Erzähler/s/in besprochen. Mit diesem ersten Teil wird eine Basis für den zweiten Teil, die eigentliche Analyse der ausgewählten Werke geschaffen. Im theoretischen Teil werden jedoch nicht nur die grundlegenden literaturtheoretischen Begriffe für die Analyse erfasst. Ein eigenes Kapitel beschäftigt sich mit den Standpunkten und Tendenzen der Gegenwartsliteratur. Wie sieht das neue Erzählen der Autor/en/innen aus? Gibt es überhaupt eine verallgemeinernde Tendenz, wie das „richtige“ Schreiben funktioniert, funktionieren kann? Welche Ansprüche stellen die Literat/en/innen an sich selbst? Mithilfe ausgewählter Texte und vor allem Interviews wird dem neuen Erzählen nachgeforscht. Im dritten Teil des Theorieteiles widmet sich ein Kapitel dem Schreiben von Sabine Gruber selbst. Grundlegend sind dafür Texte der Autorin sowie ein Gesprächsbericht, die sich mit dem Schreibprozess Grubers auseinandersetzen sowie den Grundvoraussetzungen ihres literarischen Schaffens. Diese Thematik ist es auch, die im analytischen Teil ihren Platz findet, um einen wichtigen Aspekt der Werke nicht zu vernachlässigen.

¹ Vgl. Gruber, Sabine: Kurzbiographie. URL: <http://www.sabinegruber.at> [09.07.2014].

Nachdem die Grundlagen im theoretischen Teil geklärt wurden, folgt der Analyseteil, in dem die Literaturtheorie von Genette angewendet wird. Anhand diverser Textbeispiele soll dargelegt werden, wie vielschichtig die Autorin arbeitet, und welche erzähltheoretischen Besonderheiten die Texte aufzeigen.

1. Der Modus der Erzählung und die Stimme des/der Erzähler/s/in nach Gérard Genette

Die Erzähltheorie von Gérard Genette, welche der Theoretiker in seinen Abhandlungen *Discours du récit* und *Nouveau discours du récit* beschreibt, hat sich trotz ihrer doch recht eigenwilligen und komplexen Terminologie durchgesetzt, in zahlreichen theoretischen Arbeiten eine große Verbreitung gefunden, und wurde oft für Interpretationen literarischer Texte benutzt. Im Folgenden wird nun auf die zwei wichtigsten Termini für diese Arbeit – dem Modus und die Stimme – eingegangen.

1.1 Modus der Erzählung

Der narrative Modus nach Gérard Genette zielt darauf ab, was wie erzählt wird, das heißt wie nachdrücklich und unter welchem Blickwinkel. Die narrative Information hat verschiedene Grade und kann den/der Leser/in auf mehr oder weniger direkte Weise und mehr oder weniger detailliert informieren, und so eine größere oder kleinere Distanz herstellen. Einerseits kann diese Distanz nach diesen quantitativen Möglichkeiten, andererseits aber durch die Figuren im Text und ihre jeweiligen spezifischen Blickwinkel generiert werden. Distanz und Perspektive sind jene zwei wesentlichen Punkte, die der Modus bei der Regulierung der narrativen Information darstellt. Genette erklärt den Modus anhand eines Bildes: Je nachdem, wie groß oder klein die Distanz zu einem Gemälde ist, das man betrachtet, und je nachdem welche partiellen Hindernisse den Blick verstellen, nimmt man ein Gemälde unterschiedlich wahr. Der Modus beschäftigt sich also mit der Distanz, den verschiedenen Perspektiven und der Fokalisierung.²

1.1.1. Distanz

Gérard Genette orientiert sich an den von Henry James geprägten Begriffen „showing“ (Zeigen) und „telling“ (Erzählen), die bei Genette als Mimesis und Diegesis auftauchen. Bhim Dahiya schreibt über die zwei von Henry James geprägten Begriffe: „*While in „telling“, the author describes, and even evaluates, the physiomy, gestures, habits, thoughts, feelings, actions of his characters; in „showing“, the author merely presents his characters to reveal*

² Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Wilhelm Fink Verlag² 1998, S.115-116.

themselves through their actions and expressions, and leaves it to the reader to evaluate his characters.“³ Unter Mimesis versteht man also die direkte Figurenrede, die die Illusion erzeugen möchte, hier spricht nicht der/die Dichter/in, sondern die Figuren selbst. Die Diegesis wiederum bezieht sich auf das Erzählen und die indirekte Rede und wird distanzierter als die Mimesis wahrgenommen, da sie es knapper und mittelbarer sagt.⁴

Die rein textuellen Faktoren der Mimesis lassen sich auf zwei Punkte herunterbrechen: einerseits auf die detaillierte Erzählung, also auf die Quantität der narrativen Information, und andererseits auf die Abwesenheit oder höchst schwache Anwesenheit des Erzählers. „Showing“ kann nur eine Weise des Erzählens sein, insofern als man möglichst wenig spricht, dafür aber umso mehr sagt. Nach Genette gibt es zwei Hauptpunkte dafür, dass „showing“ überhaupt funktioniert. Da wäre zum einen die detaillierte Erzählung und zum anderen das Zurücktreten des/der Erzähler/s/in: zwei Punkte, die eng miteinander verbunden sind. So stellt er folgende Formel auf: ein Informationsmaximum + ein Informantenminimum = Mimesis. So müsste umgekehrt ein Informationsminimum und ein Informantenmaximum für eine Diegesis stehen, doch kann diese strikte Trennung nicht für alle Werke gelten, da Mimesis und Diegesis sich oftmals durchmischen, und wie zum Beispiel bei Werken von Marcel Proust einerseits das mimetische Erzählen, aber auch der/die diegetische Erzähler/in auftauchen.⁵

Es sei nötig eine Unterscheidung zwischen der „Erzählung von Worten“ und der „Erzählung von Ereignissen“ zu machen, um die Frage der Distanz vollständig zu klären. Die „Erzählung von Worten“ lässt sich in drei Distanzstufen einteilen:

- Die narrativisierte Rede, die am distanziertesten und am reduziertesten ist.
- Die transponierte Rede, die indirekte wie erlebte Rede umfasst.
- Die direkte Rede, bei der Genette als Unterpunkt den inneren Monolog als unmittelbare Rede angibt. Der innere Monolog ist als mimetischste Form der Erzählung zu sehen, als Weg, die narrative Distanz vollkommen zu tilgen.⁶

³ Dahiya, Bhim S.: *Hemingway's A Farewell To Arms: a Critical Study*. Delhi: Academic Foundation 1992, S.50.

⁴ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*, S.116.

⁵ Vgl. ebd. S.117-119.

⁶ Vgl. ebd. S.122-124.

Bei der „Erzählung von Ereignissen“ geht es um die Umsetzung von Nichtsprachlichem in Sprachliches, wobei man hier also nicht von einer Mimesis im gleichen Sinn wie bei der „Erzählung von Worten“ sprechen kann. Stattdessen spricht Genette hier von einer Mimesis-Illusion. Auch hier gibt es verschiedene Arten, eine solche zu erzeugen:

- Der/die Erzähler/in macht sich so wenig wie möglich bemerkbar im Werk, das heißt, die narrative Instanz scheint nicht vorhanden zu sein.
- Als zweite Möglichkeit kann so ausführlich wie möglich erzählt werden.
- Des Weiteren kann durch das Einsetzen von „Wirklichkeitseffekten“, ein Begriff den Roland Barthes prägte, so Gérard Genette, eine Mimesis-Illusion erschaffen werden. Es werden Details erzählt, die für die Erzählung überflüssig sind, oder zu sein scheinen.⁷

1.1.2. Perspektive und Fokalisierung

Der zweite Modus der Informationsregelung, die Perspektive, wurde in der Literaturtheorie wohl am meisten untersucht, doch leiden viele Arbeiten zu diesem Thema unter einer Vermengung von Modus und Stimme, das heißt die Frage „Wer sieht?“ wird oftmals mit „Wer spricht?“ vermischt. Nach Gérard Genette lässt sich, unter Vermeidung dieser Problematik, eine dreigliedrige Typologie herstellen. Er beschreibt diese drei Typen mit dem Ausdruck der Fokalisierung genauer und wandelt die Frage „Wer sieht?“ in „Wer nimmt wahr?“ bzw. „Wo liegt der Fokus der Wahrnehmung?“ um, um die visuelle Seite der Wahrnehmung nicht zu stark zu betonen:

- Eine Erzählung mit einem/einer allwissenden Erzähler/in, wobei der/die Erzähler/in mehr weiß, als die Figuren im Werk, oder genauer mehr sagt, als die Figuren wissen. Hier handelt es sich um eine Nullfokalisierung.
- Der/die zweite Erzähler/in weiß und sagt nicht mehr als die Figuren im Werk. Diese Sichtweise wird auch als „point of view“ bezeichnet. Bei dieser internen Fokalisierung erfährt der/die Leser/in nur, was die Figuren wahrnehmen. Hier kann es wiederum zu drei verschiedenen Typen der internen Fokalisierung kommen: fest, variabel oder multipel. Die feste interne Fokalisierung gibt nur das Innenleben einer einzigen Figur

⁷ Vgl. ebd. S.118-120.

wieder, während bei der multiplen der Fokus bei mehreren Figuren liegt. Bei der variablen internen Fokalisierung wandert der Fokus zwischen verschiedenen Figuren.

- Die dritte Möglichkeit ist, dass der/die Erzähler/in weniger als die Figuren im Werk weiß. Hier könnte man auch den Begriff der Außensicht verwenden. Der/die Leser/in bekommt keinerlei Einblick in die Gefühlswelt der Figuren, und es besteht eine externe Fokalisierung.⁸

Gérard Genette gibt aber zu bedenken, dass es oftmals nicht leicht ist, die verschiedenen Fokalisierungstypen zu unterscheiden. So kann es z.B. schwer sein, eine Nullfokalisierung von einer variablen Fokalisierung zu unterscheiden. Zu beachten sei auch, dass die interne Fokalisierung nur selten in voller Strenge praktiziert wird. Denn eigentlich würde das ja heißen, dass die Figur nie von außen beschrieben wird, ungenannt bleibt, und der/die Erzähler/in deren Gedanken nie objektiv wiedergibt. Vollkommen verwirklicht wird die interne Fokalisierung nur im inneren Monolog.⁹

Susan Lanser schreibt, dass das Konzept der Fokalisierung bei Genette nicht daraus besteht, dass die Narration an eine Figur in einer Erzählung delegiert wird, sondern dass der/die Leser/in nur die Stimme des/der Erzähler/s/in, und nicht etwa die Stimme einer anderen literarischen Gestalt wahrnimmt. Der/die Leser/in stellt sich höchstens auf die spezifische Wahrnehmung eine/s/r beteiligten oder unbeteiligten Beobachter/s/in ein.¹⁰ Matthias Bauer vereinfacht dies noch einmal und stellt folgende Formel auf: *„Wenn X erzählt, wie Y den Vorfall Z sieht, ist der Blickwinkel, von dem aus dieser Vorfall wahrgenommen wird, zwar der von Y, dargestellt wird seine Wahrnehmung aber allein von X.“*¹¹

1.1.3. Alterationen und Polymodalität

Im Laufe einer Erzählung kann es, wie oben erwähnt, zu einem Fokalisierungswechsel kommen, zu Variationen des „point of view“, das heißt zu einer variablen Fokalisierung. Von einigen Kritiker/n/innen, wie beispielsweise Lubbock, wird gefordert, dass der/die Dichter/in der einmal getroffenen Wahl treu bleibt, und es zu keinem Fokalisierungswechsel kommen

⁸ Vgl. ebd. S.132-134.

⁹ Vgl. ebd. S.137-138.

¹⁰ Vgl. Lanser, Susan Sniader: *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press 1981, S.142.

¹¹ Bauer, Matthias: *Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2005, S.99.

darf:

And the spectator, the reader, is so well used to it that he is conscious of no violent change in the point of view; though what has happened is that from one moment to another he has been caught up from a position straight in front of the action to a higher and a more commanding level, from which a stretch of time is to be seen outspread. [...] How do we habitually discriminate between these absolutely diverse manners of presenting the facts of a story? I scarcely know—it is as though we had no received expressions to mark the difference between blue and red. But let us assume, at any rate, that a "scenic" and a "panoramic" presentation of a story expresses an intelligible antithesis, strictly and technically.¹²

Genette hingegen meint, dass der/die Dichter/in doch auch die absolute Freiheit und Inkonsequenz wählen darf, solange die Kohärenz des Ganzen noch stark genug bleibt. Bei diesen Alterationen unterscheidet er zwei Typen:

- Paralipse: Die Weglassung einer Information, die man eigentlich geben sollte.
- Paralepse: Die Hinzufügung einer Information, die man eigentlich weglassen sollte.¹³

Die klassische Anwendung der Paralipse ist jene, in der internen Fokalisierung Handlungen oder Gedanken der Figur wegzulassen, um den/die fokale/n Held/en/in interessanter und undurchsichtiger wirken zu lassen. Bei der Paralepse kann es beispielsweise zu einem Streifzug durch das Bewusstsein einer Figur kommen, und so ein Informationsüberschuss entstehen, oder wie Gérard Genette diese Alterationen beschreibt¹⁴: „*Die Erzählung sagt immer weniger, als sie weiß, aber sie läßt einen oft mehr wissen, als sie sagt.*“¹⁵

Auf einen weiteren Punkt geht Genette in seinen Erläuterungen zum Modus ein und zwar auf die Polymodalität. Sie ist die Konkurrenz mehrerer modalen Codes in einem Text oder Abschnitt. Als modalen Code bezeichnet man jegliche Art der spezifischen Repräsentation oder Regulierung narrativer Information, die auf der Grundlage von Distanz oder Perspektive beruht. Neben den verschiedenen Arten der Figurenrede stellen die Fokalisierungstypen modale Codes dar. Sie legen sich durch ihren Grad an Mittel- bzw. Unmittelbarkeit fest, während die modalen Codes der Fokalisierung sich an den Arten der Einschränkung des

¹² Lubbock, Percy: *The Craft of Fiction*. New York: C. Scribner's Sons 1921, S.66-67.

¹³ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*, S.138-139.

¹⁴ Vgl. ebd. S.138.

¹⁵ Ebd. S.140.

Blickwinkels festmachen lassen. Die An- bzw. Abwesenheit der Erzählinstanz ist die Grundlage für beide Differenzierungskriterien.¹⁶

Geht man nach der menschlichen Wahrnehmung als Grundlage, kann die Erzählinstanz nicht gleichzeitig anwesend und abwesend sein, das heißt, in einem Erzählsegment kann jeweils nur ein modaler Code dominant sein. Dies kann, muss aber nicht sein, da eine Koexistenz mehrerer modalen Codes durchaus möglich ist und nicht selten vorkommt. Diese Codes konkurrieren dann miteinander und widersprechen sich gegenseitig in Bezug auf die Anwesenheit der Erzählinstanz. Durch das Fehlen eines dominanten Codes wird, laut Genette, die gesamte narrative Ordnung erschüttert und die Konventionen der Wahrnehmung infrage gestellt, unterschiedliche Perspektiven werden sozusagen übereinander gestapelt, und es eröffnen sich neue Möglichkeiten der Wahrnehmung.¹⁷

1.2. Stimme des/der Erzähler/s/in

Die Stimme ist die Identifizierung des/der Sprecher/s/in und die Beantwortung der Frage, in welcher Situation er/sie spricht. Erst durch diese Erkenntnisse könne der/die Leser/in viele narrative Informationen entziffern. So schreibt Gérard Genette dazu:

Wenn ich *Gambara* oder *Le chef-d'oeuvre inconnu* lese, bin ich an der jeweiligen Geschichte interessiert und kümmere mich wenig darum, wer sie – wo und wann – erzählt; wenn ich *Facino Cane* lese, werde ich hingegen die Präsenz des Erzählers in der Geschichte, die er erzählt, auch nicht einen Moment lang aus den Augen verlieren; lese ich *La maison Nucingen*, lenkt der Autor selbst meine Aufmerksamkeit auf die Person des Causeurs Bixiou und auf die Gruppe von Zuhörern, an die er sich wendet; lese ich *l'auberge rouge*, achte ich sicher nicht so sehr auf den vorhersehbaren Ablauf der Geschichte, die von Hermann erzählt wird, sondern auf die Reaktionen eines Zuhörers namens Taillefer, da die Erzählung auf zwei Ebenen spielt, und erst auf der zweiten – dort, wo erzählt wird, wird das Drama spannend.¹⁸

Genau diese Phänomene betrachtet Genette unter dem Aspekt der Stimme. Er bezieht sich auf den Linguisten Joseph Vendryès, der die Stimme als einen Aspekt der verbalen Handlung sieht, sofern man diese in der Beziehung zum Subjekt nimmt. Dieses Subjekt, meint letztlich alle Subjekte, da es nicht nur das ist, welches die Handlung vollzieht, sondern auch das, welches von ihr berichtet: „*What we understand by voice is a kind of aspect of the verbal action in relation to the subject, according to whether we consider the action as being*

¹⁶ Vgl. ebd. S.141.-145.

¹⁷ Vgl. ebd. S.147-149.

¹⁸ Ebd. S.151.

performed by the subject, experienced by him, or performed in his interest, with his participation.“¹⁹ Diese Subjekte sind also alle an der narrativen Aktivität beteiligt, und sei es nur passiv.²⁰

In der Linguistik brauchte es einige Zeit, bis man sich mit der Subjektivität in der Sprache auseinandersetzte und sich nicht nur mit der Analyse der Aussagen zufrieden gab, sondern auch die Beziehung zwischen den Aussagen und ihren Produktionsvorgang, ihrem Aussagevorgang näher betrachtete. Auch die Poetik hatte Schwierigkeiten, zur Produktionsinstanz des narrativen Diskurses - der Narration - vorzudringen. Diese Schwierigkeiten manifestierten sich vor allem in dem Zögern, die Narration als autonom anzusehen: Erstens betrachtet man die Fragen des narrativen Aussagevorgangs nur in Bezug auf den „point of view“, und zweitens identifiziert man fälschlicherweise den/die Erzähler/in mit dem/der Autor/in, den/die Adressat/en/in des Werkes mit dem/der Leser/in und die narrative Instanz mit der Schreib-Instanz. Eine Vermischung, die, laut Genette, vielleicht seine Berechtigung bei einer echten Autobiographie oder einem historischen Werk hätte, nicht aber bei einer fiktiven Erzählung, in der auch der/die Erzähler/in eine fiktive Rolle sei, selbst wenn diese vom/von der Autor/in selbst besetzt werde. Die narrative Beschaffenheit einer Fiktionserzählung sei nie mit ihrer Schreibsituation identisch, so Genette. Die narrative Instanz müsse innerhalb eines Werkes jedoch nicht identisch und könne variabel sein. So könnten innerhalb eines Werkes die Erzähler/innen wechseln, und es kann, wie in Sabine Grubers Werken, von verschiedenen Personen eine Geschichte erzählt werden. Eine Erzählsituation ist komplex und kann nur durch das Zerreißen der eng gewebten Beziehungen innerhalb des Werkes analysiert werden.²¹

Das Konzept der Stimme von Genette wurde in der Wissenschaft wohl am meisten diskutiert und angegriffen, weswegen er sich auch in seiner Abhandlung *Nouveau discours du récit* gegenüber dieser Kritik rechtfertigt. Els Jongeneel gibt zu bedenken, dass dies mit zwei Entwicklungen in der zeitgenössischen Literaturtheorie zu tun hat: „*the attack on the central position of the author launched by postmodernism, and as a matter of consequence, the rise of the reader as a relatively independent „co-producer“ of the text.*“²² Der „Tod des Autors“ in

¹⁹ Vendryés, Joseph: *Language. A Linguistic Introduction to History*. Routledge: New York 1996, S.102.

²⁰ Vgl. Gérard, Genette: *Die Erzählung*, S.152.

²¹ Vgl. Genette, Gérard: *Die Erzählung*, S.152-153.

²² Jongeneel, Els: *Silencing the Voice in Narratology? A Synopsis*. In: Blödorn/Langer/Scheffel (Hrsg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: De Gruyter Verlag 2006, S.14.

den späten 60ern und 70ern sei nach Jongeneel eine unabwendbare Konsequenz aus der schon im frühen Strukturalismus geforderten Autonomie des Textsystems.²³

1.2.1 Zeit der Narration

Die Zeit der Narration, also die zeitliche Festlegung im narrativen Akt, ist zwingend, da man sich notwendigerweise auf eine Zeitform – Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft – festlegen muss. In Bezug auf den Ort, das heißt, an welchem Schauplatz die Geschichte spielt, oder ob dieser Ort mehr oder weniger weit von dem Ort entfernt ist, wo diese spielt, ist hingegen viel flexibler und offener. Aus diesem Unterschied erklärt es sich vielleicht, dass die zeitlichen Bestimmungen der narrativen Instanz um einiges wichtiger sind als ihre räumlichen in einer Erzählung. Der narrative Ort wird nur sehr selten spezifiziert und ist auch so gut wie nie von Belang.²⁴

„Die wichtigste Zeitbestimmung der narrativen Instanz ist offensichtlich eine relationale, nämlich ihre Position im Verhältnis zur erzählten Geschichte.“²⁵ schreibt Gérard Genette und unterscheidet zwischen vier Narrationstypen:

Die spätere Narration: Dies ist die klassische Erzählung in der Vergangenheitsform und wird am meisten verwendet. Der Gebrauch des Präteritums reicht, um sie als solche kenntlich zu machen, auch wenn dadurch noch nichts über den Zeitenabstand zwischen der Narration und der Geschichte gesagt ist. Ist die Geschichte in der dritten Person geschrieben, bleibt dieser Abstand auch meist unbestimmt, da die Vergangenheitsform hier eine alterslose Vergangenheit markiert: Die Geschichte kann datiert werden, während die Narration undatiert bleibt. Es kommt in einigen Werken jedoch am Anfang oder am Ende zum Gebrauch des Präsens, sodass diese Effekte einer abschließenden Konvergenz sich die Tatsache zunutze machen, dass der Abstand der Geschichte zur Narration nach und nach verringert wird. Das Besondere an diesen Effekten ist jedoch, dass sie die verborgene Isotopie zwischen der Geschichte und dem/der Erzähler/in enthüllen. Ist die Geschichte in der ersten Person erzählt,

²³ Vgl. ebd. S.14.

²⁴ Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung, S.153-154.

²⁵ Ebd. S.154.

bei der der/die Erzähler/in gleich zu Beginn als Figur auftritt, liegt diese Isotopie hingegen offen dar.²⁶

Die frühere Narration: Die prädiktive Erzählung kann entweder im Futur oder im Präsens aufscheinen. Sie ist bisher viel seltener zum Einsatz gekommen als die anderen Typen, und taucht in der Literatur fast nur auf der zweiten Ebene auf. Die Autonomie dieser fiktiven Instanz gegenüber dem Moment des realen Schreibaktes sieht man sehr schön an den Zukunftsromanen von Bradbury, in welchen die narrative Instanz fast immer vordatiert wird, also noch weiter in der Zukunft liegt als die spielende Geschichte.²⁷

Die gleichzeitige Narration: Das ist die Erzählung im Präsens, die die Handlung simultan begleitet und der einfachste Typ der Narrationen, da sie temporale Spielereien durch die strenge Koinzidenz von Geschichte und Narration ausschließt. Diese Verschmelzung der beiden Instanzen kann sich, laut Genette, auf zwei verschiedene Arten auswirken. Einerseits gibt es die Erzählung behavioristischen Stils, die im Präsens nur die Abfolge von Ereignissen erzählt und einem wie die absolute Objektivität vorkommt. Andererseits kann die Narration akzentuiert werden wie z.B. in Erzählungen des inneren Monologes, was wiederum bewirkt, dass sich die Koinzidenz zugunsten der Rede auswirkt, und sich die Handlung auf einen bloßen Vorwand zu reduzieren scheint und am Ende ganz abgeschafft wird. Die zwei Instanzen Geschichte und Narration können sich hier entweder ganz nah oder fern sein.²⁸

Die eingeschobene Narration: Diese Form der Narration ist zwischen den Momenten der Handlung eingeschoben und der komplexeste Typus, da es sich um eine Narration mit mehreren Instanzen handelt. Sie kann sich derart gestalten, dass die Narration auf die Geschichte reagiert, wie es z.B. beim Briefroman der Fall sein kann, da der Brief gleichzeitig Medium der Erzählung und Element der Handlung ist. Diese Reibung zwischen Geschichte und Narration kann jedoch auch sehr heikel sein, da die eingeschobene Narration kaum eine Analyse zulässt, wenn z.B. die Tagebuchform immer freier wird und in eine Art nachträglichen Monolog mit unbestimmter Zeitposition mündet.²⁹

²⁶ Vgl. ebd. S.157-158.

²⁷ Vgl. ebd. S.156-157.

²⁸ Vgl. ebd. S.156-157.

²⁹ Vgl. ebd. S.155-156.

1.2.2 Narrative Ebene

Wenn sich der zeitliche und räumliche Abstand zwischen der erzählten Handlung und dem narrativen Akt immer mehr verringert, und sich schließlich auf Null reduziert, ist die Erzählung beim Hier und Jetzt angelangt, und die Geschichte hat die Narration eingeholt. Dennoch besteht ein Abstand zwischen den beiden Instanzen, der weder räumlicher noch zeitlicher Natur ist. Dieser basiert auf einem Unterschied der Beziehungen, die die verschiedenen Personen und Geschehnisse zu der Erzählung haben. Oberflächlich betrachtet könnte man sagen, man unterscheidet zwischen Personen und Geschehnissen, die innerhalb der Erzählung sind, von denen, die außerhalb sind. Was diese voneinander trennt, bezeichnet Gérard Genette weniger als Abstand als vielmehr eine Schwelle, die von der Narration selbst gebildet wird, und die er einen Unterschied der Ebene nennt. Genette definiert diesen Unterschied wie folgt: „*Jedes Ereignis, von dem in einer Erzählung erzählt wird, liegt auf der nächsthöheren diegetischen Ebene zu der, auf der der hervorbringende narrative Akt dieser Erzählung angesiedelt ist.*“³⁰ Wenn also innerhalb einer Erzählung eine zweite Geschichte erzählt wird, unterscheidet Genette zwischen folgenden Ebenen³¹:

- Die extradiegetische Ebene oder äußere Geschichte
- Die intradiegetische Ebene oder innere Geschichte
- Die metadiegetische Ebene ist eine Geschichte, die die intradiegetische Ebene beherbergt.³²

Des Weiteren schreibt Genette, dass nicht jede extradiegetische Erzählung sich als literarisches Werk ausgibt, und der Protagonist muss nicht unbedingt ein/e Autor/in-Erzähler/in sein, der/die sich an sein/ihr Publikum wendet. Hier gibt es Ausnahmen wie den Roman in Tagebuchform oder den Briefroman. Die fiktiven Autor/en/innen solcher Werke betrachten sich offenkundig nicht als solche. Mehr noch ist es so, dass die extradiegetische Narration sich nicht notwendigerweise als schriftliche Narration ausgibt. So deutet z.B. bei Texten von Malone nichts darauf hin, dass er selbst diesen inneren Monolog verfasst hat. „*Die Eigentümlichkeit der unmittelbaren Rede liegt gerade darin, daß sie jede Formbestimmung der von ihr konstituierten narrativen Instanz ausschließt.*“³³, gibt Genette

³⁰ Ebd. S.163.

³¹ Vgl. ebd. S.161-163.

³² Vgl. ebd. S.162-163.

³³ Ebd. S.164.

zu bedenken. Andererseits geht nun aber auch nicht jede intradiegetische Narration mit einer mündlichen Erzählung einher. So kann dies etwa eine Niederschrift sein, die man ohne erkennbaren Adressaten geschrieben hat, oder ein fiktiver literarischer Text als Werk im Werk sozusagen. Die intradiegetische Erzählung kann als innerer Monolog, als Traum oder erinnerte Erinnerung vorkommen. Die Erzählung zweiter Stufe kann aber auch von einer Darstellung übernommen werden und vom/von der Erzähler/in narrativisiert werden wie z.B. durch eine Beschreibung eines ikonographischen Dokuments. Diese Beschreibung kann durch den/die Erzähler/in selbst passieren oder durch eine Figur im Werk.³⁴

Die Erzählung zweiter Stufe, also die intradiegetische Ebene, kann verschiedenste Beziehungen zu der Erzählung erster Stufe haben. So zeigt Genette hier drei Haupttypen auf:

- Die Erzählung mit explikativer Funktion
- Die Erzählung mit einer thematischen Beziehung zur extradiegetischen Erzählung
- Die Erzählung, die keine explizite Beziehung zur Erzählung erster Stufe hat, sondern nur die Funktion der Zerstreuung oder des Hinauszögerns.³⁵

Des Weiteren bespricht Gérard Genette die narrative Metalepse. Die Diegese, das zeitlich-räumliche Universum, in dem die Geschichte spielt, wird von jeder Erzählung geschaffen. Tritt nun in der Erzählung ein/e zweite/r Erzähler/in mit einer anderen Geschichte auf, handelt es sich um zwei Diegesen. Kommt es dazu, dass die Grenze zwischen diesen beiden Diegesen überschritten wird, spricht der/die Literaturtheoretiker/in von Metalepsen. Diese brechen das Logische durch das Spiel mit den räumlichen und zeitlichen Grenzen unterschiedlicher diegetischer Ebenen. Die Figuren im Roman wandeln zwischen zwei Ebenen, und so kommt man zur Erkenntnis einer sich als real produzierenden Romanwelt als Illusion, die von dem Eindringen diegetischer Figuren in ein metadiegetisches Universum oder umgekehrt verursacht wird. Die Metalepse ist eine bewegliche, aber heilige Grenze zwischen den zwei Ebenen bzw. Welten, nach Genette, und steht zwischen der Ebene, in der man erzählt und der, von der erzählt wird. Das Verwirrendste an der Metalepse ist wohl die Hypothese, dass das Extradiegetische vielleicht immer schon diegetisch sei, und der/die Erzähler/in und seine/ihre narrativen Adressat/en/innen auch zu irgendeiner Erzählung gehören.³⁶

³⁴ Vgl. ebd. S.164-165.

³⁵ Vgl. ebd. S.165-167.

³⁶ Vgl. ebd. S.167-169.

1.2.3 Person

Gérard Genette unterscheidet zwei Typen von Erzählungen: einerseits den/die heterodiegetische/n Erzähler/in und andererseits den/die homodiegetische/n Erzähler/in. Der/die heterodiegetische Erzähler/in ist jene/r, der/die die Geschichte erzählt, jedoch nicht in ihr vorkommt, und der/die homodiegetische Erzähler/in ist in der Geschichte, die er/sie erzählt, anwesend. Hier muss beachtet werden, dass die Abwesenheit des/der Erzähler/s/in im Werk immer eine absolute sein muss, seine/ihre Anwesenheit hat allerdings verschiedene Grade. So unterscheidet man innerhalb des homodiegetischen Typs zwei Spielarten: Der/die Erzähler/in kann in einem hohen Grad auftreten, wie es im Fall des/der Erzähler/s/in als Held/en/in seiner/ihrer Geschichte ist, oder er/sie kann nur als Nebenfigur auftauchen, die als Zeug/e/in oder Beobachter/in fungiert. Der/die Erzähler/in kann also in diesem Regelwerk nur als Star auftauchen oder als bloße/r Zuschauer/in. Eine „normale“ Nebenfigur kann der/die Erzähler/in demnach nicht sein. Für die Erzählung, in der der/die Erzähler/in der/die Held/in ist, schlägt Genette den Begriff autodiegetisch vor.³⁷

Diese vom Werk definierte Beziehung des/der Erzähler/s/in zur Geschichte ist eigentlich invariabel, oder wird von der Leser/innenschaft oft als Verstoß empfunden, sollte sie innerhalb der Geschichte plötzlich gewechselt werden. Als noch größerer Regelverstoß und Effekt wird der Wechsel der grammatikalischen Person bewertet. Ein Wechsel vom „Ich“ zum „Er/Sie“ oder umgekehrt wurde in früheren theoretischen Schriften zum klassischen Roman noch als totaler Fauxpas und als narrative Pathologie gesehen, während im zeitgenössischen Roman diese Grenze oft überschritten wird, und eine variable oder flottierende Beziehung zwischen Erzähler/in und Figuren zum guten Ton gehören. Dies geht einher mit einer freieren Logik und einer komplexeren Idee von Personalität im Roman.³⁸

Erzählungen, in der ersten Person geschrieben, werden oft fälschlicherweise als verkappte Autobiographien gesehen. Genette spricht sich dagegen aus und bezieht sich bei diesem Punkt auf Germaine Brée, der schreibt: *„Die Erzählung in der ersten Person ist die Frucht einer bewußten ästhetischen Wahl und nicht das Zeichen der vertraulichen Mitteilung, des Bekenntnisses oder der Autobiographie.“*³⁹

³⁷ Vgl. ebd. S.174-175.

³⁸ Vgl. ebd. S.176-177.

³⁹ Brée, Germaine: *Du Temps Perdu au Temps Retrouvé*. Paris: Societe d'Édition 1969, S.27.

Wenn man im Allgemeinen den Status des/der Erzähler/s/in sowohl durch seine narrative Ebene als auch durch seine Beziehung zur Geschichte definiert, kommt man auf vier fundamentale Erzählertypen:

- Der/die extradiegetisch-heterodiegetische Erzähler/in: ein/e Erzähler/in erster Stufe, der/die eine Geschichte erzählt, in der er/sie nicht vorkommt.
- Der/die extradiegetisch-homodiegetische Erzähler/in: ein/e Erzähler/in erster Stufe, der/die in seiner/ihrer Erzählung vorkommt.
- Der/die intradiegetisch-heterodiegetische Erzähler/in: ein/e Erzähler/in zweiter Stufe, der/die im Allgemeinen in seinen/ihren Erzählungen nicht vorkommt.
- Der/die intradiegetisch-homodiegetische Erzähler/in: ein/e Erzähler/in zweiter Stufe, der/die in seiner/ihrer Geschichte vorkommt.⁴⁰

Zu guter Letzt arbeitet Genette fünf Funktionen des/der Erzähler/s/in heraus: Zum einen die narrative Funktion; die Regiefunktion, wobei es sich hier um Erzähler/innen/kommentare handelt, die zur Gliederung und inneren Organisation des Textes führen sollen; die Kommunikationsfunktion, die für die Kontaktaufnahme zwischen Erzähler/in und Adressat/in sorgen soll und deren Aufrechterhaltung. Es gibt zudem die Beglaubigungsfunktion, bei der der/die Erzähler/in erklärt, in welchem Verhältnis er/sie zu seiner/ihrer Geschichte steht sowie die ideologische Funktion, bei der der/die Erzähler/in das Geschehen auf belehrende Weise kommentiert.⁴¹

⁴⁰ Vgl. Genette, Gérard: Die Erzählung, S.178.

⁴¹ Vgl. ebd. 183-185.

2. Das neue Erzählen der Gegenwartsliterat/en/innen – Standpunkte und Tendenzen

„*Madame Bovary, c'est moi.*“⁴² Dieser Satz von Gustave Flaubert in Bezug auf seinen Roman *Madame Bovary* kann als Ausgangspunkt einer Diskussion über das neue Erzählen der Gegenwartsliterat/en/innen stehen. Flaubert, der sich gegen die Anwesenheit des/der Autor/s/in im Werk und für den Realismus ausgesprochen hat, der in seinem Schaffen jedoch stets wahrnehmbar und hörbar war. Klaus Zeyringer sieht die Aussage Flauberts oftmals als falsch verstanden. Der Satz, der für das Erzählen in Europa von großer Bedeutung sei, würde nicht bedeuten, dass die Figur der Madame Bovary einem Menschen namens Flaubert entspreche, sondern Flaubert würde damit meinen, dass egal, was er schreibe, irgendein Urgrund seines Schreibens in ihm als Person läge.⁴³ „*Insofern ist jede Literatur autobiografisch und keine Literatur autobiografisch.*“⁴⁴

Es scheint so, als wären die Gegenwartsliterat/en/innen in einem Kampf mit sich selbst. Einerseits schwebt das Paradigma des ich-losen Erzählens über ihrer Literatur, doch andererseits können sie sich nie sicher sein, wie ich-los es wirklich ist, und ob diese Anforderung überhaupt die richtige ist. Diese Zerrissenheit, die auch Matthias Thibaut den Literat/en/innen konstatiert, ist es, die das Schreiben zu einem kämpferischen Akt werden lässt. Thibaut meint, dass das Schreiben an sich nicht die Welt und das Ich versöhnt, sondern ganz und gar trennt und die Andersheit des/der Schreiber/s/in erst hervorhebt. Die Zerrissenheit des/der Autor/s/in, der/die einerseits in die Tiefen der Geschichte eintauchen will, daraus aber immer wieder herausschreckt, da ihm/ihr bewusst wird, dass das Werk ein Objekt ist, und dass der Gang ins Werk gleichzeitig auch das Verschwinden des/der Schreiber/s/in im Geschriebenen einfordert, ist scheinbar vordergründig in der Gegenwartsliteratur. Die Problematik wird noch größer, wenn Schreiber/innen ihr gelebtes Leben in den Text einschreiben. Die Kunst soll eine Sonderstellung einnehmen und sich der

⁴² Zitiert nach: Flaubert, Gustav: *Madame Bovary*. Übersetzt und kommentiert von Raymond N. Mackenzie. Indianapolis: Hackett Publishing 2009, S. XXVIII.

⁴³ Vgl. Zeyringer, Klaus: *Kultur ist im Grunde Erzählen*. In: Gollner, Helmut: *Die Wahrheit lügen*. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005, S.78-79.

⁴⁴ Ebd. S.79.

Realität entziehen, eine Alternative zum Leben sein. Wenn das gelebte Leben jedoch Text wird, geraten Kunst und Leben durcheinander.⁴⁵

Diese Auseinandersetzung zwischen Kunst und Leben beschäftigt die Gegenwartsliterat/en/innen bei Ihrem Schreiben. So spricht sich Daniel Kehlmann im Gespräch mit Literaturkritiker Helmut Gollner für ein Erzählen aus, welches der Grundhaltung Flauberts nahe kommt: „*Erzählen ist im Idealfall ich-los. Das ist der Unterschied zwischen Erzählen und Berichten. Das heißt nicht, dass dann in Wirklichkeit im Erzählten nicht noch viel Ich enthalten ist, aber das bessere Erzählen ist doch immer das ich-freiere.*“⁴⁶ Zwar ist das Ziel ein ich-loses Erzählen, doch würde die Gesamtkomposition seiner Bücher etwas über ihn individuell wie psychologisch aussagen. „*Mein Ich steckt, bedingt, in der sprachlichen Tonlage. Im Farbton des Buches.*“⁴⁷

Die Grundhaltung der neuen österreichischen Erzähler/innen ist eine ich-lose oder besser eine ich-freiere. Man will nicht über sich erzählen, den Figuren einen Anspruch auf Eigensinn zusprechen und den/die Held/en/in so „führungslos“ wie möglich schreiben. Der/die Leser/in soll nicht das Gefühl haben, als würde der/die Autor/in über allem stehen, und der Ausgang der Geschichte schon feststehen. Martin Amanshauser meint, dass es die Kunst des Erzählens ist, den/die Autor/in komplett verschwinden zu lassen, sodass der/die Leser/in gar nicht merkt, dass da jemand ist, der den/die Held/en/in lenkt.⁴⁸

Doch werden auch Gegenstimmen laut, die dem ich-losen Schreiben kritisch gegenüberstehen. So gibt Dimitré Dinev zu bedenken, dass das ich-lose und vor allem auch nicht-ideologische Schreiben, das viele der jungen Autor/innen als das neue wahrhaftige Erzählen konstituieren, nicht uneingeschränkt umgesetzt werden kann:

Schreiben ist an sich eine einfache Tätigkeit, die aber vor allem mit dem Leben verbunden ist, das gar nicht einfach ist. Ich glaube kaum, dass ein Schriftsteller ohne autobiographischen Ansatz auskommt, auch wenn er nicht seine Autobiographie schreibt. Aber er ist zumindest ein Chronist des Lebens um ihn herum. Ich glaube keinem Autor, dass er alles unabhängig von autobiographischen Erfahrungen konstruieren kann. Und wenn er glaubt, es geschafft zu haben, dann ist es nur ein

⁴⁵ Vgl. Thibaut, Matthias: *Sich-Selbst-Erzählen. Schreiben als poetische Lebenspraxis*. Stuttgart: Akademischer Verlag Stuttgart 1990, S.20-24.

⁴⁶ Kehlmann, Daniel: *Erzählen ist im Idealfall ich-los*. In: Gollner, Helmut: *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*. Innsbruck: Studienverlag 2005, S.34.

⁴⁷ Ebd. S.34.

⁴⁸ Vgl. Amanshauser, Martin: *Die Kunst des Erzählens besteht darin, dass der Autor verschwindet*. In: Gollner, Helmut: *Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur*. Innsbruck: Studienverlag 2005, S.60.

Irrtum. Außerdem wäre eine jenseits der Lebenserfahrungen konstruierte Welt langweilig, sie würde niemanden berühren. Die Wärme des Bluts muss man durch das Erzählen zum Leser hinüberleiten.⁴⁹

Man brauche für eine Erzählung vor allem eine konkrete Situation. Aus der Konkretheit könne man die ganze Welt angehen. Zu sagen, man wäre frei für die ganze Welt, bedeute eigentlich totale Beschränkung. Alles sei wie nichts. Keiner könne sich alles vorstellen, aber jeder könne sich eine/n Held/en/in vorstellen, der/die unter bestimmten Bedingungen lebt, arbeitet, geboren sei. Natürlich sei das Konkrete nicht nur aus der Autobiographie zu holen, aber sein Blut wäre das. Dinev findet vor allem, dass die Anderen das Wichtigste beim Erzählen seien, nicht das Subjekt, weil man nicht allein sei und immer mit Ihnen zu tun habe. Die Distanz zu sich selbst, die Überwindung des Egoismus sei grundlegend, um Ereignisse erst richtig beschreiben zu können, zu ordnen, ohne Partei zu ergreifen, so Dinev.⁵⁰

Vladimir Vertlib, der im Gegensatz zu Dinev den autobiographischen Ansatz bei seinem Schreiben ausschließt, kritisiert jedoch die oft übereifrigen Versuche seiner Kolleg/en/innen das Ich auszugrenzen. Man dürfe nie aus tiefster Betroffenheit, heftiger Wut oder Parteinahme schreiben, doch genauso klar sei es, dass dies nie ganz funktionieren würde. Das Ich könne man nur zurücknehmen, wenn man akzeptiert habe, dass dies nie ganz möglich sei. „*In der Selbsttäuschung, ganz von sich distanziert zu sein, meldet sich das Ich mit seiner Betroffenheit umso vehementer zurück, und, hoppla, schon hat man einen schlechten, tendenziösen Text geschrieben.*“⁵¹ Lerne der/die Autor/in aber mit dieser Gefahr umzugehen, könne man diese Fallgrube umschiffen und richtig erzählen.⁵²

So unterschiedlich diskutiert das ich-freie Erzählen auch ist, so klar sprechen sich alle Autor/innen, wie auch Sabine Gruber, gegen das Heranziehen der Autor/innen/biographie, der biographischen Methode, zur Werkinterpretation aus. Die biographische Methode ist systematisch betrachtet, eine Methode, bei der das Leben des/r Autor/s/in herangezogen wird, um sein/ihr Werk zu interpretieren, kommentieren oder zu datieren. Diese Methode lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen und geht davon aus, dass sich der Charakter und das Leben des/der Autor/s/in immer in seinem/ihrem Werk niederschlagen. Die Biographik fand vor

⁴⁹ Dinev, Dimitré: Die anderen sind das Wichtigste beim Erzählen. In: Gollner, Helmut: Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005, S.139.

⁵⁰ Vgl. ebd. S.140.

⁵¹ Vertlib, Vladimir: Erzählen ist eine Grundeigenschaft des Menschen. In: Gollner, Helmut: Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005, S.133.

⁵² Vgl. ebd. S.129-138.

allem im 18. Jahrhundert Anwendung und schlug sich auf zahlreiche Interpretationen nieder.⁵³ So ginge es darum, „*die Kunst aus den Schriften eines Menschen sein Temperament, und aus diesem seine Neigung, Aufführung, Person und Gliedmaßen, den Farben und der Symmetrie nach zu entdecken.*“⁵⁴

Bis ins 20. Jahrhundert ist die moderne biographische Methode ein zentraler Punkt der geschichtlich-hermeneutischen Wissenschaft. Die biographische Hermeneutik macht es sich zum Ziel, das Individuelle mit dem Allgemeinen zu verbinden und ermöglicht es, zwei für sich unbefriedigende Erklärungsweisen miteinander zu vereinen: Einerseits die Erklärung aus der organischen Entfaltung individueller Anlagen und Kräfte und andererseits die Erklärung aus den fördernden und hemmenden Einflüssen der sozialen Umgebung.⁵⁵ Friedrich Daniel Schleiermacher meint: „*Das eine ist, den ganzen Grundgedanken seines Werkes zu verstehen, das andere, die einzelnen Teile desselben aus dem Leben des Autors zu begreifen. Jenes ist, woraus sich alles entwickelt, dieses das an einem Werk am meisten Zufällige. Beides aber ist aus persönlichen Eigentümlichkeit des Verfassers zu verstehen*“⁵⁶

Hier soll es aber nicht darum gehen, irgendwelche schmutzigen oder überflüssigen Details aus dem Leben des/der Autor/s/in mit einzubeziehen, sondern nur textrelevante Informationen über den/die Autor/in sollen zur Interpretation dienen.

1968 richtete sich Roland Barthes mit seinem Essay *Der Tod des Autors* gegen die Interpretationspraxis, einen Zusammenhang zwischen Autor/innenbiographie und Werkbedeutung herzustellen: „*Das Bild der Literatur, das man in der gängigen Kultur antreffen kann, ist tyrannisch auf den Autor ausgerichtet, auf seine Person, seine Geschichte, seine Vorlieben und seine Leidenschaften.*“⁵⁷ Sei der/die Autor/in gefunden, so sei der Text erklärt, und der/die Kritiker/in habe gesiegt. Die Literaturtheorie nahm die Formulierung Barthes in den folgenden Jahrzehnten nach 1968 auf, um den Blick weg von der Autor/en/innenbiographie zu führen, allerdings trat der „Tod des Autors“ nie richtig ein.⁵⁸

Gerade in der Gegenwart bezieht die Literaturkritik die Autor/innenbiographie immer öfters wieder ein, um ein Werk bewusst kommerzieller werden zu lassen, oder aber die

⁵³ Vgl. Kindt, Müller: Was war eigentlich der Biographismus - und was ist aus ihm geworden? Eine Untersuchung. In: Detering, Heinrich (Hrsg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2001, S.355-356.

⁵⁴ Ebd. S.357.

⁵⁵ Vgl. ebd. S.356-357.

⁵⁶ Schleiermacher, Friedrich Daniel: *Hermeneutik und Kritik*. Hrsg. v. M. Frank. Berlin: Suhrkamp Verlag 1977, S.185.

⁵⁷ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis/ Lauer/ Martinez/Winko (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Philipp Reclam 2000, S.188.

⁵⁸ Vgl. ebd. S.185-193.

Sensationslust der Leserschaft zu stimulieren. Sabine Gruber spricht sich aufs Schärfste gegen diesen Ansatz aus, verwehrt sich aber trotz allem der Öffentlichkeit nicht, solange diese ihr nicht zu nahe kommt. Wie Sabine Gruber versuchen viele Gegenwartsliterat/en/innen den Spagat zwischen Kunst und Leben im Schreiben aber auch in der Öffentlichkeit zu schaffen.⁵⁹ Die Autorin Juli Zeh bringt es in ihrem Essay *Sag nicht Er zu mir* auf den Punkt. 2002 werden zwei Anthologien veröffentlicht, in denen Geschichten von 57 Autor/innen gesammelt sind – 36 davon sind Ich-Erzählungen, darunter auch eine von Juli Zeh. Ausgehend von diesen Beobachtungen, dass zwei Drittel der Gegenwartsliteratur Ich-Erzählungen sind, hinterfragt die Autorin, warum dies so ist. Die Ich-Erzählung ist schließlich keine Erfindung der letzten Jahre, und trotzdem wird sie von vielen jungen Autor/en/innen aufgegriffen. Juli Zeh schreibt über das Ich, das – wie man spätestens im Deutschunterricht gelernt hat – nicht mit dem/der Autor/in identisch ist, und hinterfragt diese Regel. Sie zeigt anhand der zwei Anthologien *20 unter 30* und *Vom Fisch bespuckt* auf, dass z.B. der Altersunterschied zwischen dem Ich und seinen/seiner Schöpfer/n/innen sich meist innerhalb einer Spanne von nur wenigen Jahren bewegte. Das Ich badet, fährt Taxi, feiert Geburtstag in einer Cocktailbar, und es stirbt Lady Di, während RTL läuft. Beim Lesen entsteht dadurch oft ein unbehagliches Gefühl, laut Juli Zeh, weil der Verdacht geweckt werde, hier handle es sich nicht um eine literarische Konstruktion, sondern um die Stimme des/der Autor/s/in selbst. Und dies läge nicht an mangelnder Abwechslung bei Wiederbegegnungen.⁶⁰

Wir kreisen um die eigene Person. Erzählen unsere Lebensgeschichten schon in jungen Jahren einem Psychiater oder einer Textdatei mit Namen "roman.doc". Wir haben noch nicht viel von der Welt gesehen und trotzdem beschlossen, Schriftsteller zu werden. Weil das eine intellektuellere Version von Popstar ist, weil man als Schriftsteller nicht gut aussehen oder zehn Jahre lang Gitarrenunterricht nehmen muss und morgens trotzdem liegen bleiben kann. Wir leben zwischen eigenem Bauchnabel und Tellerrand und schreiben darüber. Unsere Texte sind ICH-bezogen wie wir selbst.⁶¹

Hier spricht die Autorin die oft getätigte Annahme aus, dass die junge deutsche Literatur nichts mehr zu erzählen habe. Die Autor/innen würden nur mehr den medienwirksamen Auftritt beherrschen, nicht aber das literarische Handwerk. Warum aber entkommen die

⁵⁹ Vgl. Gruber, Sabine: Die Neuerfindung des Privaten. In: Kernamayer, Hilde (Hrsg.): Schreibweisen. Poetologien 2. Zeitgenössische österreichische Literatur von Frauen. Wien: Milena Verlag 2010, S.387-388.

⁶⁰ Vgl. Zeh, Juli: Sag nicht Er zu mir. Oder: Vom Verschwinden des Erzählers im Autor. URL: <http://www.julizeh.de/essay-und-co/sag-nicht-er-zu-mir.html> [Stand 20.05.2014].

⁶¹ Ebd. Zeh, Juli: Sag nicht Er zu mir.

Autor/innen dem Ich nicht? Nichts Erzählen könne man doch auch in der dritten Person. Wer also dem Ich zu entkommen versuche, lande, laut Juli Zehs Statistik, bei der personalen Erzählhaltung, und das Ich werde umgetauft in Sylvie, Ulli oder Nette. Wir nähmen nur mehr wahr, was das Er/Sie weiß, denkt, fühlt – alles durch das subjektive Schlüsselloch. Warum aber muss das so sein? Schließlich würden Bewusstseinsströme oder innere Monologe einer einzelnen Person niemanden mehr begeistern. Juli Zeh gibt natürlich zu bedenken, wie viele andere ihrer Kolleg/en/innen, dass es eine objektiv zugängliche Wirklichkeit nicht geben könne, da die Welt nichts anderes sei, als unser Blick auf sie. Dennoch müsse man sich fragen, warum diese Erkenntnis die Autor/en/innen dazu zwingen müsse, nur mehr aus der Subjektivität zu erzählen. Das subjektive Erzählen sei keine „*schwer verdauliche Trennkost im Vergleich zum Kochtopfrezept der neuen ICH-Erzählung, die Autor, Erzähler, Figur und Leser auf kleiner Flamme zu einer geschmeidigen Masse verrührt.*“⁶² Es sei einfacher als das Objektive. Es sei das Erzählen aus der literarischen Froschperspektive und mache den jungen Autor/en/innen weniger Angst, man könne sich dahinter verstecken, sagt Juli Zeh und unterstreicht ihre Aussagen durch einen Exkurs zum auktorialen Erzählen, das viele der jungen Autor/en/innen komplett abschrieben, ja sogar als Manko sähen. Und genau dies führe zu einem weiteren wichtigen Punkt des neuen Erzählens⁶³:

Bei der auktorialen Erzählsituation hat der Erzähler seinen Platz außerhalb der dargestellten Welt und ist scheinbar allwissend. Er kann sich in das Geschehen einschalten, indem er etwa auf Zukünftiges vorausweist, Vergangenes oder Gegenwärtiges kommentiert oder sich von der Handlungsweise der Figuren distanziert. Im Extremfall kann ein derartiger Erzählerkommentar die Handlung überwuchern.⁶⁴

Der konsequente Verzicht dieses auktorialen Erzählens ist ein weiteres Markenzeichen der jungen österreichischen wie deutschen Literatur, denn mit der auktorialen Allwissenheit des/der Erzähler/s/in soll es, wenn man nach vielen Autor/en/innenmeinungen geht, vorbei sein. Bei vielen Autor/en/innen gilt die allwissende Er-Erzählung als veralteter Schwindel, die meist unzuverlässig ist, da der/die Erzähler/in oft weniger weiß als der/die Leser/in und auf eine Teilansicht beschränkt ist. Das allwissende Erzählen ist selten so allwissend, wie es scheinen will, und die Allwissenheit der dritten Person wird durch den/die auktoriale/n Erzähler/in sehr partiell und zugeschnitten gesehen. Des Weiteren lenkt der auktoriale Stil die

⁶² Ebd. Zeh, Juli: Sag nicht Er zu mir.

⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁴ Brockhaus Literatur. Gütersloh/München: Wissenmedia⁴ 2010, S.222.

Aufmerksamkeit auf den/die Autor/in und seine/ihre Konstruktion mit persönlichem Stempel, und genau diesen wollen viele Autor/en/innen ablegen, wie schon im vorangegangenen Kapitel ausgeführt. Dies führt auch zu dem Paradoxon bei Flaubert: Einerseits wünscht er sich den/die Autor/in unpersönlich, gottähnlich und unsichtbar, andererseits ist ihm ein hochgradig persönlicher Stil und ausgesuchte Sätze und Details ausnehmend wichtig. James Wood, der sich mit dem neuen Erzählen der Gegenwartsliterat/en/innen beschäftigt, empfindet die Schreibweise von Tolstoi noch am nächsten der reinen Idee auktorialer Allwissenheit. Dieser beruft sich auf eine universelle, allgemeine Wahrheit. Die Allwissenheit im Generellen ist unmöglich, da im Laufe einer Erzählung die Allwissenheit des/der Erzähler/s/in zu einer Art Mitwisserschaft mutiert, die man auch als erlebte Rede bezeichnen kann - nahe am Bewusstseinsstrom.⁶⁵

Klaus Städtke schreibt in seinem Essay über die neue Auktorialität, wie es zu einem Wandel der Autorität des/der Autor/s/in kommt, und welche Änderungen es durch diesen im Schreiben der Autor/en/innen gibt. Durch die Übertragung der Autorität eines Textes von einer göttlichen Instanz auf den/die schreibende/n Autor/in im 18. Jahrhundert übernahm dieser/diese nun auch die Verantwortung für die erzählte Geschichte und unterstrich den Wahrheitsgehalt durch diverse Verfahren der Verifizierung.⁶⁶ Im 18. Jahrhundert schienen das auktoriale Erzählen und die Autorität des/der Autor/s/in noch eine leichtere zu sein als heute. Juli Zeh sieht den heutigen Informationsstand als Angstausröser bei den jungen Autor/en/innen, die lieber den überschaubaren Radius der Ich-Erzählung wählen als die auktoriale Erzählsituation. „*Wir haben Höhenangst. Uns ist der Wille zur Draufsicht verloren gegangen, in der Vogelperspektive wird uns schwindlig.*“⁶⁷, schreibt Juli Zeh und nimmt sich selbst nicht aus dieser neuen Tendenz aus. Der heutige Informationsstand sei daran schuld. Früher zählten Autor/en/innen zum Kreis der Intellektuellen, nahmen an öffentlichen Diskussionen teil und galten als wichtige Informationsinstanz. Heute ist es anders. Der/die Schriftsteller/in ist kein/e Spezialist/in oder Expert/e/in mehr – außer für sich selbst und seine/ihre erschriebene Welt vielleicht. Der Informationsstand der Leser/innen ist so hoch wie nie, neue Technologien ermöglichen den leichten Zugang zu Wissen und die Möglichkeit zur Teilnahme an Kommunikationsprozessen ist weit verbreitet. Die Autor/en/innen bekämen immer mehr das Gefühl, ihre eigene Unwissenheit sei zu groß, als dass man auktorial erzählen

⁶⁵ Vgl. Wood, James: Die Kunst des Erzählens. Hamburg: Rowohlt 2011. S.19-23.

⁶⁶ Vgl. Städtke, Klaus: Auktorialität. Umschreibungen eines Paradigmas. In: Städtke, Klaus/Kray, Ralph (Hrsg.): Spielräume des auktorialen Diskurses. Berlin: Akademie Verlag 2003, S.XIV.

⁶⁷ Zeh, Juli: Sag nicht Er zu mir.

könnte. Diese Unsicherheit müsse man, laut Juli Zeh, aufhalten, um meinungs- und sprachfähig zu bleiben.⁶⁸

„Es ist einfach, jemanden mundtot zu machen, indem man ihn bei fehlendem Expertentum ertappt.“⁶⁹ Deswegen zögen sich immer mehr der jungen Autor/en/innen in die letzte Bastion individuellen Expertentums zurück und zwar das streng subjektive Erleben. Die Gedanken wären zwar frei, man könne sich aber immer auf das literarische Erzählen herausreden. Das Ich ist schließlich nicht der/die Autor/in, also wählt man die literarische Froschperspektive, um sicher zu sein.⁷⁰ Dem schließt sich auch Michael Köhlmeier an:

Dem auktorialen Erzähler vergibt man keine Fehler. Er darf nicht ungerecht sein, er muss organisiert sein - ein Alles und ein Nichts. Schwierig. Nur dem Lieben Gott kann das gelingen. Wenn da aber einer sagt „Ich“, dann kann ich ihn am Kragen fassen, er gibt mir die Möglichkeit zu bezweifeln, was er mir erzählt. Merkwürdigerweise verringert das nicht seine Glaubwürdigkeit, sondern steigert sie.⁷¹

Neben diesem fehlenden auktorialen Selbstbewusstsein der jungen Autor/en/innen kann man noch einen weiteren Punkt für den Verzicht des auktorialen Erzählens ausmachen: Welt statt Weltsicht. Man will keinen Beitrag zu einem Thema schreiben, sondern der Roman ist das Thema selbst. Herbert Eisenreich meint dazu, dass der Autor nicht mehr das Vollzugsorgan einer höheren Instanz sei. Derjenige, der erzählt, sollte hinter die Geschichte treten, die sich von selbst erzählt. Die Erzählbarkeit eines Vorganges bekomme ihre Legitimation durch das Wesen der Sprache und nicht durch eine/n/r Autor/in, der sich immer mitteilen will.⁷²

Der Autor Paulus Hochgatterer ist ein Vertreter dieser Auffassung des Schreibens. In seinen Romanen wie z.B. *Über Raben* kommt er ohne Hintergründe, Bewertungen oder Erklärungen aus. Das unzensierte Verhalten der Protagonisten, frei von jeglichem reflexiven, emotionalen oder moralischen Element, ist es, dass den Roman zu einem Musterbeispiel dieser neuen Tendenz des Schreibens macht. Der Roman ist voll mit überprüfbarer Wirklichkeit,

⁶⁸ Vgl. ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. ebd.

⁷¹ Maar, Michael: Die Geschichte hat ihren eigenen Kopf. Michael Köhlmeier im Interview. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/michael-koehlmeier-im-interview-die-geschichte-hat-ihren-eigenen-kopf-1488051.html> [Stand 21.05.2014].

⁷² Vgl. Eisenreich, Herbert: Böse schöne Welt. Stuttgart: Scherz & Goverts Verlag 1957, S. 171.

transzendiert die Faktizität des Geschehens jedoch nirgends und wird dadurch zu einer einzigen großen Metapher.⁷³

Helmut Gollner schreibt: „*Verstehen ist so gesehen eine Form des Tilgens. Natürlich braucht der Arzt das Verstehen, um die Wunde schließen zu können; um die offene Wunde zu zeigen, muss der Dichter sein Verstehen zurückhalten, zumindest sein Erklären.*“⁷⁴ Das poetische Gesetz lautet also: Phänomene sind immer neu, brauchen jedoch keine Erklärungen, da Erklärungen immer alt sind. Das Zeigen des Wissens ist immer ein Beitrag zur poetischen Dummheit.⁷⁵ „*Wer Bescheid weiß, verkürzt oder verharmlost die Welt als verstandene, und wer Bescheid gibt, hat nicht einmal das verstanden.*“⁷⁶ Der Autor Hochgatterer gibt des Weiteren zu bedenken, dass das „Bescheid wissen“ auch immer etwas Hierarchisches hat, und das ist immer eine fragwürdige Position.⁷⁷ Von oben herab kann so nicht mehr erzählt werden – das will der/die Autor/in und der/die Leser/in nicht. Diese Tendenz zieht sich wie ein roter Faden durch die Werke vieler Gegenwartsliterat/en/innen. Ein weiterer Autor, den man hierbei nennen muss, ist Thomas Glavinic, der in seinen Romanen die fiktionale Welt derart sorgfältig erzählt, dass sie die reale Welt in ihrer relevantesten Form wiedergibt. Man erzielt dadurch einen verlässlicheren Befund der Gesellschaft, indem man sich ganz konkret mit dem Individuum beschäftigt.⁷⁸

Der/die Schriftsteller/in als Dozent/in – genau dies gilt es zu verhindern. Am besten gelingt es, wenn man als Schriftsteller keine Wahrheit hat oder glaubt. Ideologische Arrangements von Wirklichkeit nennt Glavinic sinnhaltige Wahrheiten und erklärt den Wahrheitsverzicht zur Gattungsforderung des Romans: „*Der Roman kann idealtypisch der Tatsache entsprechen, dass es weder eine Wahrheit noch eine Ideologie gibt, die Gültigkeit beanspruchen darf.*“⁷⁹ Das undogmatische freie Erzählen ist das bessere Erzählen. Glavinic

⁷³ Vgl. Gollner Helmut: Tut der Held, was der Autor will? Positionen des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. In: Gollner, Helmut (Hrsg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005, S.16.

⁷⁴ Ebd. S.16.

⁷⁵ Vgl. ebd. S.16.

⁷⁶ Ebd. S.16-17.

⁷⁷ Vgl. Hochgatterer, Paulus: Beim Erzählen ist es wie beim Singen. In: Gollner, Helmut (Hrsg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005, S.41.

⁷⁸ Vgl. Gollner, Helmut: Tut der Held, was der Autor will? S.19.

⁷⁹ Glavinic, Thomas: Auf die Wirklichkeit antwortet man am allerbesten mit Erzählen. In: Gollner, Helmut (Hrsg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005, S.28.

ist davon überzeugt, dass die Bücher, über die er am wenigsten nachdenkt, die besten werden.⁸⁰

Viele der jungen Autor/en/innen weigern sich, Botschaften in ihren Büchern vermitteln zu wollen. Auch Autor Daniel Kehlmann empfindet die Simplizität von Botschaften kontraproduktiv für den Zugang zur Wirklichkeit. Selbstverständlich ist das Erzählen eine Form des Arrangierens für Kehlmann, jedoch arrangiert er, um der Wirklichkeit näher zu kommen und nicht auf eine Botschaft zu.⁸¹

Die Regeln für gutes Schreiben der Gegenwartsliterat/en/innen scheinen das literarische Schaffen einerseits zu befreien, andererseits zu beschränken. Es scheint, als würde die scheinbare Befreiung von Regeln, neue Regeln einfordern, und das Schreiben zu einem Balanceakt werden zu lassen. Im nächsten Kapitel wird im Besonderen auf das Schreiben Sabine Grubers eingegangen, und wie die Autorin mit den neuen Tendenzen in der Literatur umgeht.

⁸⁰ Vgl. ebd. S.22-23.

⁸¹ Vgl. Kehlmann, Daniel: Erzählen ist im Idealfall ich-los. S.29-31.

3 Sabine Gruber & ihr Schreiben

Wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt, haben die Gegenwartsliterat/en/innen ganz unterschiedliche Herangehensweisen an ihr Schreiben geleitet von einigen Regeln, die jedoch immer anders umgesetzt bzw. relativiert werden. Doch wie steht Sabine Gruber zu diesen Erscheinungen in der neueren Literatur, und wie entwickelte sich ihr Schreiben, bzw. gibt es bei ihr überhaupt so etwas wie einen Leitfaden für das „gute“ Schreiben?

Sabine Grubers Schreiben setzt in ihrer frühesten Kindheit an, in der sie aus Langweile sich eine eigene Welt schafft, in dem sie mit fiktiven Personen Gespräche führt, viel liest und Gedanken zu Geschichten spinnt.⁸² Diese „Spinnereien“ sind schon eine Vorstufe zum Schreiben, wie Pierre Bourdieu in seinem Werk *Die Regeln der Kunst* bemerkt. Schiller, der die Worte „Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“⁸³ schrieb, setzte die Aussetzung des sinnlichen und des Vernunft-Triebs als Anlass zum Schreiben voraus. Schiller versteht unter „Spiel“ alles, das weder subjektiv noch objektiv zufällig ist, doch auch weder äußerlich noch innerlich nötig. Es ist der Zusammenfall von Zufall und Notwendigkeit, der weder das eine noch das andere erzwingt oder fordert, und so das Gleichgewicht der beiden herstellt.⁸⁴ Sabine Grubers „Spieltrieb“ wird durch die positive Langweile in der Kindheit verstärkt, der jedoch nie mit dem Spielen um des Spielens willen vergleichbar ist. Der „Spieltrieb“ des Schreibens differenzierte von Anfang an zwischen Autobiographischem und Fiktivem, und je mehr sich die Realität literarisch veränderte, umso mehr gewann die Kunst des Schreibens an gesellschaftspolitischer Relevanz. Die Autorin erzählt, dass sie diese „Spinnereien“ durch ihre Kindheit begleitet haben, in der sie die Kehrseite der Langweile und Eintönigkeit kennengelernt hat und zwar in der Lanaer-Siedlung, in der sie mit ihren Eltern wohnte. Dort gab es Jugendliche, die – nicht wie sie – neugierig wurden und der Monotonie damit Einhalt geboten, sondern dieser mit Wut gegenüber traten.⁸⁵ Sie führt Joseph Brodsky an, der dazu schreibt, dass Langweile eine der brutalsten Formen von Armut ist, und man oft brutale Methoden verwendet, um davon zu entweichen z.B. Drogen oder Gewalt. Die Überwindung der Langweile kann nur durch

⁸² Vgl. Gruber, Sabine: Die Neuerfindung des Privaten. S.381.

⁸³ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Hamburg: tredition 2011, S.68.

⁸⁴ Vgl. Voßkühler, Friedrich: Kunst als Mythos der Moderne. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2004, S.47.

⁸⁵ Vgl. Gruber, Sabine: Die Neuerfindung des Privaten. S.381-382.

einen zerstörerischen oder schöpferischen Akt - wie bei Sabine Gruber - passieren. Die Langweile ist auch abhängig von früheren Erfahrungen, Themen können den einen begeistern und den anderen nicht, da nicht jeder Assoziationen zu allen Themen hat.⁸⁶

So waren Bücher für Sabine Gruber nicht nur eine Flucht, sondern vor allem auch niemals gleich. Das Rollenspiel, welches sie mit ihren Puppen praktizierte, legt sie auch auf die Literatur um. Diese ermöglicht ihr in andere Charaktere zu schlüpfen, und neue fiktive Welten zu erstellen, viel mehr zu erleben, als sie als Kind erlebt hatte. Zum Beginn des eigenen Schreibens war es dann auch nicht mehr weit, und sie schrieb die Figuren in neue Geschichten.⁸⁷

Bei Sabine Gruber verlangt das Leben nach einem Erzähl-Geflecht, die vielen Gedanken und Informationen, die diffusen Wortknäuel werden in der Textebene verarbeitet und strukturiert. Obwohl die Zeit beim Schreibprozess verrinnt, ist Schreiben auch immer ein Zeitgewinn, da man neue Leben erschafft und somit selbst Leben dazugewinnt. Gruber gewinnt somit neue fiktive Privatleben für sich. Sie ist überhaupt nicht imstande, in ihren Erzählungen immer von sich selbst zu schreiben, da es einerseits bald zu einem Materialmangel käme, es andererseits sehr schwer wäre, dies in einer adäquaten Sprache umzusetzen. Außerdem will sie wenigstens bei ihrer Arbeit ein wenig den Abstand zu sich selbst wahren, da sie ja soundso ihr ganzes Leben mit sich selbst beschäftigt ist, und es als Erholung sieht, in andere fiktive Persönlichkeiten und deren Leben zu schlüpfen bzw. diese zu erdenken. Sie will nicht erfahren, wer sie ist, sondern wer die andere ist. In ihrem Falle ist die Gefahr größer, Erfindungen für Erinnerungen zu halten, als Gelebtes eins zu eins in Literatur zu verarbeiten. Auch der/die Leser/in darf so in andere Rollen während des Lesens schlüpfen, die ihm/ihr neue Erfahrungen und Gedanken bescheren.⁸⁸

Sabine Gruber schreibt, weil sie gern schreibt, ihre Vorliebe sozusagen zum Beruf gemacht hat. Auf die Frage, was ein/e Autor/in für die Literatur leisten muss, antwortet sie: Nichts. Sie habe zahlreiche andere Möglichkeiten, Geld zu verdienen. Sie schreibe. Punkt. Wie die Texte jedoch vom Publikum, vom/von der Kritiker/in aufgenommen werden, ist dem/der Rezipient/en/in überlassen. Die Aufgaben, die ein/e Schriftsteller/in haben soll oder hat interessieren sie nicht, ihr geht es um die sprachliche Genauigkeit, Originalität, neue Sichtweisen, Empathie und vor allem die Vermeidung von Klischees und Stereotypen – einen Leitfaden für ihr Schreiben hat sie jedoch nicht. Die verschiedenen Sichtweisen, das

⁸⁶ Vgl. Brodsky, Pierre: Der sterbliche Dichter. Essays. Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag 2000, S.210.

⁸⁷ Vgl. Gruber, Sabine: Die Neuerfindung des Privaten, S.383.-384.

⁸⁸ Vgl. ebd. S.384-387.

multiperspektivische Erzählen, fallen im Besonderen bei Sabine Gruber auf. Die Tendenz zum Verzicht auf das auktoriale Erzählen in der neueren Literatur kann man auch an ihren Texten sehen. Allwissende Positionen sind nach Gruber doch auch zu langweilig – göttliches Belehren fällt nicht unter ihre Prämissen.⁸⁹ Die Welt anderer aufzuklären, liegt der Autorin fern, vielmehr will sie sich selbst Klarheit verschaffen. Dieses Unterfangen ist schon schwierig genug, und es erfordert Mut und Kraft, da diese Klarheit auch unangenehme Wahrheiten offenbaren kann.⁹⁰

Um sich selbst Klarheit zu verschaffen, braucht Gruber nur die Einsamkeit, um sich auf ihre innere Stimme einzulassen, und um nicht von der Außenwelt, der Öffentlichkeit übertönt zu werden. Die äußeren Stimmen müssten ab und an ausgeschaltet werden, um sich auf ein neues Werk konzentrieren zu können. Sabine Gruber lässt in ihrem Beitrag *Die Neuerfindung des Privaten* Wilhelm Genazino sprechen, der die innere Stimme eines/einer Dichter/s/in als fragiles Konstrukt beschreibt, dem viele Dichter/innen anders als Philosoph/en/innen und Psycholog/en/innen keine Namen geben wollen, da sonst das Unberechenbare der Worte und ihr lügenhafter Auftritt verloren ginge. Ausgehend von ikonographischen Darstellungen des Stillschweigens erkennt Gruber den Raum des Stillen als notwendigen mentalen Raum, ohne dem ein Schreibprozess nicht uneingeschränkt stattfinden kann. Die Notwendigkeit von Privatheit ist eine wichtige Voraussetzung für ihr literarisches Schaffen, und sie meint damit nicht den Elfenbeinturm, der weitab der Gesellschaft steht, sondern einfach eine Privatheit, die das Reflektieren des eigenen Schreibens möglich mache. Die zwei Tätigkeiten des Schreibens und des Lesens benötigen beide eine stetige Positionierung, nur so kann man das Geschriebene und Gelesene richtig bewerten. Sie stellt bei ihrem Schreiben einen Bezug zu einer fiktiven Gesellschaft her, indem sie eine Reihe von fiktiven Charakteren erschreibt, zu denen sie einen Bezug hat, eine Beziehung herstellt. Wenn man von einem Schriftsteller oder einer Schriftstellerin längere Zeit nichts höre, so sei das, laut Sabine Gruber, ein gutes Zeichen, da diese die Stille bräuchten, um gute Werke zu produzieren. Die Stille sei nicht nur während des Prozesses wichtig, sondern auch auf der Textebene: Das Unausgesprochene, Verschwiegene mache Texte ja gerade erst spannend. Der/die Leser/in werde zum/zur Mitautor/in und kann diese Lücken mit eigenen Phantasien füllen.⁹¹

⁸⁹ Vgl. Gruber, Sabine: mündliche Mitteilung vom Mai 2014.

⁹⁰ Vgl. Gruber, Sabine: *Die Neuerfindung des Privaten*, S.379.

⁹¹ Vgl. ebd. S.379-381.

2010 veröffentlicht die Literaturzeitschrift *kolik* einen Beitrag von Sabine Gruber, in dem sie über das Idealeben ihres literarischen Schaffens spricht. Sie beschäftigt sich mit dem Leben als Autorin und den Bedingungen sowie Voraussetzungen ihres Schreibens:

Das Idealeben sähe für mich folgendermaßen aus: Ich verfügte über einen gesunden Körper und über ausreichend Geld, das es mir erlaubte, meine literarische Arbeit fortzusetzen und sogar zu scheitern. Denn die Karre läßt sich nicht nur in den Dreck fahren, sie kann, ja wird immer wieder in Scheiter, in Stücke brechen. Ich muß versagen dürfen, ohne daß mir alle Pferde durchgehen.

Im Idealeben bliebe ich unabhängig, bräuchte keine dieser im Interview genannten *Mentoren und Fürsprecher*, keine tragfähigen Netzwerke und schon gar keine Strategie, weil ich als Schriftstellerin weder Feldherrin bin, die einen Kampf plant, noch eine Heerführerin, die Menschen kommandiert; ich schicke lediglich meine Figuren ins Verderben.

[...] Bleibt noch die *Sichtbarkeit am Markt*: In meinem Utopia, dem Nicht-Ort und Überall-Ort meines Schreibens, sind am Ende nur die Buchstaben sichtbar, und ich muß nicht erklären, warum ich sie so und nicht anders aneinandergereiht, ich bin außer Obligo, aller Interpretationen entbunden. Ich muß nicht photogen in die Kamera sehen, statt *Fräulein Wunder* und *Man bewunder'*, statt Voyeurismus und Schlüssellochgeraune wäre einzig und allein Literaturgestaune.

Doch Idealeben ist nicht.⁹²

Das Literaturbusiness stellt neue Ansprüche an die Autor/inn/en, mit denen sich auch Sabine Gruber beschäftigt, beschäftigen muss. Da geht es nicht mehr nur um das Schreiben der Bücher, sondern auch um deren Vermarktung. „*Das Leben in den Büchern und das Schreiben der Bücher sind eben das eine, doch wollen sie auch vermarktet und verkauft werden, und da gilt es für jeden Schriftsteller [...] in eine neue, ihm nicht immer gemäße Rolle zu schlüpfen.*“⁹³ schreibt Gerrit Bartels in seinen Beobachtungen zu Arno Geiger und seinen Interviewterminen nach dessen Gewinn des Deutschen Buchpreises. Man muss sich vermarkten! So oder so ähnlich könnte eine Prämisse von diversen Funktionsträger/inn/en im Literaturbetrieb lauten. Bestseller manifestieren sich nicht selten durch die Biographie des/der Autor/s/in und dessen/deren direkte Verbindung bzw. Spiegelung seines/ihrer Lebens im eigenen Werk sowie den öffentlichen Auftritt mit Interviews, Homestories und der Suche nach den Abgründen. So will es die Leserschaft, heißt es, so will es die Presse und die

⁹² Gruber, Sabine: Der Karren steckt im Dreck, dennoch. Einige Überlegungen zu den sozialen und ökonomischen Bedingungen und Voraussetzungen meines Schreibens. In: *kolik* 50 [50] 2010, S.17-18.

⁹³ Bartels, Gerrit: Auf der Seidenstraße des Geistes. In: Die Tageszeitung [20.10.2005], S.17.

Öffentlichkeit, heißt es. Doch durch das literarische Leben führt aufgrund dieser gewollten Ansprüche ein Spalt. Der kulturelle Anspruch steht im Gegensatz zur Marktstrategie und stellt viele Autor/en/innen vor die Identitätsfrage ihrer Schriftstellerei. Hubert Winkels schreibt dazu: „Die einen suchen das wahre Leben, die anderen die wahre Literatur.“⁹⁴ Die Emphatiker, so Winkels, „die Leidenschaftssimulanten und Lebensbeschwörer“⁹⁵ würden nicht verstehen, „daß Literatur zuallererst das sprachliche Kunstwerk meint, ein klug gedachtes, bewußt gemachtes, ein formal hochorganisiertes Gebilde, dessen Wirkung, und sei sie rauschhaft, von sprachökonomischen und dramaturgischen Prinzipien abhängt“.⁹⁶ Die abgeklärte Spätmoderne und ihr Streben nach Erkenntnis durch analytische Mittel sind den Emphatiker/inne/n so fremd und unerklärlich wie die selbstdarstellerische und scheinbar unbedachte Schreibweise den Gnostiker/inne/n. „Die Emphatiker sind die mit dem unbedingten Hunger nach Leben und Liebe; Gnostiker sind die, denen ohne Begreifen dessen, was sie ergreift, auch keine Lust kommt; die sich sorgen, falschen Selbstbildern, kollektiven Stimmungen, Moden und Ideologien aufzusitzen.“⁹⁷ Die Emphatiker/innen, die den/die Autor/in im Blick haben, bewerten Haltungen und Zugehörigkeiten, während die Gnostiker/innen zuallererst die Texte im Blick haben.⁹⁸ Den Emphatiker/inne/n will sich Gruber jedoch entziehen bzw. sich nicht dazu zählen. Das „Gesicht-Hinhalten“ sieht die Autorin als Kompromiss, um ihre Bücher zu verkaufen, dennoch ist ihr eigenes Leben nicht dazu da, um die Lust am/an der Autor/in zu stillen. Sie kritisiert nicht nur die Autor/en/innen, die versuchen ihre Biographie aufzumotzen, sondern auch die heutige Literaturkritik, die Literatur meist nur oberflächlich und publikumswirksam betrachtet und oft wilde Spekulationen und Gerüchte rund um den autobiographischen Faktor eines Werkes auslöst⁹⁹:

So wenig sich manche Schriftsteller und Schriftstellerinnen bei der Formulierung ihres Curriculums an die biographischen Tatsachen halten können beziehungsweise wollen, so sehr plündern andere wiederum ihr Lebens-Umfeld. Nach literarischen Verfremdungen oder Fiktionalisierungen sucht man in deren Texten meist vergeblich. Die Literaturkritik, die sich nicht nur in TV-Sendungen immer weiter an das Niveau

⁹⁴ Winkels, Hubert: Emphatiker und Gnostiker. Über eine Spaltung im deutschen Literaturbetrieb – und wozu sie gut ist. http://www.zeit.de/2006/14/Debatte1_neu [Stand 11.08.2012].

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Winkels, Hubert: Emphatiker und Gnostiker. In: Kann man Bücher lieben? Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010, S. 29-30.

⁹⁷ Winkels, Hubert: Emphatiker und Gnostiker. Über eine Spaltung im deutschen Literaturbetrieb – und wozu sie gut ist. [Stand 11.08.2012].

⁹⁸ Vgl. ebd.

⁹⁹ Vgl. Gruber, Sabine: Der Karren steckt im Dreck, dennoch. S.21.

des nur gelegentlich an Literatur interessierten Durchschnittszuschauers angleicht, ihn dort >abzuholen< trachtet, wo er gerade steht, befindet sich mit diesen Literaturschaffenden auf einer Ebene. Beide sind publikumsfreundlich, beide betonen den Warencharakter des Buches. Die gefühlsorientierte, vor allem inhaltsbezogene Textbesprechung, in der die ästhetischen Kriterien unerörtert bleiben, befriedigt primär das Interesse des Zuschauers am privaten Geschmack des Rezensenten, ähnlich wie Bücher, in denen Autoren und Autorinnen ihr Privatleben ausbreiten, in erster Linie den Voyeurismus des Käufers bedienen. Das boulevardisierte Publikum wird sensationsgierig gemacht, es unterstellt in der Folge jedem Text autobiographische Bezüge und füllt Leselücken mit Gerüchten und Spekulationen über die Person des Autors oder der Autorin. [...] Waren einmal Funktionslosigkeit und Fiktionalität die Prinzipien der herrschenden Kunstauffassung, sind es nun immer öfter Unterhaltung und Entblößung.¹⁰⁰

Sabine Gruber bezieht sich in diesem Kontext auf Ulrich Greiner und auf seine Aussage, dass das „Schlüsselloch“ eine Tür braucht, um es interessant zu machen. Wer die Türen zulässt, fordert die Phantasie der Leser /innen hinaus und dies fordert wiederum den/die Autor/in auf, sich literarisch anzustrengen, um die Spuren zu einer real existierenden Person zu verwischen.¹⁰¹ Die Phantasie der Leser/innen anregen, nicht alles preisgeben, und schon gar nicht die eigene Biographie als Biographie der erschriebenen Figuren verhandeln, ist eine Grundregel für Gruber. Eine Journalistin warf der Autorin vor, ihren Roman *Über Nacht* nicht genug vermarktet zu haben, da die Autorin von einer fiktionalen Geschichte spricht, und doch besser daran getan hätte, ihre eigene Leidensgeschichte auf den Buchdeckel zu schreiben. Das wäre marktorientierter gewesen - „*Daß der Roman ein durch und durch fiktionaler und kein autobiographischer Text sei, daß es in dem Buch vordergründig um die Form, um Transplantation als literarisches Verfahren und nicht um eine öffentliche Beichte oder authentische Leiderfahrung gehe, war der Journalistin nicht begreiflich zu machen.*“¹⁰²

Angesprochen auf die Arbeit eine/s/r Schriftsteller/s/in und wie sich diese in den letzten Jahrzehnten verändert hat, meint Sabine Gruber, dass sich vermutlich nicht viel an der Arbeit selbst verändert hätte. Das Schreiben sei arbeits- und rechercheintensiv und kostet viel Zeit und Geld. Die mediale Situation sei es jedoch, die sich verändert habe. Die Aufmerksamkeitsspanne für Bücher wird immer kürzer, und das außerliterarische Interesse für den/die Autor/in nimmt immer mehr zu. Das eigentliche Interesse für das Werk, die Auseinandersetzung mit diesem, bekommt immer weniger Platz und wird durch weniger

¹⁰⁰ Gruber, Sabine: Die Neuerfindung des Privaten, S.387-388.

¹⁰¹ Vgl. ebd. S. 379-388.

¹⁰² Gruber, Sabine: Der Karren steckt im Dreck, dennoch, S.21.

arbeitsintensive und fundierte Formate ersetzt.¹⁰³ Doch nicht nur auf Seiten der Literaturkritik kommt es zu einem qualitativen Verfall, auch viele der Autor/en/innen selbst können qualitativ nicht mehr mit ihren früheren Arbeiten mithalten und versuchen, mit medialen Wortmeldungen noch irgendwie an Bedeutung zu gewinnen. Die anderen, die sich treu bleiben, werden immer mehr an den Rand gedrängt.¹⁰⁴

¹⁰³ Gruber, Sabine: mündliche Mitteilung vom Mai 2014.

¹⁰⁴ Vgl. Gruber, Sabine: Die Neuerfindung des Privaten, S. 389.

4 Die Analyse der Werke nach Gérard Genette

4.1 Aushäusige

Aushäusige ist Sabine Grubers erster Roman und erscheint 1996 im Wieser Verlag.

4.1.1 Modus der Erzählung

In Sabine Grubers ersten Roman *Aushäusige* wird die Geschichte eines Geschwisterpaares erzählt, welches sich immer wieder versucht, aus den eigenen Erinnerungen an ihre Heimat zu retten, nur um ihr ganzes Leben davon getrieben zu sein. Einerseits gibt es Anton, der als Journalist in Wien lebt und arbeitet, der immer auf der Suche nach Liebe ist und andererseits seine Schwester Rita, deren Ehe mit einem venezianischen Fischhändler in die Brüche geht, und die einfach keine Heimat findet.

Die Erzählungen von Anton und Rita wechseln sich im Roman ab. Anton erzählt in der Ich-Form, seine Kapitel sind wie innere Monologe aufgebaut, und die Gedanken springen zwischen Erinnerungen an seine Exfreundin Marianne, seiner aktuellen Arbeit und Jugenderinnerungen hin und her. Das eine Thema wird vom anderen unterbrochen und umgekehrt, dadurch gibt Gruber dem/der Leser/in einen intensiven Einblick in Antons Gefühlsleben und jegliche Mittelbarkeit geht verloren. So vermengen sich wie im folgenden Beispiel mehrere Gedankengänge miteinander – sei es das Liebesgeständnis an seine Geliebte Maria oder die Temperatur des Hotelzimmers, in dem sie liegen, oder die Gedanken zu seiner Schwester Rita. Alles, das Anton beschäftigt, wird in *Aushäusige* in einen gedanklichen Topf geworfen und überwindet damit die Distanz zwischen Leser/in und Anton. Durch das schnelle Erzähltempo und den Stil des inneren Monologes kommt es nach Gérard Genette deshalb zu einer vollkommenen Tilgung der narrativen Instanz.

Wieder ein Hotelbett, das quietscht. Die Matratze ist ein Trampolin. Maria. Maria. [...] Ich ziehe ihre Arme weg und greife nach ihren Schenkeln. Maria. Ich liebe dich. Sie reibt sich jedes Mal, wenn wir miteinander schlafen. Ich genüge ihr nicht. Es ist heiß im Zimmer, als wäre Hochsommer; unerträglich diese Schwüle. Kann ich das Fenster aufmachen? Sie wird sich umdrehen und weiterschlafen. [...]

Ich verstehe, daß nichts geblieben ist, nichts bleiben durfte. Die Schnörkel vielleicht und der Buttermond über dem Antennenwald. Ich verstehe, meine liebe Rita, aber ich begreife nicht.¹⁰⁵

In der vorangegangenen Passage taucht noch eine weitere Besonderheit auf: Des Öfteren kommt es in den Kapiteln bei Anton vor, dass man nicht weiß, welche Sätze er denkt oder sagt, da diese Sequenzen ohne „Verbi Decendi“ und unvermittelt auftauchen. So könnte die Frage, ob er das Fenster öffnen könne oder das Liebesgeständnis an Maria, entweder gedacht oder verbalisiert sein. Des Weiteren fällt auf, dass in seltenen Fällen Erinnerungen und Dialoge in Antons inneren Monolog eingestreut sind. Diese zwei Besonderheiten des Textes führen zu einer Lebhaftigkeit der Erzählung und zu einer vielschichtigen Erzählweise.

Während Antons Geschichte eine Ich-Erzählung ist, und durchwegs bei der „Erzählung von Worten“ auf den inneren Monolog zurückgreift, handelt es sich bei Ritas Geschichte um eine Sie-Erzählung, in der es durch Gedankenzitate zu erzähltechnischen Brüchen kommt. Der Umbruch der Sie-Erzählung in die Gedankengänge Ritas, die man durch ihre Verbreitung im Werk fast schon als eigene Ich-Erzählung klassifizieren kann, ist meist ohne Vorwarnung, auch des Öfteren ohne einleitende „Verbi Dicendi“ oder Anführungszeichen und scheint immer wieder die Abschnitte der Sie-Erzählung zu überlagern.

Eine dicke Frau, die einen Hund im Arm hält, rempelt sie im Vorübergehen an. Sie entschuldigt sich nicht, stellt den Hund auf den Gehsteig und fährt ihm mehrmals mit der flachen Hand über den Rücken.

Hin und wieder verschwindet die Stadt, fällt der Kran um, steigt das Wasser: der Ring wird schiffbar. Ich sehe die Schnörkel, die spätgotischen Fenster, die Kuppeln und Ennios Haar, die Narbe auf dem Handrücken.

Die Angst wird groß werden. Während sie sich diesen Satz vorsagt, erfaßt sie eine erste heftige Beklemmung. (A, S.58)

Hier wird in die Sie-Erzählung ein nicht eingeführtes Gedankenzitat eingewoben, welches mit dem plötzlichen Auftauchen der Ich-Form und dem erst im Nachhinein formulierten „*Während sie sich diesen Satz vorsagt, erfaßt sie eine heftige Beklemmung.*“ (A, S.58) als solches erkennbar wird. Diese Sequenzen sind es auch, die selbst in der Sie-Erzählung ein Naheverhältnis zwischen Leser/in und der Figur Rita herstellen.

Größtenteils leben die Geschichten in *Aushäusige* von den Gedankengängen der Geschwister. Die Gedankenrede ist vorrangiger als die gesprochene Rede. Auffallend bei der Wiedergabe

¹⁰⁵ Gruber, Sabine: *Aushäusige*. Innsbruck/Wien: Haymon Verlag 2011, S.99. Im Folgenden zitiert als A.

von Gesprächen ist allerdings, dass sie fast immer als autonome direkte Rede präsentiert sind und meist nur eine Seite der Gesprächspartner spricht. Besonders bei den Unterhaltungen zwischen Anton und Rita fällt das auf. Meist kann man nur aus den Gesprächsfragmenten des einen, die Antworten und Inhalte des anderen herauslesen. Außerdem werden Gespräche im nächsten Kapitel oft komplettiert oder angereichert, wie in der folgenden Passage:

Wieder klingelt das Telephon; sie dreht die Brause ab und wartet auf die Tonbandstimme. Als sie Antons Stimme erkennt, springt sie aus der Badewanne, hebt ab. [...] Hör zu, ich komme aus der Dusche. Keine Ahnung. Wer ist die Neue? [...]

4

Ich erzähle dir später davon. Pia hat angerufen. Sie ist nächste Woche in Udine, bringt dir deinen Paß mit. [...] Warum? (A, S.48)

Hier kommt es zu einem Telefongespräch zwischen Rita und Anton, welches im Kapitel der Schwester beginnt und im nächsten Kapitel des Bruders weitergeführt wird. Dies ist für den/die Leser/in in diesem Fall gut erkennbar. Es kommt bei *Aushäusige* jedoch auch vor, dass Erzählungen, Gespräche oder Erlebnisse erst viel später zu einem großen Ganzen zusammengefügt werden. Die Geschichte um Peter, den Geliebten Ritas, wird beispielsweise erst einige Kapitel später durch ihre Gedanken weitergeführt und vervollständigt.

Wenn man sich den Text in Hinblick auf die „Erzählung von Ereignissen“ ansieht, fällt sofort die detaillierte Wegbeschreibung von Ennio und Rita durch Venedig auf. Als Ennio erfährt, dass seine Frau eine Affäre hat, schleift er sie quer durch die Stadt zu dem Haus des Geliebten. Hier kommt es zwar zu keiner besonders detaillierten Beschreibung der Umgebung, doch der Weg von dem Haus des Ehepaares bis zur Wohnung von Aldo wird für jede/n Venedigkenner/in eine genaue Beschreibung sein:

Ennio überquert den Campo S. Giovanni e Paolo, dreht sich immer wieder nach Rita um, treibt sie an. [...] Sie balanciert, gerät ins Stolpern, als sie nach den Fondamenta Dandolo eine kleine Brücke erreichen, unter ihnen das schmutzig-trübe Wasser. [...] Vor dem Fahrkartenschalter an der Anlegestelle Rialto steht eine Schlange wartender Japaner. Ohne eine Erklärung zu verlangen, steigt sie hinter Ennio in die 1er Linie, folgt ihm trotz Schwüle in das Innere des Schiffes. [...] Ennio macht bis zur Endstation keine Anstalten auszusteigen. Auf dem Lido, vor den billig hochgezogenen Sommerhäusern, springt Ennio in ein Taxi. [...] Via A. Manuzio, sagt er knapp. [...] Als hinter den Häusern von S. Nicolò die hohen Bäume des jüdischen Friedhofs auftauchen, befiehlt er dem Taxifahrer anzuhalten und zu warten. [...] Erklär mir, setzt

sie an, doch Ennio holt aus, schlägt ihr die Hand mitten ins Gesicht. Sie weicht zurück, stolpert, kippt aus den Schuhen. Nichts werde ich dir erklären. Dort, und er zeigt mit der Hand auf Aldos Haus, ist dein Platz; bleib´, wo du hingehörst. (A, S.11-14)

Nicht nur Rita, sondern auch der/die Leser/in fragt sich während des ganzen Weges durch Venedig, was das Ziel dieser Reise sei. Erst zum Schluss wird klar, dass es das Ende der Ehe markiert. Prinzipiell kommt es in *Aushäusige* zwar immer wieder auch zu Beschreibungen der Umgebung, von Personen oder Ereignissen, diese weisen aber keine besondere Detailverliebtheit auf, und man kann an dem Text in Hinblick auf diesem Punkt keinen hohen Grad einer Mimesis-Illusion feststellen. Auch was die zwei weiteren Vorgaben für eine Mimesis-Illusion nach Gérard Genette angeht, kann man dem Roman keinen hohen Grad konstatieren: Die narrative Instanz ist in den Kapiteln Antons getilgt, da der innere Monolog dies einfordert. In der Erzählung über Rita ist sie zwar anwesend, jedoch nur schwach. Die narrative Instanz macht sich nur in wenigen Nebensätzen bemerkbar, vor allem in Situationen zwischen Rita und Ennio, in denen beiläufig erwähnt wird, warum Rita Ennio nicht mehr erträgt und andersrum. Doch meistens ist die narrative Instanz nicht vorhanden. Des Weiteren kommt die Erzählung ohne überflüssige Informationen aus, all das, was erzählt wird, führt im weiteren zu einem wichtigen Thema innerhalb der Erzählung. Aufgrund dieser Punkte kann man dem Roman deshalb keine Mimesis-Illusion konstatieren.

Bei *Aushäusige* handelt es sich um eine variable interne Fokalisierung. Der/die Leser/in bekommt durch den „point of view“ lediglich mit, was die Figuren wahrnehmen und denken – nicht mehr und nicht weniger. Der Fokus wechselt zwischen Rita und Anton, weswegen man hier auch von einer variablen Fokalisierung sprechen kann. Das Besondere bei einer internen Fokalisierung ist, dass man anders als bei der externen nahe an den Figuren ist. In *Aushäusige* ist es vor allem die Gefühlslage Ritas, die den ersten Roman Grubers so intensiv und schonungslos für den/die Leser/in werden lässt. Gleich zu Beginn ist es die Situation zwischen dem Ehepaar Ennio und Rita, die durch die interne Fokalisierung die Abscheu Ritas gegenüber ihren Mann offen darlegt:

Allein, zwischen den Stühlen, denkt sie daran, wie es wäre, wenn sie statt der Zeit, der Jahre, ihn totschiessen, vorsätzlich und heimtückisch auf ihn einschlagen würde, bis der Kopf auf die Brust fiel, zum letzten Mal zuckte. Sie würde noch einmal, befreit von diesem sich langsam zersetzenden, andauernd nach Fisch riechenden Körper einen Vorstoß ins Leben wagen. (A, S.6)

Ennio hindert Rita am Leben, und doch kann sie sich nicht von ihm lösen. Ihre Affäre mit Aldo ist eine Flucht, ein Weg von Ennio weg oder überhaupt wieder zu ihm hin, doch genau so bedeutungslos wie Ritas Worte zu ihrem Ehemann. Erst durch das Wissen Ennios um die Affäre kann und muss Rita sich aus ihrer Lebenssituation lösen.

Eine Nullfokalisierung kann man ausschließen, da es an keiner Stelle im Buch zu einem Informationsüberschuss hinsichtlich eine/s/r allwissenden Erzähler/s/in kommt. Der/die Erzähler/in sagt nie mehr als die Figuren wissen, die Erzählung bleibt immer nah an der Gefühlswelt von Rita und Anton, überblickt diese aber nicht mit Allwissenheit.

Sabine Gruber, die dem/der Leser/in ein Recht auf das eigene Erleuchten der Erzählung zuspricht – wie in Kapitel 3 besprochen –, spielt auch in *Aushäusige* mit der Weglassung von Informationen. Die Paralipsen, wie Gérard Genette diese erzähltechnischen Alterationen bezeichnet, kommen im Werk vor allem im Hinblick auf das Liebesleben der Geschwister zum Tragen. Bei Rita sind es die Rückblenden auf ihre Ehe, die dem/der Leser/in beim Zusammenbauen des Puzzles helfen, warum die Liebe zwischen den beiden gescheitert ist. Am Anfang des Buches bekommt man zwar die Abscheu Ritas mit, warum es jedoch so weit kam, erarbeitet sich der/die Rezipient/in erst beim Lesen des Buches. Bei Anton sind es seine Liebschaften, die er immer wieder erwähnt und beschreibt, bei denen aber nie klar wird, ob er die Liebe sucht bzw. überhaupt finden will. Durch die Sequenzen, in denen Anton über die Frauen spricht, wird man neugierig, wie es denn weitergeht, ob er es schafft, sich zu einer Frau zu bekennen, doch diese Informationen werden immer wieder ausgelassen. Erst nach einigen Kapitel reflektiert Anton dann über den weiteren Verlauf der Affären, wobei dies oftmals auch nur durch einen beiläufigen Nebensatz geschehen kann.

Auch das größte und alles umschlingende Thema in *Aushäusige* lebt von der zeitverzögerten Anreicherung mit Informationen: Das Geschwisterpaar als Fremde, die keine Heimat mehr finden und von einer in ihrer Kindheit manifestierten Sprachlosigkeit immer wieder übermannt werden. Rita fühlt sich in Wien plötzlich wie eine Auswärtige, wie sie es zuvor schon in Venedig war:

Sie habe sich nicht gewöhnen können. Weil das Ungewöhnliche, nämlich sie selbst, die Fremde auf dem Wasser, immer eine Ungewöhnliche geblieben sei, eine Auswärtige, eine Dazugekommene. Sie will sich nicht gewöhnen. Nicht einmal an Wien. Und sie habe geglaubt, endlich jemanden gefunden zu haben, der mit ihr sprechen würde, sodaß es keine Rolle mehr spielte, wo sie gerade wohnte. Als wäre das Angesprochenwerden schon Heimat. Als gelte es nur Zungen zu bewegen, anstatt Länder zu erobern, Häuser zu bauen. (A, S.74)

Rita und Anton sind ruhelos. Die Heimat, das Land, die Familie verlassen, um ein Glück zu finden, welches für beide in ihren neuen Leben nie greifbar wird. Beide sind immer auf der Suche - nach Heimat, Liebe, dem Verstandenwerden - und scheitern an ihrem neuen Leben, weil das alte fortwährend da ist.

Die Sprachlosigkeit, die beide durch ihre Kindheit fast schon indoktriniert bekommen haben, ist es, mit denen beide zu kämpfen haben. Aufgewachsen in einem Dorf in Südtirol, umgeben von einer sprachlosen kranken Mutter und einem schlagenden Vater, der das Schweigen dem Reden vorzieht, will Rita jemanden finden, der ihr die Heimat herbeispricht, und Anton will der „*Stottersprache*“ (A, S.57) in Südtirol entkommen und wird Journalist:

Anton klaubte sich Sätze aus Büchern zusammen, holte auf, indem er studierte, wie besessen ein Blatt nach dem anderen beschrieb. Es wunderte ihn nicht, hatte sie ihn einmal sagen gehört, daß dieses kleine Land, dieses Randland so viele Journalisten hervorgebracht habe; wie unter Zwang würden alle versuchen, sich aus ihrem Kindheitsschweigen herauszuschreiben, sich mit Eifer und Fleiß des Hochdeutschen zu bemächtigen, das sie bis dahin weder zuhause noch in der Schule richtig sprechen gelernt hätten. Sie überdeckten ihren sprachlichen Minderwertigkeitskomplex, ihre fehlende Redegewandtheit durch unzählige, mittelmäßige Artikel. [...] Es wäre ihm gänzlich unmöglich, mit lauter Sprachgestörten sein Leben zuzubringen, Stunden und Tage damit vergehen zu lassen, wortbehinderten Politikern ihr Gestotter ins Reine zu schreiben. (A, S.29-30)

Erst nach und nach schaffen die Rückblenden in die Kindheit der Geschwister ein ganzes Bild zu ergeben und lassen erkennen, dass die Sprach- und Heimatlosigkeit das Damoklesschwert ist, welches über dem Leben der beiden hängt: „*Am Ende ist jedes Wort falsch, wird auf seine Wörtlichkeit reduziert und läßt keinen Ausweg offen.*“ (A, S.33) So wie beide versuchen, ihre Kindheit zu verarbeiten, erarbeitet sich der/die Leser/in so allmählich das große Ganze im Leben von Rita und Anton.

4.1.2 Stimme des/der Erzähler/s/in

Die Zeit der Narration lässt sich anhand der im Theorieteil besprochenen Termini nach Gérard Genette als eine gleichzeitige Narration klassifizieren. Sowohl die Geschichte von Rita als auch die von Anton sind beide im Präsens geschrieben und begleiten die Handlung simultan. Im Hinblick auf das Verhältnis von Geschichte und Narration gibt es jedoch einen

Unterschied: In Ritas Sie-Erzählung verschmelzen die beiden Instanzen miteinander, Ereignisse werden erzählt, die durch Gedankenzitate unterbrochen werden. In Antons Erzählung kommt es durch den inneren Monolog zu einer Akzentuierung der Narration, welche die beiden Instanzen voneinander trennt. In *Aushäusige* gibt es also zwei verschiedene Verhältnisse von Geschichte und Narration: Einerseits die Verschmelzung von Geschichte und Narration in Ritas Erzählung, die durch die Gedankenzitate zwar nicht als Erzählung im behavioristischen Stil klassifiziert werden kann, da dadurch nicht eine absolute Objektivität besteht, und andererseits die Trennung von Geschichte und Narration durch die Verwendung des inneren Monologes bei Anton, da die Handlung hier auf einen bloßen Vorwand reduziert wird.

Es gibt in *Aushäusige* keine extradiegetische und intradiegetische Ordnung, wie man anfänglich vielleicht vermuten mag. Man hat zwar zwei Geschichten – einerseits die Geschichte von Rita und andererseits die von Anton –, diese fügen sich aber zu einer Erzählung zusammen. Welche der beiden Erzählungen nun 1. und 2. Ordnung ist, lässt sich weder durch den Umfang noch durch andere Faktoren wie z.B. den Inhalt klassifizieren. Sie ergeben zusammen eine Geschichte, die durch zwei Erzählungen zu einem vielschichtigen Ganzen wird. So kann man also die beiden offensichtlichen Geschichten nicht ordnen. Jedoch könnte man die Rückblenden in die Kindheit der Geschwister als eine intradiegetische Erzählung klassifizieren. Diese Rückblenden werden immer im Präteritum erzählt, heben sich dadurch allein schon von der extradiegetischen Erzählung ab, und erzählen die Vergangenheit von Anton und Rita. Diese innere Geschichte ist auch deshalb so wichtig für das Werk, da sie die Grundlage für die Heimat- und Sprachlosigkeit der Geschwister ist. Sie begründet deren Gegenwart und lässt sie nicht los. Diese intradiegetische Ebene steht in explikativer – aufgrund der vorangegangenen Gründe –, und in thematischer Beziehung zur extradiegetischen Erzählung und ist für den/die Leser/in eine wichtige Grundlage um die Geschichte zu erfassen.

Auch in Hinblick auf die Person in *Aushäusige* spielt Sabine Gruber mit den verschiedenen Möglichkeiten. Anton ist ein extradiegetisch-homodiegetischer Erzähler, da er die Geschichte erzählt und in ihr vorkommt. Nach Gérard Genette kann man ihn auch als autodiegetischen Erzähler bezeichnen, da er nicht nur eine Nebenfigur in der Erzählung ist, sondern sogar der Held der Geschichte. Der/die Erzähler/in in Ritas Geschichte ist extradiegetisch-heterodiegetisch, da er/sie die Geschichte erster Ordnung zwar erzählt, in dieser aber nicht vorkommt.

Durch die Annahme, dass die Rückblenden in *Aushäusige* die intradiegetische Ebene sind, ist hier Anton jedoch auch ein intradiegetisch-homodiegetischer Erzähler. In Ritas Geschichte wird es schwieriger, da die Rückblenden in die Vergangenheit von Rita selbst erzählt werden. Somit löst sich der/die Erzähler/in in diesen Sequenzen auf und Rita selbst wird zur intradiegetisch-heterodiegetischen Erzählerin.

4.1.3 Thematisierung des Schreibens und Erzählens

Sabine Gruber, die sich – wie in Kapitel 3 aufgezeigt –, immer auch mit dem Prozess und den Rahmenbedingungen des Schreibens sowie der Beziehung zwischen Schreiber/in und Literaturbetrieb beschäftigt, greift diese Thematik auch in ihrem Debütroman auf. Hier sind es vor allem der Journalist Anton und seine Kolleg/en/innen, die diese Thematiken tragen.

Besonderes Augenmerk wird im Roman auf den Voyeurismus und die Skrupellosigkeit im Journalismus gelegt. Denzel, ein Kollege von Anton, ist hier eine Schlüsselfigur. Er wird von einem Kollegen als „*Analphabet der Zeitungssprache*“ (A, S.11) bezeichnet, da er den richtigen „*Euphemismen-Jargon*“ (A, S.11) noch nicht beherrscht. Er „*schlägt in seinen Berichten wild um sich und schweigt schließlich, wenn der Ressort-Leiter erst stirnrunzelnd freundlich, dann laut die Gefährlichkeiten seiner Sprache erläutert.*“ (A, S.11) Denzel schafft es nicht, das Unangenehme angenehm zu verpacken, sodass der/die Zeitungsleser/in nicht vor den Kopf gestoßen wird. Er ist es auch, der im weiteren Verlauf des Buches immer wieder Anton zu Gedanken und Ressentiments über seinen Beruf verleitet. Denzel stirbt nämlich einen tragischen Tod bei einem Einsatz als Kriegsreporter. Die Redaktion will seinen Tod medienwirksam aufbereiten, die Story ausschlichten ohne Rücksicht auf die Gefühle der Hinterbliebenen und ohne mit der laut Anton notwendigen Pietät:

Die Chefredaktion erwägt eine Titelgeschichte. Es ist nicht zu fassen. Der Graphiker muß eine Nachtschicht eingelegt haben; um zehn betrat er den Sitzungssaal und legte gleich mehrere Entwürfe vor: Denzel blutüberströmt auf einer Decke, neben ihm der weinende Photograph; Denzel als Schattenriß unter einer Zielscheibe. Titel: Tod eines Kriegsreporters. Ich habe mich aufgeregt, aber sie werden trotz Protesten und ohne Wissen der Eltern die Photos abdrucken. Der Chefredakteur schüttelte den Kopf; was ich denn wolle, das sei doch ein gutes Bild. Schauen Sie hin, wie er daliegt. Das rührt doch den Leser. Er wolle Argumente von mir, keine Gefühle. (A, S.97)

Hier wird die Doppelmoral innerhalb des Journalistikbetriebes deutlich. Einerseits will man sich durch die Vermeidung von negativen und realitätsnahen Formulierungen aus der Affäre ziehen und so unberührt wie möglich darüber schreiben, andererseits die Geschichten ohne Rücksicht auf Verluste ausschlichten und den Voyeurismus des/der Leserin mit geschmacklosen Titelfotos anfachen. Diese doppelte Moral ist es auch, welche Anton immer wieder an seinem Beruf zweifeln lässt, der ihn doch eigentlich aus seiner Kindheit erretten soll. Von seinem Vater als „*Quassler*“ (A, S.51) bezeichnet, versucht Anton, sich aus seinem früheren Zuhause Südtirol herauszuschreiben, sich der „*Stottersprache*“ (A, S.51) und dem „*Kindheitsschweigen*“ (A, S.29) zu entledigen und seinem Vater etwas entgegenzusetzen. Doch immer mehr beginnt er an seiner Arbeit zu zweifeln, erkennt die Zweiseitigkeit, mit der er jeden Tag zu tun hat, und kann nur schwer damit umgehen:

Das Photo eines verbrannten Kindes und seiner Mutter in einer von Kroaten zerstörten serbischen Siedlung bei Pakrac fand Maresch obszön, in Wirklichkeit wurden Geschichte und Photo nicht abgedruckt, weil sie pro-serbisch waren. Ich rastete aus, verließ türknallend die Redaktionssitzung und fuhr dennoch wieder und wieder nach Kroatien. (A, S.50)

Anton wirkt in *Aushäusige* gefangen in seiner eigenen Entscheidung, die er getroffen hat, um zu entfliehen, nur um sich immer mehr zu verfangen und schließlich ein Gefangener unter Sprachakrobat/en/innen und Schicksalssammler/n/innen zu sein.

Ein weiterer Punkt, der immer wieder zum Tragen kommt, sind die Loyalität und die Machtverhältnisse innerhalb des Zeitungsverlages. Anton und seine Kolleg/en/innen sind den Chefredakteur/en/innen ausgeliefert, es geht nicht darum, großartige Neuerungen zu erzielen oder Geschichten wahrheitsgemäß aufzubereiten, sondern darum, seinen Lebensunterhalt damit zu verdienen und so leser/innenorientiert wie möglich zu schreiben:

Blutegel sind sie, am Unglück der Welt, gnadenlose Parasiten, sie kennen keinen Unterschied im Tonfall, sprechen über Tote, als sprächen sie über Hutformen, sammeln Schicksale.

Man versteht sein eigenes Wort nicht; während der Redaktionssitzungen kriegen sie ihren Mund nicht auf, pflegen ihre Magengeschwüre, kaum ist der Ressort-Leiter aus dem Blickfeld, haben die Chefredakteure das Haus verlassen, ziehen sie über sie her, raunzen und murren. Morgen stehen sie wieder stramm, ballen die Faust in der Jackentasche, grüßen freundlich. [...] Als Denzel es heute zum ersten Mal wagte. Puchers Kommentar zu kritisieren, schauten sie ihn entsetzt an und rutschten nervös auf ihren Sesseln herum. Hinterher klopfen sie ihm anerkennend auf die Schulter.

Nach außen predigen sie Demokratie, Antimilitarismus, Menschlichkeit, innerlich sind sie organisiert wie eine Armee. (A, S.56-57)

Hier kann man eine Verbindung zum Literaturbetrieb ziehen, in dem das marktorientierte Schreiben, wie es Sabine Gruber immer wieder hinterfragt, das gute Schreiben ist oder sein soll. Der Voyeurismus, der von vielen Verlagen gelebt wird, das Erlügen von Geschichten und Leben, spielen nicht nur im Journalismus, sondern auch beim literarischen Arbeiten eine große Rolle. Sabine Gruber nimmt mithilfe von Anton und Denzel in *Aushäusige* eine klare Haltung ein, distanziert sich von diesem Umgehen mit Literaturschaffenden und stellt – wie in Kapitel 3 aufgezeigt – eigene Regeln für das gute und richtige Schreiben und der Positionierung im Literaturbetrieb auf.

4.2 Die Zumutung

Der Roman erscheint 2003 bei C.H.Beck und gilt als literarischer Durchbruch Grubers.

Über Leiden waren sie niemals geteilter Meinung,
Die alten Meister: Wie gut sie wußten,
Wie es für sich ist und einfach stattfindet,
Während irgendeiner ißt oder ein Fenster öffnet
oder gerade vorbeigeht;...
W.H. Auden, *Músee des Beaux Arts*¹⁰⁶

4.2.1 Modus der Erzählung

In Sabine Grubers zweiten Roman *Die Zumutung* erzählt die in Wien lebende Kunsthistorikerin Marianne ihre Geschichte. Die Ich-Erzählerin, die ihren eigenen Körper als Zumutung empfindet, führt den/die Leser/in erst sachte mit wenigen Andeutungen, dann immer intensiver an ihre Krankheit, die ihren Körper immer heftiger heimsucht, heran.

Die Unterscheidung zwischen einer Mimesis oder Diegesis erweist sich in diesem Roman als schwierig bzw. nicht eindeutig. So ist Marianne einerseits eine diegetische Erzählerin, da sie stark anwesend im Roman ist, andererseits ist es ein mimetisches Erzählen, welches sich durch den Roman zieht. Informationen bekommt der/die Leser/in genug, wenngleich es Sabine Gruber schafft – gerade in Bezug auf die tödliche Krankheit Mariannes – die Leserschaft sehr lange rätseln zu lassen, was denn Marianne so pausenlos beschäftigt. Man kann also keine strikte Trennung zwischen Mimesis und Diegesis vornehmen. Die Erzählung ist eine Mischform der beiden.

Laut Genette müsse man zwischen der „Erzählung von Worten“ und der „Erzählung von Ereignissen“ unterscheiden. Bei *Die Zumutung* muss man hier innerhalb des Textes bei der „Erzählung von Worten“ eine weitere Differenzierung vornehmen und sich die Sequenzen des Begräbnisses vor und nach der Diagnose ansehen. Während es in der Erzählung, die von Mariannes Leben mit der Diagnose erzählt, zu einer Tilgung der narrativen Instanz durch das häufige Verwenden der direkten Rede mit und ohne „verbum dicendi“ kommt, was die mimetischste Form des Erzählens ist, weisen die anderen Sequenzen zwar auch vorrangig die direkte Rede auf, man muss aber erwähnen, dass Worte hier prinzipiell nur selten wiedergegeben werden. Marianne erzählt Beppe vorrangig vergangene Ereignisse und auch

¹⁰⁶ Zitiert nach: Gruber, Sabine: *Die Zumutung*. München: dtv Verlag 2007, S.5. Im Folgenden zitiert als DZ.

die Beobachtungen Mariannes auf ihrem eigenen Begräbnis kommen weitestgehend ohne eine „Erzählung von Worten“ aus. Die indirekte sowie narrativisierte Form der Rede kommen sehr selten in *Die Zumutung* vor, weshalb man dem Werk in Bezug auf die „Erzählung von Worten“ einen Hang zur Distanzlosigkeit zuschreiben kann.

Bei der „Erzählung von Ereignissen“ fällt auf, dass es zwar immer wieder zu Schilderungen kommt, diese aber nie ohne die narrative Instanz auskommen. Marianne bewertet, ergänzt, stellt fest und kann kaum eine Beschreibung für sich selbst stehen lassen. Sie ist als Erzählerin stark anwesend, es wird aber dennoch immer wieder sehr ausführlich erzählt.

Ein weiterer wichtiger Punkt sind in *Die Zumutung* die verstreuten, oftmals scheinbar hineinimplantierten Informationen, die wie eine Schnitzeljagd innerhalb des Romans wirken. Anführen möchte ich hier die Stelle, in der Marianne auf dem Gartenfest einer Kunstförderin namens Riesinger ist und in den Garten blickt, während in ihr leise folgende Zeilen klingen: „*Sehet – Wen? – Den Bräutigam. Sehet ihn – Wie? – Als wie ein Lamm*“ (DZ, S.14). Die Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach steht hier nicht nur als einfache Textzeile, sondern markiert und unterstreicht den Leidensweg Mariannes. Dieses Zitat steht ziemlich am Anfang des Buches – auf Seite 14 – und deutet subtil an, dass jemand leiden wird. Wer das ist, wird dem/der Leser/in erst nach und nach klar, und sicher ist es keine Information, die jede/r Leser/in sofort zu deuten weiß, doch genau das macht Sabine Grubers Erzählen auch so spannend. Es ist nicht nur ein Roman mit einer netten Erzählung, sondern auch vollgepackt mit Informationen, die der/die Leser/in sich selbst erarbeiten muss, um den Umfang des Werkes mit seinen zahlreichen Andeutungen zu verstehen und zu erleben. Ein weiteres Merkmal der Matthäus-Passion ist, dass sie mehr als drei Stunden Aufführzeit beansprucht, weswegen sie auch lange Zeit aus den Kirchen verbannt war, da sie den zeitlichen Rahmen sprengte. Und auch dieses Faktum lässt Parallelen zum Leben Mariannes erkennen: Die Ich-Erzählerin hat immer das Gefühl, sie würde bestohlen werden. Bestohlen durch ihre Krankheit, die Stunden fließen nur so dahin, und ihre Zeit läuft ab. Sie wünscht sich mehr Zeit: „*Wie sehr brauche ich etwas Festes, etwas, das dauert.*“ (DZ, S.21) Und auch ihre Freunde – ihr Exfreund Leo, ihr Lebensgefährte Paul und ihre ständig liebeskranke Freundin Erna – schenken ihrer Krankheit zu wenig Zeit. Erna redet am liebsten von sich selbst und speist Marianne mit Allgemeinplätzen ab, Paul beschäftigt sich lieber mit anderen Toten, und Leo kratzt auch nur an der Oberfläche des Leidens. Erst in Beppe findet Marianne einen guten Zuhörer, es entsteht eine Erotik des Erzählens und Zuhörens, die Marianne selbst konstituiert: „*Wenn es eine Erotik des Zuhörens gibt, dann bist du der erotischste Mann, den ich je*

kennengelernt habe.“ (DZ, S.107) Alexandra Strohmaier schreibt zu dieser „Erotik des Zuhörens“ in *Die Zumutung*, dass Beppe einerseits die Ich-Erzählerin immer wieder auffordert, weiter zu erzählen: „*Ich weiß. Ich wollte aber nicht über das, was ist, sprechen, ich will, daß Sie mir Ihre Geschichte weitererzählen.*“ (DZ, S.63), er andererseits aber auch Mariannes Erzähllust nur durch seine reine Anwesenheit stimuliert: „*Ich brauchte nur Beppe anzuschauen, schon wuchsen die Geschichten; wie von selbst kamen mir die Wörter über die Lippen.*“ (DZ, S.130) Durch diese Stimulation in zweierlei Sicht und durch den Beppe zugeordneten Imperativ des Erzählens wird einerseits die Erzählung Mariannes strukturiert, und verweist andererseits auf die Bedingung ihrer Möglichkeit sowie auf die lebenserhaltende und identitätsstiftende Funktion des Erzählens für das Ich.¹⁰⁷ Auf dieses Erzählen gegen den Tod wird im Weiteren noch näher eingegangen.

Die Spannung im Roman baut sich auch aufgrund des zaghaften Annäherns an die Krankheit der Heldin auf - Genette würde hier eine Paralipse konstatieren. Am Anfang stehen nur kurze Anmerkungen, die auf ein unausweichliches Schicksal hinweisen – vor allem die Abschnitte, in denen Marianne Beppe erzählt, verweisen auf diesen Zustand:

Es hat begonnen ohne Anfang, mitten im Leben. Dafür gibt es kein Wort, Zustände vielleicht, die jeder kennt. Zustände, die man nicht erträgt, oder Müdigkeiten, die man für etwas anderes hält, als sie sind.

[...] Es kommt über Tag oder über Nacht wie ein Erdbeben, das den Körper erschüttert, Sprünge hinterläßt und Angst. Manche schlafen weiter, als wäre nichts geschehen, sie drehen sich um, als gäbe es eine angstfreie Matratzenseite, eine Wunderdecke, die die Gedanken stoppt und den Körper ruhiglegt. Sie wähen sich stärker und ordnen sich gleichzeitig unter. Sie rutschen in Träume.

Es ist mein Erdbeben, und ich bin das Erdbeben für die anderen. (DZ, S.36-37)

Immer weitere Andeutungen folgen, einhergehend mit dem ewigen Wasserkonsum Mariannes – „*Das Wasser ist von den Lidern in die Beine gewandert. Das Wasser nimmt mir die Lust am Körper. Ich weiß, ich bin defekt;*“ (DZ, S.40) Zwei Drittel des Buches müssen vergehen, bis die Spekulationen der Leser/innen aufhören können: Marianne blättert in einem Buch und erzählt ihre Diagnose: „*Ich liege im Bett, habe die Mappe vor mir ausgebreitet und präge mir die Diagnose ein: chronische Glomerulonephritis.*“ (DZ, S.134) Wem das wissenschaftliche Ärztevokabular nichts sagt, wird drei Seiten weiter von Mariannes Ärztin aufgeklärt:

¹⁰⁷ Vgl. Strohmaier, Alexandra: Zur narrativen Poetik Sabine Grubers. In: Kernmayer, Hilde (Hrsg.): Schreibweisen. Poetologien 2. Zeitgenössische österreichische Literatur von Frauen. Wien: Milena Verlag 2010, S.397-398.

Während die Kopiermaschine die Blätter ausspuckt, liest sie in meinen Befunden und erklärt, was ich längst schon weiß. Daß die chronische Entzündung der Nierenkörperchen langfristig zu einer Dauerbehandlung mit einer künstlichen Niere führte. Daß im glücklichen Falle eine Transplantation die lebenserhaltende Maschine vorübergehend unnötig mache. Daß die Diättherapie das endgültige Nierenversagen um Jahre hinauszögern könne. (DZ, S.137)

Nur dreimal im ganzen Buch wird die Niereninsuffizienz angesprochen, dazu gehören die zwei vorangegangenen Zitate und abschließend ein Zitat Mariannes, bei dem sie die Tabelle der verschiedenen Stadien der Niereninsuffizienz betrachtet und somit die Seiten ihrer Zukunft aufschlägt. Dieser drei Zitate ausgenommen, gibt die Erzählerin Marianne ihrer Diagnose keinen Platz – jedenfalls keinen exakt benennenden. Vielmehr wird die Diagnose mit all ihren Konsequenzen im täglichen Kampf der Patientin veranschaulicht. Marianne wird und ist der Kampfschauplatz.

Die Fokalisierung ist nicht leicht herauszulesen, weil man gewissen Stellen im Text ein besonderes Augenmerk schenken muss, um zu einem Ergebnis zu kommen, welches nicht verallgemeinernd ist. Betrachtet man den Großteil des Textes, handelt es sich um eine feste interne Fokalisierung, da nur Marianne erzählt, und nur das Innenleben von Marianne wiedergegeben wird. Allerdings macht sich im Text auch eine Nullfokalisierung, wenn auch nur an wenigen Stellen, bemerkbar. Vor allem in Mariannes wiederkehrenden Beschreibungen ihres Begräbnisses und der Trauergesellschaft tauchen auktoriale Elemente auf:

Das Ziffernblatt zeigte kurz nach zwei Uhr. Ungeduldig schüttelte sie das Stahlband Richtung Handrücken und betrachtete das Muster auf dem Unterarm. Bin ich dicker geworden? Sie dachte nicht an mich, sie dachte an Leos Ausbrüche, als er von meinem Tod erfahren hatte. Sie ließ es sich nicht nehmen, ihn zu begleiten, auch wenn diese Begleitung einem Kontrollgang glich. Am Morgen hatte Leo noch am Bettrand gesessen und in den Haaren gewühlt: »Ja, ich habe sie bis zuletzt«, und Vera hatte sich zum Spiegel gedreht und wortlos eine Wutträne zerdrückt. (DZ, S.12)

In den Begräbnispassagen kommt es zu Beschreibungen des Innenlebens der Trauergäste, die immer auch einen starken Bezug zu Marianne haben. Es wirkt so, als würde sie durch ihren durchsichtigen Sarg die Gedanken der traurigen Menge lesen, als würde sie von oben auf sie herabblicken. Sie weiß plötzlich, was Leo, Erna, Vera und Beppe denken, jedoch ist es

oftmals so, dass sie nur Mutmaßungen über die Gedanken der anderen anstellt. Doch auch in den Beschreibungen von Mariannes letzten Jahren und Monaten tauchen Kommentare auf wie *„Im Laufe des Abends würde ich den Schinken an Riesingers Schoßhündchen verfüttern.“* (DZ, S.19), und wirken wie Vorahnungen – allerdings in einem weitaus beruhigenderen Kontext als die Vorahnung des Todes, die sich durch das ganze Werk zieht.

4.2.2 Stimme des/der Erzähler/s/in

Wenn man sich dem Begriff „Stimme“ in Grubers Roman zuwendet, kann man das Werk nicht einfach so als klassische spätere Narration klassifizieren. Man muss den Roman in drei Erzählstränge einteilen, die sich immer wieder abwechseln und so spannende Brüche schaffen. Einerseits gibt es die Geschichte Mariannes, die sich mit der Erzählzeit der Vergangenheit als spätere Narration ausweist. Sie befasst sich mit den Geschichten der Gegenwart Mariannes und ihrem Liebesleben, mit dem sie versucht, sich aus der kränklichen Situation zu retten, die sie aber immer wieder auf den Platz der zum Tode Verurteilten zurück verweisen.

Die Geschichte ihres eigenen Begräbnisses kann man als Erzählung der Zukunft sehen, die sich auch als spätere Narration im Präteritum klassifizieren lässt. Dieser Erzählstrang ist normalerweise im Buch durch Absätze und deutliche Einleitungen getrennt. Allerdings gibt es eine Ausnahme: Beppe lernt Marianne auf der bereits erwähnten Gartenparty Riesingers kennen. Sie wird zu seiner Komplizin, als Beppe das Schoßhündchen der Gastgeberin unter seinem mächtigen Hintern begräbt und dieses tötet. Er versteckt den Kadaver in Mariannes Tasche, und zwingt sie, die Gartenparty mit ihm zu verlassen, um den Hund zu entsorgen. Auf dem Parkplatz angekommen, wollen sie das Schoßhündchen loswerden und begraben: *„Nehmen Sie Haltung an«, sagte ich zu Beppe, «wir sind auf einer Beerdigung.» Er stand wie Vera zwischen den geparkten Autos und zündete sich eine Zigarette an; der Hund lag im Ledersarg auf einer Kühlhaube, es fehlten die Träger.“* (DZ, S.27-28) Normalerweise könnte man die Aussage Mariannes in Bezug auf das Begräbnis des Hundes sehen, würde sie nicht Vera erwähnen, die neue Freundin von Leo. Vera ist aber nicht Gast der Gartenparty, und so steht die Äußerung plötzlich in einem ganz anderen Bezug, nämlich zum eigenen Begräbnis Mariannes. Auffallend bei ihrer Geschichte des Begräbnisses ist, dass der/die Leser/in mit zwei späteren Narrationen konfrontiert wird. Beide sind in der Vergangenheitsform geschrieben, doch ist bald klar, dass die eine doch später als die andere spielen muss, da sie

die logische Konsequenz aus der Geschichte der anderen ist. Der Abstand zwischen Narration und Geschichte kann dadurch, trotz Gebrauch der ersten Person, immer schwieriger bestimmt werden. Es kommt zu einem Spiel der narrativen Distanz.

Die dritte Geschichte beschäftigt sich mit der vergangenen Beziehung Mariannes und Leos und dem Beginn der Krankheit. Diese Abschnitte kann man als eingeschobene Narration sehen, da sie zwischen der eigentlichen Handlung plötzlich auftauchen und sich durch den Gebrauch des Präsens auch deutlich von den zwei anderen Erzählungen abheben. Ich möchte hier auf meine vorangehende Andeutung eingehen: die Erotik des Erzählens und Zuhörens zwischen Marianne und Beppe. Die Erzählungen über ihre Ex-Beziehung und den Beginn der Krankheit richtet Marianne an Beppe, und es gehen ihnen immer einleitende Worte wie „*Noch in derselben Nacht begann ich zu erzählen:*“ (DZ, S.34), „*Ich sprach weiter, und er hörte mir zu, ohne mich zu unterbrechen:*“ (DZ, S.39) oder „*Ich strich mit den Fingerkuppen über meine Augenlider und fuhr fort:*“ (DZ, S.68) voran. Das Erzählen als Zeitgewinn und wenigstens zeitweise Heilung, so konstruiert Gruber diese bewusst gestreuten Passagen. Gleich auf den ersten Seiten des Buches stellt die Erzählerin klar, dass sie gegen den Tod erzählt:

Man muß den Tod in ein Gespräch verwickeln, ihn ablenken. [...] Wir haben ein Abkommen getroffen, das nur ich unterzeichnet habe: Solange ich mit ihm spreche, zeigt er Geduld. Eines Tages jedoch werde ich seiner Ungeduld nichts mehr entgegensetzen können, er wird seine Augen und Ohren jemanden anderen schenken. Ich werde ausgedient haben. [...] Er versteckt sich gerne im Schlaf oder macht sich den Zufall zum Komplizen. [...] Jetzt schreibe ich dem Tod hinterher. Jetzt rede ich. Er ist überall, pfuscht ins Handwerk, hämmert, mißt. Ich bin eine seiner Baustellen. Um ihn zu beruhigen, gebe ich ihm Einblick in sein vollendetes Werk. Ich erzähle ihm von meinem Tod und überlebe ein wenig. (DZ, S.7-9)

Diese Taktik, die schon Scheherazade anwendete, findet auch bei Gruber Verwendung. Oft weiß man nicht, ob Marianne die Geschichten Beppe oder dem Tod selbst erzählt. Das Erzählen gegen den Tod bekommt hier eine zweifache Bedeutung: Einerseits erzählt Marianne gegen ihren Tod, solange sie erzählt, erzählen kann, lebt sie noch und schiebt den Tod ein Stückchen weiter weg. Das Geschichtenerzählen schenkt ihr Zeit. Andererseits ist das Erzählen gegen den Tod auch auf die Kunst des Erzählens umlegbar – die Kunst und das Leben werden vereint. Das Erzählen, das Schreiben als Notwendigkeit für das eigene Leben als Autor/in. Alexandra Strohmaier macht das Motiv des Erzählens gegen den Tod an Sabine

Grubers Erzählen fest: Es gehe bei ihren Werken nicht um den Tod des Erzählens, wie es der Postmoderne oft konstatiert worden ist, sondern Gruber präsentiere mit ihrem Schreiben einen viel älteren Topos.¹⁰⁸ Foucault, der das Motiv des Erzählens gegen den Tod in den Erzählungen von Scheherazade ausmacht, sieht den Anlass und Vorwand der Geschichtenerzählerin Scheherazade in ihrem Wunsch zu überleben: „[...] - *ich denke an Tausendundeine Nacht – das Nichtsterben zur Motivation, zum Thema und zum Vorwand: man sprach, man erzählte bis zum Morgengrauen, um den Tod auszuweichen, um die Frist hinauszuschieben, die dem Erzähler den Mund schließen sollte.*“¹⁰⁹ Dieser Antrieb des Erzählens wird schon am Anfang des Buches von Marianne als Grundlage ihres Erzählens in die Geschichte eingeführt, wie im oben angeführten Zitat gezeigt.

Es gibt noch ein besonderes Merkmal im Roman in Bezug auf die Narrationstypen: Zum Schluss, als Marianne nach einem Zusammenbruch in das verhasste Krankenhaus eingeliefert wird, erzählt sie wieder im Präsens. Diesmal jedoch spricht sie nicht zu Beppe, sondern mit dem Tod direkt, erzählt die Vorgänge genau, bis zur nötigen Operation. Es folgt eine kurze Unterbrechung in Form eines Absatzes, der das Aufwachen Mariannes beschreibt, nur um dann gleich wieder in eine Traumwelt des Präsens zu entgleiten, in der sie Erna mit einem Kinderwagen voller Hamster trifft und Leo, der in einem Blumengeschäft Rosen kauft. Gleich im nächsten Absatz wechselt Gruber wieder in die Vergangenheitsform, und es kommt zum Zusammentreffen zwischen Beppe und Paul am Krankenbett Mariannes. Doch was will Sabine Gruber damit bezwecken? Könnte sie doch am Ende des Buches Geschichte und Narration zusammenführen und so deren Abstand gen Null setzen. Es wirkt zuerst so, als wolle sie mit der Beschreibung Mariannes, die im Krankenhaus auf die nötige Operation wartet, dies bezwecken, zerstört die Annäherung aber wieder durch den Wechsel zwischen Präteritum und Präsens und landet am Ende wieder in der trennenden Vergangenheitsform. Außerdem weiß der/die Leser/in zu diesem Zeitpunkt schon, dass der Krankenhausaufenthalt nicht die letzte Station in der Geschichte Mariannes ist, sondern das Begräbnis zeichnet das Ende.

Die narrativen Ebenen sind komplex im Roman. So gibt es die äußere Geschichte, auf der sich die inneren Geschichten aufbauen. Wenn man sich die Erzähldauer der einzelnen Geschichten ansieht, könnte man meinen, dass die Geschichte Mariannes, die sich mit der Phase beschäftigt, als sie von der Krankheit schon weiß, und die Personen sich mit ihrer

¹⁰⁸ Vgl. Strohmaier, Alexandra: Zur narrativen Poetik Sabine Grubers, S.393.

¹⁰⁹ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Jannidis/ Lauer/ Martinez/Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Philipp Reclam 2000, S.204.

Krankheit auseinandersetzen müssen, die Rahmengeschichte bildet oder die extradiegetische Ebene, wie Gérard Genette sie bezeichnet. Jedoch ist die Geschichte des Begräbnisses die eigentliche äußere bzw. extradiegetische Ebene, auf der sich die Geschichte von Marianne aufbaut und zur inneren bzw. intradiegetischen Ebene wird:

Die Betweiber liefen zurück in ihre Häuser und schwiegen. Auf dem Parte-Zettel stand ein anderer Name, silbern unter einem Kreuz, der mir nichts sagte. Ich fiel aus dem Himmel und landete mitten in einem Gartenfest, sah die weit geöffneten Augen der Gastgeberin, die vor einem Kind kniete und Holzklötzchen stapelte. (DZ, S.15)

Marianne fällt direkt vom Begräbnis in das Gartenfest, auf dem sie Beppe kennenlernt, und wechselt von einer narrativen Ebene zur anderen. Sie fällt sozusagen von der extradiegetischen Ebene auf die intradiegetische herab. Zu guter Letzt gibt es noch die metadiegetische Ebene: die Geschichte, die Marianne Beppe erzählt, die die intradiegetische Ebene beherbergt. So ist das Ende der Geschichte, so wie es die zeitliche Abfolge vorgeben würde, eigentlich das beginnende Element für den ganzen Roman. Die drei Ebenen stehen in einer Beziehung zueinander und zwar in einer thematischen und zeitlichen. In allen dreien wird die Krankheit Mariannes thematisiert, und sie alle bedingen sich, da sie zusammen ein ganzes Leben und Sterben ergeben.

Marianne kommt in allen drei Geschichten als Heldin vor. Sie ist also eine intradiegetisch-, extradiegetisch- und metadiegetisch-homodiegetische bzw. autodiegetische Erzählerin. Marianne erzählt alle drei Geschichten, springt zwischen den Ebenen herum, und schafft es dadurch, eine ungebrochene Spannung für den/die Leser/in zu schaffen, der/die sich am Anfang verwirrt der Geschichte ergibt und langsam den Weg durch den Roman findet.

4.2.3 Thematisierung des Schreibens und Erzählens

Neben dem Erzählen gegen den Tod thematisiert Sabine Gruber das Schreiben, Erzählen und ihren Standpunkt in Bezug auf den Literaturbetrieb ebenfalls im Roman. Sie lässt die Figuren für sich sprechen, wobei man Marianne sowie den Schriftsteller Holztaler als die zwei zentralen Figuren sehen kann, die diese Thematiken tragen bzw. auslösen.

Um sich näher mit der Figur Holztales und deren Stellung im Werk auseinanderzusetzen, sollte man schon den ersten Sätzen im Vorwort des Buches Gehör schenken: *„Als ich fünfunddreißig war, holte er sich meinen besten Freund im ausgebrochenen Frieden, als*

wollte er sich nicht länger von ihm beschreiben lassen. Mein Lebensfreund war Journalist.“ (DZ, S.9) Dieser Lebensfreund ist Gabriel Grüner, Reporter für das „stern“-Magazin und im Kosovokrieg 1999 getötet. Sabine Gruber widmet das Buch nicht ihm, sondern erwähnt ihn nur im Vorwort, lässt kaum Assoziationen zu, außer man beschäftigt sich näher mit dem Umfeld Grubers oder liest diverse Kritiken, in denen dieser Zusammenhang erwähnt bzw. erahnt wird. Der Autor Norbert Gstrein allerdings, auch ein Bekannter des Journalisten, schreibt in seinem Buch *Das Handwerk des Tötens* auf diese kurze Lebensgeschichte zu – sehr zum Missfallen vieler Kollegen. Auch zum Missfallen Sabine Grubers, die ein halbes Jahr zuvor *Die Zumutung* veröffentlicht und von Gstrein verdächtigt wird, die Figur Holztales stark auf ihn zuzuschreiben:

Und doch gibt es in ihrem Roman die Figur eines Schriftstellers mit Namen Holztales, und da ist mir gesagt worden – ich lese solche Bücher sonst ja nicht auf Entschlüsselung hin –, dieser Holztales sei ich. Holztales aus Gründen der Provinzialität – der Name ist also bewusst gewählt, weil ich aus Tirol stamme –, das klingt ein bisschen wie Rosegger und ein bisschen wie Ganghofer und ein bisschen wie ‚hinter den sieben Bergen‘ und wie ‚aus dem tiefsten Wald kommend‘. Dieser Holztales ist also ein Schriftsteller, sehr unsympathisch, der immer andere Leute benutzt und sie aushorcht, um Material für seine Romane zu bekommen. Da denkt man schon: Naja, nicht sehr schön, aber so what. Dann liest man ein bisschen weiter und erfährt, Holztales hat vor, einen Roman über die Kriege in Jugoslawien zu schreiben.¹¹⁰

Norbert Gstrein wehrt sich vehement gegen den Vorwurf, die Lebensgeschichte des Journalisten Grüner für seinen literarischen Erfolg auszuschlachten, widmet jedoch das Buch eben diesem und lässt dem Leser damit kaum Spielraum, das Werk anders zu lesen als auf die Lebensgeschichte Grüners hin.

Sabine Gruber – mag es nun Zufall oder gewollt sein – baut die Figur Holztales so auf, dass man sehr oft vermuten mag, dass die Behauptungen von Gstrein wahr sein könnten. Immer öfters tauchen Parallelen auf, wie z.B. dass Holztales bereits mit sechszwanzig seine erste Autobiographie geschrieben haben soll. Norbert Gstrein verfasst seinen Erstling *Einer* genau in diesem Alter und fand großen Zuspruch im Literaturbetrieb mit dem Werk über seinen Geburtstort in Tirol. Marianne denkt sich in *Die Zumutung* ihren Teil: „*Das Feuilleton liebte*

¹¹⁰ Viertelhaus, Benedikt: »Die Grenze des Sagbaren verschieben«. Ein Gespräch mit Norbert Gstrein. In: Kritische Ausgabe I. URL: <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/rausch/gstrein.pdf> [Stand 28.05.2014].

den Zupacker, den Kahlschläger, der es verstand, Schneisen in die immergrünen Provinzhänge zu sägen, der die Bewohner seines Geburtsortes mit seinen Worten besprühte, als wäre die Sprache ein Schädlingsbekämpfungsmittel.“ (DZ, S.30)

Des Weiteren kommt die Sprache im Werk auch auf Holztaalers zweites Buch zu sprechen, „einen Roman über den Literaturbetrieb voller Ressentiments gegenüber seinen Kollegen“ (DZ, S.31), der Ähnlichkeiten zu Gstreins Werk *Die ganze Wahrheit* hat, in dem er eine Geschichte rund um den Suhrkamp-Verlag baut. Doch könnte das alles auch Zufall sein. Während *Die Zumutung* 2006 erscheint, kommt Gstreins Literaturbetrieb kritisches Werk erst 2010 heraus – woher sollte Gruber also wissen, dass Gstrein vorhatte, so einen Roman zu verfassen?

Die Figur Holztaaler spiegelt im Werk Grubers alle schriftstellerischen Eigenschaften wider, die die Schriftstellerin für sich niemals in Anspruch nehmen würde oder versucht, nicht in Anspruch zu nehmen. Holztaaler, der im Bekanntenkreis Mariannes ist, dessen sich die Ich-Erzählerin jedoch immer zu entledigen versucht bzw. ihre eigene Leidensgeschichte immer unter Verschluss hält, wenn der Schriftsteller in ihrer Nähe ist: *„Holztaaler setzte sich gerne vor die Biographien anderer Leute und aß sich satt. Ich aber stellte ihm nur den leeren Teller hin und wartete, bis er das Telephon ins Ladegerät zurücksteckte, bis er sich ergab.“ (DZ, S.30)* Holztaaler, der „Informationssauger“, der sich an anderen Biographien ergötzt und so seine Romane füllt. Marianne will ihre Leidensgeschichte nicht in seinen Büchern wissen und versucht den geschickten Fragen Holztaalers immer auszuweichen: *„Holztaaler würde aus dem Fragen nicht mehr herauskommen, böte ich ihm nur den geringsten Anlaß dazu. Sofort hätte er sein Gehirn auf „Speichern“ programmiert und schriebe in Gedanken mit.“ (DZ, S.180)*

Erna, die liebeskranke Freundin Mariannes, findet in einem Roman Holztaalers einen Platz, in dem er den Liebesakt mit ihr beschreibt. Marianne sieht diesen Umstand sehr kritisch, während Erna stolz mit diesem Umstand kokettiert: *„Er hatte sie in der Erzählung „Jetzt“ mit einer Nebenrolle bedacht, die sie in ihrem emotionalen Dauernotstand in eine große und wichtige Figur verwandelte.“ (DZ, S.43)* Aufgrund dessen kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen Paul, der Holztaalers Schreibweisen nicht sehr wohlwollend gegenübersteht, und Erna, die sich in ihrer Rolle als Romanfigur sehr wohl fühlt:

Holztaaler sei ein peinlich schlechter Pornograph, bei dessen Erzählung weder Hand noch Augen Lust am Weiterlesen hätten, unfähig auch, die moralische Textur unserer Gesellschaft bloßzulegen. Paul echauffierte sich über Holztaalers Sexpassagen, über die

funktionslosen Obszönitäten und das marktgerechte „Fotzengeflüster“ so laut, daß ich aufstand, um hinter Erna die Tür zu schließen.

»Diese Geltungssucht ist krank«, fiel er nun über sie her, »absolut krank, und die begreift nicht, daß sie eigentlich nichts ist, nicht einmal Holztalers Freundin, daß dieser dreitausendmal abgedruckte Arsch genauswenig wert ist wie die Sätze, die ihn ficken. Widerlich, einfach widerlich.« (DZ, S.44)

Holztaler ist im Werk ein nicht ernstzunehmender unseriöser Schriftsteller, der befreundete Journalisten dazu nötigt, Porträts über ihn zu verfassen, um sein Gesicht in die Öffentlichkeit zu bringen, der Zeichnungen von Marianne für seine Buchcover stiehlt, und Marianne dazu veranlasst, ihm zu drohen, damit er ja nicht über sie schreibt, als sie ihn in einer Notsituation anruft und um Hilfe bittet. „*»Er ist ein Freund«, sagte ich zur Ärztin, »ein Schriftsteller, der einen gerne zum Käfer macht.«*“ (DZ, S.214) Ihr Leiden durch die Schreibhand dieses Holztalers zu erleben, wäre die Schreckensvorstellung Mariannes. Nur sie darf davon erzählen, nur sie darf davon schreiben.

Wie bereits im Kapitel *Sabine Gruber und Ihr Schreiben* näher betrachtet, spricht sich Gruber gegen den/die Schriftsteller/in als Biographienlieferant/en/in der eigenen Werke aus und gegen den/die Autor/en/in als Anhaltspunkt der Interpretation. Diesen Standpunkt unterstreicht sie auch in ihrem Werk *Die Zumutung* und legt Beppe folgende Worte in den Mund, sich über die Touristen aufregend, die sich die Caravaggios nur ansahen, wenn sie eine Fünfhundert-Lire-Münze dabei hatten, um sie in den Opferstock zu werfen, damit die Zweihundertfünfzig-Watt-Anlage den Altar für einige Minuten ausleuchtete: „*Sie wollen nur sehen, was sie bereits wissen, und vergessen dabei, daß weder der „Hieronymus noch die „Berufung des heiligen Matthäus“ für dieses grelle künstliche Licht gemalt worden sind.*“ (DZ, S.172) Mit diesen Worten regt sich die Autorin über die biographieheischenden Kritiker/innen auf, die den/die Autor/en/in mit aller Gewalt in die Öffentlichkeit zerren wollen und dessen/deren Leben als Grundlage ihrer Werke sehen wollen. Sie wollen nicht verstehen, dass man auch anders Figuren erdenken und schreiben kann, so wie der Lebensgefährte Mariannes: „*Paul konnte sich in die unterschiedlichsten Menschen hineinversetzen und vergaß darüber sich selbst.*“ (DZ, S.99) Das Vergessen des eigenen Lebens soll eine Grundvoraussetzung guten Schreibens sein und ist maßgeblich für Sabine Grubers Arbeit.

4.3 Über Nacht

Der Roman *Über Nacht* erscheint 2007 bei C.H.Beck und wurde für den Deutschen Buchpreis nominiert.

Das Leben – Hausiererware:
Penis und Stirn und Rumpf.
Und Schicksal heißt – es paaren
sich Raum und Zeit. Die Vernunft
beugt sich solcher Macht nur unter
Zwang; doch bist auch du
der Parze verfallen – munter
schaust du ihr beim Spinnen zu.
Joseph Brodsky¹¹¹

4.3.1 Modus der Erzählung

In ihrem dritten Roman *Über Nacht* spielt Sabine Gruber mit der Personalität durch den Wechsel der Er- und Ich-Erzählung. Wie schon im theoretischen Teil dieser Arbeit erwähnt, ist das ein Kennzeichen des zeitgenössischen Romans, der eine komplexere Wahrnehmung von Personalität einfordert.

Im Roman wechseln sich die Ich-Erzählerin Mira und die Sie-Erzählung über Irma ab und zeichnen so ein intensives und tiefgehendes Bild zweier Lebensgeschichten.

Irma Svetly ist eine alleinerziehende Mutter des dreijährigen Florians in Wien, der bei dessen Geburt die Nieren versagten, und die seither auf eine Spenderniere wartet. Gleich im zweiten Kapitel - im ersten Irmas - bekommt sie einen schicksalshaften Anruf des Krankenhauses, der sie darüber informiert, dass sie nun endlich ein Spenderorgan für sie hätten.

Wenn man das Werk hinsichtlich der „Erzählung von Worten“ ansieht, fällt auf, dass die direkte Rede maßgeblich in *Über Nacht* ist. Sie tritt mit und ohne den „verbua dicendi“ auf und schafft durch die Distanzlosigkeit ein Nahverhältnis zum/zur Leser/in. Mit einer Thematik, die wohl die wenigsten Leser/innen direkt betrifft, schafft es Sabine Gruber trotzdem oder gerade deswegen, eine große Identifizierungsgrundlage herzustellen. Durch die persönlichen, intimen Probleme von Irma – sei es die Nichtanwesenheit von Rino, Florians Vater, oder die Identitätsfrage der Spenderin nach der Operation, die sie nicht loslässt: „*Daß dieser Sterbensrest einer Unbekannten soviel Lebensgier hergab, machte ihr angst. Wenn sie*

¹¹¹ Zitiert nach: Gruber, Sabine: *Über Nacht*. München: dtv 2007, S.5. Im Folgenden zitiert als ÜN.

nur wüßte, wer die war, welche jetzt ihr Leben mitgestaltete.“ (ÜN, S.125) – schafft die Autorin ein Naheverhältnis zwischen Irma und der Leser/innenschaft.

Auch Mira, die Altenpflegerin aus Rom, die mit Vittorio, einem Möbelhändler, verheiratet ist, spricht vorrangig in der direkten Rede zu uns. In *Über Nacht* vermischen sich jedoch die direkte Rede und die transponierte bzw. indirekte Rede oftmals miteinander. Die indirekte unterbricht die direkte Rede immer wieder. So kommt es z.B. beim ersten Zusammentreffen von Rino und Mira auf Seite Elf zu einem direkten Eröffnungssatz ohne „Verbum Dicendi“, der von einer indirekten Rede unterbrochen wird, um dann wieder in einen direkten Dialog zu münden:

«Guten Abend.»

[...] Er habe, sagte er mit Blick auf meine Hand, die nun auf der Klinke lag, auf dem Balkon eine Zigarette geraucht, obwohl dies nicht erlaubt sei.

[...]«Angenehm», sagte er, «Rino», als hätte es sich um eine Begrüßung gehandelt.

[...] «Mein Onkel ist ziemlich unfreundlich.» sagte er.

«Seine Sache.» (ÜN, S.11)

Doch auch die narrativisierte Rede findet in *Über Nacht* ihren Platz, allerdings wird sie nur sehr sporadisch angewendet. Ein Beispiel für die distanzierteste Form der Rede ist ein Gespräch zwischen Mira und ihrem Mann Vittorio.

Während Vittorio seinen Prosecco trank, erzählte er von dem jungen Amerikaner, der die Möbel seines Onkels verhökerte, und kam dann auf das Inventar seines Geschäfts zu sprechen.[...] Er erwähnte, dass er eine neue Dichtung für die Caffetteria besorgt habe, daß uns seine Mutter am Wochenende zum Essen einladen würde. (ÜN, S.114)

Die Erzählungen Vittorio's werden nur zusammenfassend wiedergegeben, die Themen werden umrissen, jedoch nicht genauer ausgeführt. Mira und Vittorio sitzen bei dieser Szene in einem Lokal. Zu diesem Zeitpunkt ahnt Mira schon, dass Vittorio sie betrügt, und gerade deswegen verstärken die narrativisierten Worte von Vittorio deren Belanglosigkeit und intensivieren das darauffolgende Streitgespräch zwischen dem Ehepaar. So schafft die Distanz ein intensiveres Wiedereintauchen in die eigentliche Thematik. Zusammenfassend in Bezug auf die „Erzählung von Worten“ kann man *Über Nacht* größtenteils eine Bewältigung von Distanz mithilfe der direkten Rede konstatieren, die es dem/der Leser/in ermöglicht, eine Nähe zum erzählten Geschehen herzustellen.

Bei der Umsetzung von Nichtsprachlichem in Sprachliches fällt auf, dass es zwar immer wieder zu Beschreibungen der Umgebung kommt, diese aber größtenteils nie ohne die Anwesenheit der narrativen Instanz auskommen. Ein Beispiel hierfür ist die Szene im Schwimmbad, bei der Irma die Umgebung im Schwimmbad beobachtet. Sie steht auf, und die Umgebung wird durch ihre Wahrnehmungsperspektive beschrieben. Anfangs wird die Umgebung neutral beschrieben, ohne jegliche Erzählerkommentare oder Reflexionen, bis es dann inmitten der Beschreibung zu einem wertenden Einschnitt kommt: „[...] *eine war am Arm tätowiert, ein seltsamer Vogel mit ausgebreiteten Flügeln.*“ (ÜN, S.128) Das Adjektiv „seltsamer“ greift wertend in die Beschreibungen ein, und die narrative Instanz wird bemerkbar. Doch nicht nur Beschreibungen mit einem Bruch der Mimesis-Illusion sind in *Über Nacht* vorhanden. Es kann auch zu Momenten einer Mimesis-Illusion kommen, so wie z.B. in einem Abschnitt in Miras Geschichte, in dem sie durch die Gassen Roms wandert:

Auf dem Largo degli Osci streunten Katzen, suchten nach Essensresten. Neben den Müllcontainern standen Gemüsekisten, in denen Artischocken- und Salatblätter verfaulten. Man hatte den Markt renoviert; an den Außenwänden der Stände hingen jetzt Reproduktionen von alten Schwarzweißphotos, eines zeigte San Lorenzo nach den Bombardierungen von 1943, auf einem anderen waren Schuhmacher zu sehen, die sich zu einer Versammlung eingefunden hatten. Überall waren Spuren von Verwüstungen: Liebespaare hatten ihre Initialen in Herzen gemalt, Sprayer ihre Erkennungszeichen hinterlassen. (ÜN, S.117)

Hier fehlen jegliche Kommentare oder Wertungen, die ein Eingreifen der narrativen Instanz erkennbar machen würden. Des Weiteren werden für die Erzählung überflüssige Details ausführlich erzählt. Durch die scheinbare Verlangsamung des Erzähltempos kommt es zur Vergegenwärtigung des Erzählten.

Der/die Erzähler/in in der Geschichte von Irma sagt nicht mehr als die Figuren im Werk, der Blickwinkel ist auf die Wahrnehmung von Irma beschränkt, weswegen es sich hier auch um eine interne Fokalisierung handelt. Der/die Leser/in erfährt, was Irma wahrnimmt und fühlt, die Geschichte wird durch ihre Sicht erzählt, und der/die Erzähler/in sagt nie mehr, als die Figuren wissen. Auch bei Mira kommt es – verstärkt durch den Gebrauch der Ich-Erzählung - zu einer internen Fokalisierung. Man erfährt, was sie fühlt, was sie denkt, wie die Geschichte von ihr gesehen wird – nicht mehr und nicht weniger. Diese Innensicht wechselt zwischen Irma und Mira hin und her, was man eine variable interne Fokalisierung nennt. Wie schon im

theoretischen Teil besprochen wurde, kann die interne Fokalisierung aber kaum vollständig durchgezogen werden – außer im inneren Monolog.

Man möchte meinen, dass auch in *Über Nacht* diese Grenzen nicht streng gezogen sind. Vor allem bei der Figur Irma kommt es zu Irritationen, die Sabine Gruber aber geschickt zu verwischen vermag. Eigentlich dürfte es bei einer internen Fokalisierung nicht zu einer Beschreibung der Figur kommen, wenn man es streng nehme, dürfte nicht einmal der Name erwähnt werden. Irma Svetly, deren voller Name gleich zu Beginn der Geschichte erwähnt wird, wird während des Textes nie detailliert von außen beschrieben. Obwohl es zu keiner vollständigen Beschreibung des Aussehens Irmas kommt, irritieren die partiellen Annäherungen Irmas an ihren Körper und ihr Gesicht. Irma sieht sich dabei immer selbst im Spiegel, spricht mit Davide über die Veränderungen in ihrem Gesicht oder wird vom Erzähler durch diese Spiegelung beschrieben, oftmals sieht sie jedoch nur die andere im Spiegel: *„Je länger Irma in den Spiegel blickte, desto eher schien es ihr, als träte ein Unbekannter durch die Haut hervor, breitete sich in ihr aus, ließe Lider und Wangen dicker werden.“* (ÜN, S.62) Die Beschreibungen stehen oftmals in Zusammenhang mit ihrer Krankheit, das heißt, es ist nicht ganz klar, ob man es hier wirklich mit einem Bruch der internen Fokalisierung zu tun hat oder einfach mit thematischen Beschreibungen, die nicht zwingend vorrangig von Irma handeln, sondern von der Thematik des Transplantierens.

Der Name Miras wird auch schon auf Seite Acht des Buches von Marta, ihrer Arbeitskollegin, ausgesprochen. Ihr Nachname allerdings wird im ganzen Buch nie erwähnt. Das Aussehen Miras wird nie beschrieben, so handelt es sich hier um eine „reiner“ Form der internen Fokalisierung.

Gérard Genette behandelt in seinen erzähltheoretischen Abhandlungen auch das Thema der Paralipse und der Paralepse – wie im theoretischen Teil dieser Arbeit bereits erwähnt. Vor allem die Paralipse findet in dem behandelten Buch von Sabine Gruber ihren Platz. Der Verdacht des Betrugers von Vittorio wird erst zu einem späteren Zeitpunkt im Werk ausgesprochen. Immer wieder wird zuvor darauf hingewiesen, doch ist man sich längere Zeit nicht sicher, was Mira so unablässig beschäftigt.

In der Zeitung, fiel mir ein, war von den Stinkfrüchten die Rede, auch davon, daß die Bewertung von Gerüchen stark erfahrungsabhängig sei, weshalb im Erwachsenenalter nur wenige Menschen zu überzeugten Anhängern einer fremden Küche werden. Ich suchte in Gedanken nach der eigentlichen Bezeichnung der malaysischen Delikatesse,

hatte ein genaues Bild von der kopfgroßen, stacheligen, gelbbraunen Frucht. [...] Durian – der Name der Stinkfrucht war mir eingefallen. (ÜN, S.70)

Miras Ausflug ins Reich der exotischen Früchte verweist auf ihre, bis dahin noch nicht ausgesprochene Vermutung, Vittorio hätte eine Affäre. Ein fremder Geruch an seinem Hemd macht sie stutzig und lässt ihre Gedanken abschweifen. Gedankengänge und Vermutungen werden durch scheinbar für die Erzählung nichtssagende Informationen begleitet und werden am Ende doch dadurch unterstrichen. Gerade wenn es um die angedeutete Affäre Vittorio geht, kommt dies zu tragen. Das erste Mal, dass Mira eine Andeutung macht, ist im fünften Kapitel des Buches: *„Die Frage, woran er im Augenblick denke, stellte ich ihm nicht, zu prompt hatte er die letzten Male geantwortet: «An die Arbeit», «An meine Mutter» – war weiteren Fragen ausgewichen.“* (ÜN, S.43) Daraufhin tauchen immer öfter Andeutungen auf, die immer mehr und intensiver das Puzzle zusammenfügen, den Verdacht der Affäre spricht Mira aber nie konkret aus. Erst später im Werk werden jegliche Zweifel des/der Leser/s/in ausgeräumt, als Mira das Telefonbuch von Vittorio nach weiblichen Vornamen durchsucht. Die scheinbaren Vorzeichen des Betruges, die Gedankenketten Miras - *„Der sonderbare Geruch war verschwunden; er hatte geduscht.“* (ÜN, S.50), *„Ich dachte wieder an Vittorio, an den eigenartigen Geruch, daran, daß er mich in Unruhe versetzte.“* (ÜN, S.74) – lassen den/die Leser/in lange im Ungewissen und bauen damit gleichzeitig eine Distanz auf, die durch das Teilhaben an Miras Zweifeln jedoch immer wieder minimiert wird. Eine Information wird weggelassen, die eigentlich gegeben werden sollte, die der/die Leser/in wissen will.

Doch nicht nur bei Mira ist diese bewusste Auslassung von wichtigen Informationen vorhanden. So findet sich in Irmas Geschichte die Paralipse anhand der Aussparungen, die in Bezug auf ihren Job oder auch auf ihre Krankheit nicht gegeben werden.

4.3.2 Stimme des/der Erzähler/s/in

Die Zeit der Narration lässt sich in der Erzählung von Irma und Mira als eine spätere Narration festlegen. Beide sind in der Vergangenheitsform geschrieben, wobei der Zeitenabstand zwischen der Geschichte und der Narration bei beiden Erzählungen nicht näher bestimmt ist. Die Geschichte Irmas in der dritten Person sagt uns nichts über die zeitliche Distanz zwischen Narration und Geschichte, da wir keine Anhaltspunkte haben, wann die

Geschichte erzählt wird. Die Geschichte an sich kann insofern datiert werden, als man anhand diverser Kennzeichen erkennt, dass sich die Geschichte über drei Monate im Sommer ziehen muss – näher bestimmen lässt sich der Zeitraum jedoch nicht. Die Geschichte Miras lässt sich in ihrem Handlungszeitraum überhaupt nicht festlegen.

Auch kommt es zu keiner Annäherung der beiden Ebenen durch den Wechsel in die Gegenwartsform am Ende des Buches wie bei *Die Zumutung*, sodass sich der Abstand zwischen der Erzählung und dem Erzählten nicht verringert. Der narrative Ort wird bei beiden Geschichten der Frauen bestimmt. Die Narration über Irma spielt in Wien, während Mira in Rom ist.

Die narrativen Ebenen im Werk lassen sich nicht so einfach selektieren. Die beiden Erzählungen, nimmt man sie als unabhängig voneinander, wie sie am Anfang des Romans zu sein scheinen, sind am Umfang gemessen gleich, und die Geschichte Miras lässt sich erst zum Schluss als „Einbildung“ Irmas erkennen. Man kann also hier nicht von einer Rahmenerzählung und einer Binnengeschichte im eigentlichen Sinn sprechen. Geht man nach dem Modell Genettes, muss man die beiden Geschichten als zwei extradiegetische Erzählungen klassifizieren. Oftmals ist man versucht, die Geschichte Miras als intradiegetische Erzählung zu bewerten, da man zum Schluss erkennt, dass Irma sich Mira und ihre Geschichte einbildet, doch ist Miras Part kein erzähltes Erzählen, welches man jedoch der intradiegetischen Ebene zusprechen muss. Es wird kein/e intradiegetische/r Erzähler/in eingeführt, beide Geschichten bestehen nebeneinander, und man kann nicht bestimmen, welche nun eine Erzählung 1. oder 2. Ordnung ist. Wie bereits oben erwähnt, ist auch der Umfang der beiden Geschichten gleich, sodass man auch hier keine Unterscheidung treffen könnte. Genau dies ist es auch, was das Erzählen in *Über Nacht* so spannend macht: zwei eigenständige Geschichten, die jede für sich genommen Erzählungen erster Stufe sind und erst im letzten Satz – „*Mira, dachte Irma; sie tastete nach ihrem Transplantat. Ich nenne sie Mira.*“ (ÜN, S.238) – zu einem Ganzen zusammengefügt werden. Erst mit diesem finalen Satz erkennt man auch die im letzten Teil des Buches geschickt eingeflochtenen Hinweise. So betritt Irma bei ihrem Ausflug nach Rom einen Antiquitätenladen, der sehr an den Laden Vittorios erinnert:

Im Durchgang zum hinteren Raum, der als Büro diente, entdeckte Irma das schwarzgerahmte Photo einer jungen Frau. In manchen Geschäften finden sich Bilder der Gründerväter oder Gründermütter, Schwarzweißporträts der Verstorbenen, oft mit Namen versehen; das Photo im Geschäft des Möbelhändlers ließ sich nicht einordnen.

War es die Ehefrau? Die Schwester? Lebte sie noch? [...] Als er ihn einpackte, sah Irma einen zweiten Ehering an seinem kleinen Finger. (ÜN, S.181)

Die Schilderungen des Möbelgeschäfts sowie das Foto im schwarzen Rahmen erinnern einerseits an das Geschäft Vittorio und andererseits an Mira. Auch der zweite Ehering an der Hand des Möbelhändlers verweist auf das Unglück, welches Mira ereilen soll. Des Weiteren sieht Irma das Foto der Frau wenige Seiten später im Pflegeheim wieder, in dem sie Herrn Lucchi besucht, den Onkel Rinos, um Kontakt zu ihm herzustellen: *„Als sich Irma umdrehen wollte, entdeckte sie auf der Holzverkleidung der Eckbank ein Porträt; das ungerahmte Photo zeigte das Gesicht einer Frau. Die hab´ ich schon gesehen, dachte Irma.“* (ÜN, S.197) Zu diesem Zeitpunkt ist Mira in ihrer Erzählung noch nicht tot, so regen die Beobachtungen von Irma zu Spekulationen an und bauen die Spannung auf das, was noch kommen mag, auf.

Die zwei extradiegetischen Ebenen stehen in einer explikativen wie thematischen Beziehung zueinander. Einerseits erklärt Miras Geschichte zum Schluss, wie Irma zu ihrem Transplant gekommen ist, wie Mira gestorben ist, andererseits knüpfen die beiden Geschichten auch thematisch aneinander an. Beide Frauen sind auf der Suche, beide leben mit einem beunruhigenden Verdacht – Mira glaubt, dass Vittorio sie betrügt, während Irma auf der Suche nach der Toten ist, die ihr mehr Zeit geschenkt hat, und die jeden „Zeitungstoten“ verdächtigt, es zu sein, und beide Frauen sind voller Lebens- und Liebesehnsucht.

In Bezug auf die Kategorie Person nach Genette und die vorangegangene Analyse der Ordnung der Ebene kommt man zu folgendem Schluss: Der/die Erzähler/in der Irma-Geschichte ist ein/e heterodiegetisch-extradiegetische/r Erzähler/in, da er/sie eine Geschichte erster Stufe erzählt, in ihr aber nicht vorkommt. Mira hingegen ist eine heterodiegetisch-interdiegetische Erzählerin, da sie auch eine Geschichte erster Stufe erzählt und in ihr selbst vorkommt, sogar eine tragende Rolle einnimmt. Hier könnte man noch die Unterscheidung bei Mira als autodiegetische Erzählerin ausweiten, da sie die Heldin mimt. Die Kategorie der Stimme betreffend, kann man gleichermaßen den/die Erzähler/in der Geschichte Irmas wie Miras Erzählung in die Kategorie der narrativen Funktion einteilen, die grundlegendste der fünf Funktionen. Es geht darum zu erzählen, dem/der Leser/in die Geschichten näher zu bringen.

Die Frage, die während des ganzen Buches, den/die Leser/in beschäftigt, lautet wie folgend: Was verbindet die beiden Frauen? Sie wird erst zum Ende aufgelöst. Mira, die zum Schluss bei einem Autounfall stirbt, ist die fiktive Organspenderin, die Irma die ganze Zeit über sucht,

und dessen Geschichte sich die Implantierte ausdenkt. Sabine Gruber schafft es bis zum Schluss, diese Frage unbeantwortet zu lassen.

Mit dem Kunstgriff der „mise en abyme“ deutet die Schriftstellerin während der Erzählung jedoch schon die Verbindung der beiden Frauen an. Der Dichter André Gide sprach 1893 erstmals von der „mise en abyme“. Durch Jean Ricardou wurde der Begriff aber erst in die moderne Literaturwissenschaft eingeführt. Die „mise en abyme“ ist eine „*Bez. für eine Form lit. Rekursivität und Selbstreferentialität, die als Einlagerung eines untergeordneten, kleineren Textelements in ein übergeordnetes, größeres auftritt, wobei zwischen beiden ein Ähnlichkeitsverhältnis formaler oder inhaltlicher Natur besteht und der Eindruck einer fortgesetzten Reflexion erzeugt wird.*“¹¹²

Im Roman von Sabine Gruber wecken die Geschichten der beiden Frauen laut Alexandra Strohmaier zuerst „*die Vorstellung zweier autonomer, unabhängig voneinander (ko)existierender erzählter Welten*“¹¹³, die jedoch durch Spiegelungen bald beginnen, sich selbst zu referenzieren. Die Formen der Reduplikationen, die durch die „mises en abyme“ in *Über Nacht* generiert werden, betreffen zunächst die Ebene des Narrativen, wobei sich Spiegelungen der Irma-Geschichte motivisch, metaphorisch wie auch thematisch erkennen lassen. Vordergründig lassen sich folgende eindringliche „mises en abyme“ aufzeigen: die besonders ausgeprägte Vogelmotivik, die Versehrtheit und Endlichkeit des Körpers, die beide Frauen beschäftigen, und die Frage nach der Macht des Zufalls bzw. Kontingenz.¹¹⁴ Zunächst möchte ich aber auf eine andere inhaltliche Koinzidenz eingehen, einer punktuellen Spiegelung. Irma hört in einem Cafe das Telefongespräch einer jungen Frau mit:

Die Frau stritt sich mit einem Mann, nannte ihn einen Lügner. «Das nächste Mal werfe ich nicht nur deine Krawatten aus dem Fenster», hörte Irma die Frau leise sagen, dann klappte die Frau mit dem kinnlangen, gewellten Haar, das Irma an Photos aus den zwanziger Jahren erinnerte, das Mobiltelefon zu und starrte in den Himmel, wo außer eines verblässenden Kondensstreifen nichts zu sehen war. [...] Irma stellte sich vor, wie die Frau wütend ins Schlafzimmer gelaufen war, die Schranktür geöffnet und nach den erstbesten Krawatten gegriffen hatte, um sie wenige Sekunden später aus dem Fenster zu werfen. Sie fragte sich, wo wohl der Mann zu diesem Zeitpunkt war. Hatte er bereits das Haus verlassen, und die Krawatten waren ihm durchs Fenster nachgefolgt? Oder hatte er aus einem anderen Zimmer, vielleicht aus der Küche, den

¹¹² Burdorf/Fasbender/Moenninghoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler³ 2007, S.505.

¹¹³ Strohmaier, Alexandra: Kontingenz und Reflexion, S.401.

¹¹⁴ Vgl. ebd. 402.

Wutanfall der Frau beobachtet? Irma griff nach ihrem Notizheft und schrieb: *Die Krawatten segelten durch die Luft.*“ (ÜN, S.54-56)

Im nächsten Kapitel beantwortet Mira scheinbar die Fragen Irmas – die Vorstellung Irmas wird durch die Erinnerung Miras komplimentiert:

Sie erinnerte mich an die Nachbarin von gegenüber, die nach einem Ehestreit Kleidungsstücke ihres Mannes aus dem Fenster geworfen hatte. Er wollte eben mit dem Auto wegfahren, da segelten seine Unterhosen, Hemden und T-Shirts durch die Luft, landeten auf den Dächern der Autos, auf dem Gehsteig und auf der Straße. Erst wollte der Mann die Teile aufheben, als er aber sah, daß immer mehr Wäschestücke vom Himmel flatterten und Passanten amüsiert nach seinen Sachen griffen, stieg er ins Auto und fuhr davon. (ÜN, S.64)

Die Vogelmotivik erscheint im Gegensatz zu dieser punktuellen Spiegelung eines semantischen Elements seriell und zieht sich durch den ganzen Text als Reihe von „mises en abyme“.¹¹⁵ So wird die Welt Miras am Anfang des Romans mit den letzten Sätzen Irmas eröffnet, die sie am Ende des Romans schreibt.

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. (ÜN, S.7)

Irma schreibt diese Worte in ihr Notizbuch hinein, nachdem sie gigantische Starenschwärme am Himmel beobachtet hat, so markiert diese Vogelmotivik Anfang und Ende des Romans. Durch die Transposition der Vogelmotivik auf die hypodiegetische Erzählebene kommt dieser „mise en abyme“ eine symbolische wie auch handlungsstrukturierende Funktion zu.¹¹⁶ So wird z.B. das Prophetische der Vögel an einigen Stellen des Buches unterstrichen, besonders an der Stelle, wo Vittorio auf die Auguren verweist: „*«Die Auguren», sagte er, «haben ihre Chancen für wichtige politische Entscheidungen aus den Vogelflügen abgelesen.»*“ (ÜN, S.24) Dieses Schicksalshafte der Vögel erfährt nun auch im Tod Miras seine Weiterführung, da ihr Autounfall durch diese nicht nur prophezeit, sondern sogar verursacht wird: „*Immer*

¹¹⁵ Vgl. ebd. S.403.

¹¹⁶ Vgl. ebd. S.403.

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 –“(ÜN, S.229-230)

Die ausschlaggebende Funktion der Vögel in der Erzählung und deren symbolische Bedeutung erzeugen einen semantischen Überfluss und verweisen selbstreferenziell auf das künstlerische Potenzial fiktiver Autorschaft und die Macht auktorialer Autorität über die narrative Welt. Obwohl im gesamten Buch verschiedene Vogelarten vorkommen, wird doch auf die Stare ein besonderer Fokus gesetzt. Irma weist an einer Stelle auf ihre Besonderheit hin: *„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?“* (ÜN, S.97) Dieser Eigenart der Vögel kann man insofern eine metaphorische Verweisfunktion zuordnen, als Irma sich die Geschichte Miras und deren Stimme aneignet und dieses Alter Ego kreiert – die Aneignung einer fremden Stimme also.¹¹⁷

Eine weitere Spiegelung, die sich auf der inhaltlichen Ebene, abspielt, ist jene, die beide Frauen beschäftigt, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – die Versehrtheit und Fragilität des menschlichen Körpers. Mira, die in einem Altersheim arbeitet, und die sich jeden Tag mit versehrten Körpern umgeben sieht, die lieber in der Männerabteilung arbeitet als in der Frauenabteilung, da sie die Veränderungen des weiblichen Körpers nur schwer erträgt:

[...] anders als die Körper der männlichen Heimbewohner, mit denen ich mich nicht identifizieren konnte, erschreckten mich die Veränderungen am weiblichen Körper: die Schwerkraft setzte ihnen arg zu. Mit vierzig, fünfzig, dachte ich, gelingt es noch, dagegen anzukämpfen, dann aber zieht es den Körper immer stärker Richtung Erde. (ÜN, S.67)

Und da gibt es noch Irma, die sich mit der Versehrtheit ihres eigenen Körpers auseinandersetzen muss, der nach den zahlreichen Dialysen und der Transplantation von Narben überzogen ist. *„Wohin ich auch gehe, ich komm über meinen Körper nicht hinaus. [...] Komm und komm nicht hinaus.“* (ÜN, S.41), denkt Irma und streichelt über die kleine Wölbung an ihrem Bauch, die Narbe ihrer Transplantation. Hier wird auf der thematischen Ebene in zweierlei Weise das Motiv des versehrten Körpers transportiert.

¹¹⁷ Vgl. ebd. S.404.

4.3.3 Thematisierung des Schreibens und Erzählens

Auch im dritten Buch Sabine Grubers findet man im Text den Prozess des Schreibens und Erzählens thematisiert. Vor allem der Ruf nach Aussparung von Autor/en/innenbiographie und das von Gruber in ihrem Essay *Die Neuerfindung des Privaten* kritisierte Aufmotzen derselbigen findet in *Über Nacht* seinen Platz. „Anfangen, sich zu vergessen, schrieb Irma in ihr Heft.“ (ÜN, S.219) Zitate wie dieses weisen auf die Notwendigkeit hin, beim Schreiben die eigene Biographie zu vergessen, um den Figuren und der Geschichte eine gewisse Selbstständigkeit zuzusprechen. Und es führt noch weiter: die Biographie des/der Autor/s/in als langweiliges Füllmaterial für Bücher. Mira erinnert sich an die Aussage eines Heimbewohners: «Wozu soll ich mit den anderen reden», hatte Mancini einmal gesagt, «erzähl' ich ihnen meine Geschichte, fühlen sie sich an ihre eigene erinnert, und die ist schlimmer.» (ÜN, S.9) Deshalb soll das eigene Leben aus den Texten herausgehalten werden, einerseits um den Autor zu schützen, andererseits um den Leser zu schützen, und ihm die Freiheit der Phantasie zuzusprechen.

Auch das Ausgeschwiegene und Unausgesprochene, für welches Gruber einsteht, es sogar als äußerst wichtiges Element für die Leser/innen/schaft, den Text, sieht, bekommt im Text seinen Raum:

Auf einem Kassabon stand Leben schreiben. Desillusionierung. Aussparung. [...] «Wir sind verpflichtet, die Anonymität zu wahren», hörte Irma den Assistenzarzt sagen. Vorstellungen kennen keine Diskretion, dachte Irma. Die Phantasie sorgt dafür, daß das Punkteraster nicht mehr hinter dem Bild durchscheint. Man muß nur weit genug von der Wirklichkeit entfernt sein. (ÜN, S.215)

Die Aussparung von Informationen, vielleicht sogar essentiellen Details in der Erzählung ist von Wichtigkeit, damit die Leser/innen zu Mitautor/en/innen werden, und das Dunkle mit ihrer eigenen Phantasie ausleuchten können.¹¹⁸ Der/die Autor/in muss nur weit genug von ihrer eigenen Realität entfernt sein, das Ich außen vor lassen, damit das Leben der Figuren im Text uneingeschränkt wirken kann. Genau dies kommt in *Über Nacht* zum Tragen: Wie bereits in den vorangegangenen Kapitel erwähnt, ist die Auslassung in diesem Werk ein wichtiges Mittel, um den/die Leser/in danach nur heftiger an die Thematik heranzuführen.

Irma, die ein Buch über aussterbende Berufe schreibt, würde am liebsten etwas erfinden. „Das Leben ist einfallslos genug.“ (ÜN, S.219), sinniert sie. Sie trifft sich mit Menschen, die

¹¹⁸ Vgl. Gruber, Sabine: *Die Neuerfindung des Privaten*, S.390.

sie für ihr Buch interviewt, die Arbeit langweilt Irma, und sie überlegt, ob sie diese anhand des Recherchematerials nicht erfinden soll. Dafür müsste sie nicht mit den jeweiligen Personen sprechen und könnte selbst etwas erfinden. Sie will auch auf besondere Vorlieben und Neigungen der Menschen in ihrem Buch eingehen, der Auftraggeber will jedoch mehr über das Handwerkliche und weniger über das Menschliche erfahren. Sie wird gezwungen, die einzelnen Menschen mit den aussterbenden Berufen chronologisch aufzuschreiben, und hadert damit, da sich alle „in diese Normen von Einheit und Kontinuum, in diese pseudohafte Lückenlosigkeit“ (ÜN, S.123) verbeißen, die es gar nicht gibt. Hier wird wiederum klar, dass eine Lückenlosigkeit unmöglich ist und auch bewusst eingesetzt werden kann bzw. soll, um den Text erst spannend zu machen.

Die Textstellen über die Arbeit von Irma verweisen außerdem immer wieder auf die Thematik des Verfälschens und Aufmotzens der Autor/en/innenbiographie:

Sie zog eine Biographie aus dem Regal, las ein paar Seiten. Manche Lebensbeschreibungen erschienen ihr wie der Versuch einer Distanzüberwindung, doch die unertapten Lügen, von denen solche Bücher nur so strotzten, vermochten keine wirkliche Nähe herzustellen. [...]

Sie griff wieder nach der Biographie, mochte aber diesen veredelnden Tonfall nicht. Man müsste über denselben Menschen ständig neue Biographien schreiben, dachte Irma, um irgendwann im Querschnitt aller Biographien ein wenig Wahrheit anzutreffen. Es sind ja doch die unwichtigen Details, die glaubhaft versichern können, daß sich etwas tatsächlich zugetragen hat. (ÜN, S.145-146)

Das Erlügen eines Lebens, das vielleicht interessanter und marktorientierter ist als das eigene, wirkliche Leben, ist für Sabine Gruber unverständlich. Auch Irma empfindet diese erfundenen Biographien einerseits als irritierend und unauthentisch, andererseits spielt sie selbst mit dem Gedanken, etwas zu verfälschen, wie bereits oben erwähnt. So verlangt Irma Biographien, die das Leben einer Person wiedergeben sollen, einen Anspruch auf Wahrheit ab, anderen literarischen Gattungen spricht sie aber das Recht zu, Details zu erlügen, um sie spannender zu machen. Hier repräsentiert Irma die Haltung der Autorin, die das Verschönern von Autor/en/innenbiographie durch Erfundenes verurteilt, das Leben im Roman aber immer erfindet, erfinden muss, da dort die Biographie am falschen Platz wäre.¹¹⁹

¹¹⁹ Vgl. ebd. S.387-388.

Im Gespräch mit Andrea Schurian erzählt Sabine Gruber über ihr Schreiben und den Prozess, bis ein Buch fertig ist. Die Autorin führt ständig ein Notizbuch mit sich, um Beobachtungen, Alltägliches oder Banales aufzuschreiben, die dann Inspiration für ihre Bücher sind.

Wahrscheinlich ist Schreiben auch Lebensgewinn, wenngleich diese Aussage paradox ist, weil die Zeit während des Schreibens verrinnt. Durch das Schreiben kann man sich Leben aneignen, indem man in neue Rollen schlüpft, fremdes Leben dazuerfindet. Ich greife nie auf reale Menschen zurück. Manche Freunde sind sogar eher enttäuscht, dass sie nie vorkommen. Meine Figuren sind immer Collagen aus verfremdetem Erlebtem und Phantasie. Sie werden aber am Ende so real, dass es mir immer leid tut, sie nicht kennenlernen zu können.¹²⁰

Irma erinnert sich auch immer wieder an ihre Freundin und Leidensgenossin Marianne, die in *Die Zumutung* die Hauptfigur ist, und während den Aufenthalten im Krankenhaus Geschichten erzählt: „*Wenn Marianne guter Laune gewesen war, hatte sie die halbe Dialysestation mit ihren skurrilen Geschichten unterhalten; manche davon waren so absurd gewesen, daß Irma ihren Wahrheitsgehalt anzweifelte.*“ (ÜN, S.98) Wenn Autor/en/innen ihrer Lebensgeschichte ein neues Gewand verleihen, vermag dieses selten, authentisch zu wirken. Auch Erzählungen, die unglaublich erscheinen, brechen nur die Kluft zwischen Realität und Fiktion brachial auf, und halten den/die Leser/in auf Distanz zu dem Erzählten. Durch Irma gibt Gruber zu bedenken, dass man sich auf kein Material verlassen kann, weil alles bereits von den Leuten interpretiert und manipuliert ist, die es erstellt haben. Der harte Bruch sollte aber anscheinend nicht das Ziel sein; die Nähe zum/zur Leser/in mithilfe thematisierten Lebens sollte es sein.

¹²⁰ Schurian, Andrea: Sabine Gruber: Ein besseres Leben. URL: <http://www.andreaschurian.at/compliment/sabine-gruber-ein-besseres-leben/andrea-schurian/> [Stand 24.07.2014].

4.4 Stillbach oder Die Sehnsucht

Der Roman erscheint 2011 im C.H.Beck Verlag.

Schreit nicht mehr

Hört auf, die Toten zu töten,
Schreit nicht mehr, schreit nicht,
Wenn ihr sie noch hören wollt,
Wenn ihr hofft, nicht zu verderben.

Sie haben das unmerkable Flüstern,
Sie machen nicht mehr Lärm
Als das Wachsen des Grases,
Froh, wo kein Mensch geht.

[von Giuseppe Ungaretti] Übersetzung: Ingeborg Bachmann¹²¹

4.4.1 Modus der Erzählung

In Sabine Grubers viertem Roman wird die Geschichte von Südtirol und Italien erzählt und deren nationalsozialistischer Vergangenheit, die bis in die heutige Zeit auf die Generationen einwirkt. Im Fokus stehen vor allem zwei Südtirolerinnen, die als Dienstmädchen in italienische Städte gehen, um dort Geld zu verdienen, mit dem sie ihre Familien in den Dörfern unterstützen können. Die Hauptfigur, um die sich alles dreht, ist Emma, eine Stillbacherin, die zuerst nach Venedig, dann nach Rom als Dienstmädchen geht. Dass sie die Hauptfigur der Geschichte ist, wird aber erst durch den Verlauf der Erzählung deutlich.

In *Stillbach oder Die Sehnsucht* gibt es zwei Erzählstränge: einerseits die Geschichte von Clara und Paul und andererseits die Geschichte von Emma und Ines. Clara Burger, die in Wien mit ihrem Mann und ihrer Tochter Gesine lebt, an einem Buch über italienische Liebespaare schreibt und immer unzufriedener mit ihrer Ehe und ihrem Leben wird, und Paul Vogel, der in Rom Touristenführer ist, von einer Affäre zur nächsten wankt, und noch immer seiner Beziehung zu Marianne nachtrauert, sind die Hauptfiguren im ersten Teil des Romans. Erwähnenswert ist hier, dass man Marianne und Paul schon aus dem Roman *Die Zumutung* kennt. Paul ist der Lebensgefährte der Hauptfigur in *Die Zumutung*, der Marianne schließlich an Beppe verliert. Doch es ist nicht die einzige Wiederbegegnung im Roman. Sabine Gruber,

¹²¹ Zitiert nach: Gruber, Sabine: *Stillbach oder Die Sehnsucht*. München: C.H.Beck 2011, S.5. Im Folgenden zitiert als SodS.

die sich nur schwer von ihren fiktiven Figuren trennen kann, macht Emma zur Hauptfigur, die bereits in *Über Nacht* eine Rolle spielte:

Letztlich ist bei mir jeder neue Roman eine Wiederbegegnung mit Figuren aus früheren Romanen. Beispielsweise Emma, die 1938 erst nach Venedig und dann nach Rom kommt, um dort zu arbeiten und ihre Familie in Südtirol zu unterstützen, die kommt bereits in 'Über Nacht' vor, im Altersheim. Das ist jene Frau, die immer davonläuft und zurück will in die Via Nomentana. Und im neuen Roman ist diese Emma die Hotelbesitzerin in der Via Nomentana - ein Teil des Romans spielt ja 1978, da ist sie noch Anfang sechzig. In 'Über Nacht' ist sie schon im Altersheim, und in der Binnengeschichte von 'Stillbach oder die Sehnsucht' ist sie im Altersheim und bereits sehr alt.¹²²

Die Figuren haben im einen Roman nur einen Gastauftritt und entwickeln sich im anderen zu wichtigen Figuren. Sie begleiten die Autorin, doch begleitet Marianne im Speziellen auch Paul durchgehend in seiner Geschichte. Immer wieder taucht Marianne in Pauls Gedanken auf: Er erinnert sich an ihre Krankheit und an die guten und schlechten Zeiten mit ihr. Sie schwebt wie ein Geist durchgehend über seinen neuen Bekanntschaften, Affären und seinem gesamten Leben. Die Geschichten von Clara und Paul, die den Nachlass von Ines aufarbeiten, bilden den Anfang und den Schluss des Buches. Sie wechseln einander ab und sind nur durch einen Absatz voneinander getrennt.

Der zweite Part in *Stillbach oder Die Sehnsucht* ist ein Romanmanuskript von Ines, welches Clara in ihrem Nachlass findet. Dieses wird durch die Geschichte von Paul und Clara eingeschlossen und ist ein Roman im Roman – hervorgehoben durch die Nummerierung der Kapitel und die differente Schriftart. Das Romanmanuskript spielt 1978 und erzählt die Geschichte des Sommers, als Ines im Hotel Manente bei Emma arbeitet. Auch diese Erzählung wird von zwei Personen getragen: einerseits von Emma, die Stillbacherin, die Erinnerungen und Sehnsüchten nach ihrem Heimatort nachhängt und die Spaltung zwischen Italien und Südtirol verkörpert und andererseits von Ines, die als junges, unerfahrenes Mädchen nach Rom darf, um dort zu arbeiten und sich in den Touristenführer Paul verliebt.

Bei der „Erzählung von Worten“ kommt es in *Stillbach oder Die Sehnsucht* zu unterschiedlichen Distanzstufen, wie Genette sie bezeichnet. Die gesprochenen Worte in der direkten Figurenrede bilden hier einen großen Teil innerhalb der „Erzählung von Worten“. Die direkte Figurenrede, die die Distanz zum Erzählten reduziert, taucht im Roman einerseits

¹²² Eda, Christa: Sabine Grubers Kunst Figuren. Fiktive Personen mit Eigenleben. URL: <http://oe1.orf.at/artikel/281424> [27.06.2014].

als autonome Figurenrede und andererseits mit einem „verbum dicendi“ auf. Diese Dialoge sind vorrangig im Buch und ziehen sich oftmals über mehrere Seiten – wie es vor allem bei Gesprächen zwischen Clara und Paul vorkommt. Unterbrochen werden diese jedoch immer wieder von anderen Präsentationen gesprochener Sprache oder beispielsweise auch durch Gedankengänge der Beteiligten. So kommt es in einem Gespräch zwischen Clara und Paul, in der er von Ines Behauptung erzählt, sie hätten sich einander damals im Hotel Manente getroffen, während der direkten Figurenrede zu einer Unterbrechung durch einen Gedankengang von Clara: „*Hatte Clara richtig gehört? Die beiden hatten etwas miteinander vor mehr als dreißig Jahren? Das wüßte ich, dachte Clara. Damals hat mir Ines noch jede Geschichte anvertraut.*“ (SodS, S.67-68) Hier wird das Gespräch zwischen den beiden durch die Gedanken von Clara unterbrochen, die aus einem Geflecht von innerem Monolog und Gedankenzeit bestehen.

Auch die transponierte Rede kommt in *Stillbach oder Die Sehnsucht* vor. Meist taucht diese innerhalb von historischen Erklärungen auf, in denen z.B. Paul Clara etwas erklärt, während sie durch Rom spazieren: „*Vor einer Vitrine stehend, fragte sie dann Paul, was die Worte coraggio, amore, baci bedeuteten, und als er ihr erklärte, daß jemand aus der Familie des Inhaftierten die Worte Nur Mut, Liebling, Küsse auf die Socke gestickt habe, veränderte sich ihr Gesichtsausdruck.*“ (SodS, S.38) Die transponierte Rede unterbricht des Öfteren die direkte, und es kommt scheinbar zu einer zeitlichen Raffung des Gesprochenen.

Die dritte Distanzstufe, und somit die distanzierteste und reduzierteste, die narrativisierte Rede findet schlussendlich auch in einigen wenigen Sequenzen ihren Platz: „*[...] die Cocola stand mit ernstem Gesicht vor dem Hintereingang und sprach mit einem älteren Herren, der sich gerade verabschiedete.*“ (SodS, S.171) Hier wird zwar ein Sprechakt erwähnt, jedoch nicht, worum es in diesem geht. Der/die Leser/in erfährt nichts über den Inhalt oder gar die Intention des Gespräches, somit entsteht eine große Distanz.

Grundsätzlich ist es so, dass sich die verschiedenen Distanzstufen in *Stillbach oder die Sehnsucht* immer wieder abwechseln – auch innerhalb einer sehr kurzen Passage wie in der folgenden:

«Hermann?» Er war nicht mehr in der Wohnung, hatte nicht einmal eine Botschaft hinterlassen. Es hätte mir klar sein müssen, daß dieser Nacht keine weitere folgen würde, dachte Emma.

Sie setzte sich auf die Eckbank. Das Zirbenholz erschien ihr plötzlich viel zu hell; es paßte nicht in das Zimmer. (SodS, S.215)

Hier kommt es zu einer Einleitung mithilfe einer autonomen direkten Rede, gefolgt von einem Satz im Stil des Erzähler/innenberichtes und einem Gedanken zitat. Daraufhin folgt wiederum ein Erzähler/innenbericht, der dann in einem Bewusstseinsbericht endet. Immer wieder kommt es im Werk zu einer Vermischung der Distanzstufen, wobei am häufigsten der Wechsel zwischen der zitierten und transponierten Rede eingesetzt wird. Durch diesen breiten Grad der Mittelbarkeit im Werk spielt Sabine Gruber immer wieder mit den Polen des narrativen und dramatischen Modus.

Wenn man sich den Roman im Hinblick auf detaillierte Beschreibungen und Erzählungen ansieht, fallen sofort die zahlreichen historischen Fakten auf, die man gerne unter dem Aspekt von Genettes „Erzählung von Ereignissen“ abhandeln würde. Viele historische Fakten und Beschreibungen haben nichts mit der eigentlichen Erzählung zu tun, sie scheinen belanglose „Lückenfüller“ zu sein, als befände man sich in einer Geschichtsstunde. Als Leser/in droht man manchmal in der Informationsflut zu ertrinken, doch gibt es wiederum Details, die einen zu Vermutungen anregen. Die Details zu Erich Priebke, der nicht nur in Paul und Claras Geschichte, sondern auch einmal namentlich im Romanmanuskript Ines erwähnt wird, regen oft zu Spekulationen an. Man weiß durch Paul, dass Ines sich während des Schreibens intensiv mit dem Kriegsverbrecher beschäftigt hat, und so wird man immer wieder dazu verführt, in jeder Romanfigur des Manuskriptes Priebke zu sehen. Gerade beim Hotelgast Hermann Steg kommt dies zu tragen, der ohne Frage ein einschlägiges Gedankengut hat und ein unangenehmes Gefühl hinterlässt. Viel zu sehr wünscht bzw. phantasiert man sich diesen als Priebke herbei. Verstärkt werden diese Spekulationen durch Passagen wie die folgende: *„Heute morgen hatte sie ihn gefragt, wo er im Krieg gewesen sei, aber er hatte nur ausweichende Antworten gegeben, kurz seine Grundausbildung in Innsbruck erwähnt und war dann gleich auf Rio Silenzio zu sprechen gekommen, wo er noch nie gewesen war.“* (SodS, S.242) Hermann Steg, der 1978 auch im Hotel Manente ist, gibt kaum Informationen zu seinem Leben preis, bleibt während des gesamten Buches undurchsichtig und nicht greifbar. Die zahlreichen historischen Details führen dazu, dass man fast gezwungen wird, sich mit der Historie zu beschäftigen. So will man sich des Öfteren selbst Klarheit verschaffen, um nicht wichtige Details als unwichtig zu deklarieren, und vergleicht Daten und Informationen, die im Text vorkommen. Durch diese Informationsflut ist man gewillt, dem Werk einen Detailreichtum unter dem Aspekt der „Erzählung von Ereignissen“ zuzuschreiben: Man muss hier aber eine strikte Unterscheidung durchführen, da die vielen

historischen Fakten hauptsächlich über die Präsentation von gesprochener Sprache bzw. durch Gedankenrede vermittelt werden. Vorrangig ist Paul der Vermittler im Text, der Clara über Erich Priebke aufklärt, über das Massaker in den Ardeatinischen Höhlen oder durch Rom spazierend Denkmäler erklärt. Im Romanmanuskript ist es vor allem Antonella, die dem/der Leser/in historische Ereignisse in Gesprächen mit Ines erzählt. So kann man die Informationsflut an historischen Fakten nicht unter dem Aspekt der „Erzählung von Ereignissen“ betrachten, da sie durch gesprochene Worte und nicht als Ereignisse im Sinne Genettes erzählt werden.

Doch nicht nur die historischen Fakten prägen das Werk Sabine Grubers, auch die Beschreibungen der Umgebung sind maßgeblich, obwohl sie weitaus kürzer im Umfang als die historischen Erinnerungen bzw. Nacherzählungen sind. Die Beschreibungen ziehen den/die Leser/in immer wieder vom eigentlichen Geschehen weg, um ihn/sie dann nur heftiger zurückzuholen. So wird z.B. in der Erzählung über Clara die vorbeiziehende Umgebung während der Zugfahrt intensiv beschrieben, immer wieder unterbrochen von Claras Schmerz über den Verlust der Freundin. Das scheinbar Belanglose unterstreicht dadurch die Traurigkeit von Clara und führt sie immer wieder in Gedanken zu ihrer verstorbenen Freundin.

In *Stillbach oder die Sehnsucht* gibt es nur selten Beschreibungen, die einen längeren Textabschnitt in Anspruch nehmen, oftmals sind sie zwischen Dialoge eingestreut und geben nur kurz die Umgebung wieder. Auffallend ist jedoch, dass Beschreibungen der Umgebung im Romanmanuskript von Ines höher frequentiert sind als in der einrahmenden Geschichte von Paul und Clara. Um sich der „Erzählung von Ereignissen“ in *Stillbach oder die Sehnsucht* anzunähern, sind Passagen wie die folgende richtungsweisend:

Efeu kletterte an den Stämmen hoch, an Schirmständern und Steinen, rankte sich um das Tischgestell, um die zerbrochene Marmorplatte, die noch immer an der Mauer lehnte, machte alles grün, selbst die in einer Ecke des Gartens abgestellten Möbel sahen unter seiner Decke wie Hecken aus. Er wuchs über das Fahrrad und die strohumwundenen Flaschen, klammerte sich, wo Bretter und Klimmstützen fehlten, an die Erde. Er wucherte, breitete sich immer weiter aus, lockte immer mehr Bienen, Wespen und Schwebfliegen an. Einzig die hellblaue Plastikplane ragte aus dem Grün, als trotzte sie den hartnäckigen Haftwurzeln, als wollte sie zwischen dem alles überwachsenen Blattwerk einen Beweis gegen die Natur antreten. (SodS, S.76-77)

Der Detailreichtum, mit welchem der Efeu beschrieben wird, führt zu einer Verlangsamung des Erzähltempos, und das Erzählte nähert sich scheinbar der Gegenwart an. Das Detaillierte und scheinbar Überflüssige verleiten dazu, dem Werk eine Mimesis-Illusion nach Genette zu diagnostizieren, doch wird diese durch Erzählerkommentare – und möchten sie noch so unscheinbar sein – gebrochen. Ausschlaggebend ist hier der letzte Satz, in dem der blauen Plastikplane von dem/der Erzähler/in der Willen zugeschrieben wird, der Natur zu trotzen, und zweimal durch die Konjunktion „als“ auf die Sichtweise eines/r Erzähler/s/in hingewiesen wird. Die oben zitierte Passage steht für eine festzumachende Tendenz in der „Erzählung von Ereignissen“ innerhalb des Romans. Immer wieder kommt es zu einer Vermischung von mimetischen und nicht mimetischen Strategien, welche den/die Leser/in in ein Wechselspiel von Mittelbarkeit nicht nur innerhalb der „Erzählung von Worten“, sondern auch der „Erzählung von Ereignissen“ führen.

Wenn man nach dem Fokus der Wahrnehmung im Roman fragt, muss man alle vier Geschichten voneinander getrennt und doch zusammenhängend betrachten. Bei *Stillbach oder Die Sehnsucht* handelt es sich um eine interne Fokalisierung und um Variationen des „point of view“, da bei allen vier Erzählungen der/die Leser/in nur das erfährt, was Paul, Clara, Ines oder Emma wahrnehmen. Die Zentren der Wahrnehmung liegen immer nur bei der Figur, um die es gerade in der Erzählung geht. Die interne Fokalisierung ist des Weiteren variabel, da sie zwischen verschiedenen Figuren wandert, und der Fokus nicht nur auf einer Figur liegt. Gérard Genette gibt zwar zu bedenken, dass eine solche interne variable Fokalisierung nur schwer von einer Nullfokalisierung zu unterscheiden ist – wie bereits im theoretischen Teil dieser Arbeit erwähnt –, da es jedoch keinerlei Vorausdeutungen und Ähnliches gibt, sondern der/die Erzähler/in nur das weiß, was die Figuren wissen und wahrnehmen, kann man von einer nullfokalisierten Deutung der Erzählweise absehen.

4.4.2 Stimme des/der Erzähler/s/in

Anhand der grammatischen Form der Erzählung wird nach Gérard Genette die „Zeit der Narration“ bestimmt. In *Stillbach oder Die Sehnsucht* handelt es sich um eine spätere Narration in der Vergangenheitsform, d.h., die Geschichte, die bereits passiert ist, wird mit einem zeitlichen Abstand erzählt, der jedoch nicht genauer bestimmt wird. Allerdings muss man hier beachten, dass durch die Erzählungen über Clara und Paul der Zeitpunkt der Erzählung im Manuskript von Ines bestimmt wird. Und zwar handelt diese im Jahr 1978. So

wird dieses Jahr von Clara und Paul immer wieder in verschiedenen Zusammenhängen erwähnt - insgesamt sieben Mal -, bis Paul die Verbindung zum Manuskript schafft – „*Sie hat behauptet, wir hätten uns 1978 im Hotel Manente kennengelernt.*“ (SodS, S.67) – und bevor die Geschichte aus dem Jahr 1978 folgt. Zu welchem Zeitpunkt allerdings die Rahmengeschichte spielt, kann man nicht näher bestimmen, sondern nur in zeitlicher Distanz zum Tode Ines bestimmen.

Claras Geschichte dreht sich um den Zeitpunkt des Todes ihrer Freundin Ines, die in Rom gelebt hat. Dem Wunsch ihrer Freundin folgend, fährt Clara zuerst nach Stillbach, dann nach Rom, um den Nachlass von Ines aufzuarbeiten. Während Claras Textsequenzen schon eindeutig nach dem Tode Ines spielen, ist es in Pauls Geschichte nicht so eindeutig. Es wirkt, als würde die Erzählung über ihn zu Beginn noch zu einem Zeitpunkt stattfinden, zu welchem Ines noch lebt bzw. Paul noch nicht weiß, dass sie gestorben ist. Ines ist das Verbindungsstück zwischen Clara und Paul, deren Geschichten sich im Roman aufeinander zu bewegen. Clara findet im Terminplaner ihrer verstorbenen Freundin die Telefonnummer von Paul, den sie kontaktiert und schließlich trifft. Daraufhin hilft Paul Clara, den Nachlass von Ines zu sichten, und ihre Geschichten verweben sich zeitlich miteinander.

Als extradiegetische Ebene stellen sich in Sabine Grubers viertem Roman die zwei Er/Sie-Erzählungen von Paul und Clara dar. Diese extradiegetische Ebene beherbergt das Manuskript Ines, welches deswegen als intradiegetische Ebene bezeichnet werden kann und aus der Sie-Erzählung von Emma und der Ich-Erzählung von Ines besteht. Die extradiegetische Ebene bereitet auf die intradiegetische vor. So geht es im ersten Teil der Rahmenerzählung hauptsächlich um die Vergangenheit der Verstorbenen, Pauls Jagd nach Erinnerungen und das Jahr 1978 – alle drei Punkte führen unweigerlich zur intradiegetischen Ebene, die alles zu lösen vermag. Ein Dialog zwischen Clara und Paul leitet den/die Leser/in zur intradiegetischen Ebene, und lässt Ines erzählen: «*Stell dir vor – stellen Sie sich vor, sie hat an einem Roman geschrieben.*» «*Ah ja.*» *Das mehrbändige Werk, dachte Paul.* «*Du kommst auch vor.*» (SodS, S.76)

Die zwei Ebenen verhalten sich zueinander explikativ sowie thematisch. So erklärt das Manuskript nicht nur wie es zur Liebelei zwischen Paul und Ines kam, sondern auch einige der anderen Lücken bzw. Ungewissheiten, die vor allem durch Clara im ersten Teil des Buches aufgeworfen werden. Beide Ebenen sind zudem thematisch miteinander verbunden und arbeiten die Geschichte Südtirols und der Südtiroler Dienstmädchen auf und finden noch eine weitere Gemeinsamkeit in der Aufarbeitung von Leben: Auf der einen Seite gibt es das

Leben von Ines, welches nicht nur durch Clara und auch Paul aufgerollt wird, sondern auch für eine gewisse Zeitspanne im Manuskript. Auf der anderen Seite wird im Manuskript das Leben von Emma betrachtet, welches sich am Ende des Buches durch den Besuch Claras im Altersheim fortsetzt. Die Biographien der Figuren im Buch werden dadurch kunstvoll miteinander verwoben, nacherzählt, weiter erzählt, und die Geschichten werden zu einer Geschichte.

Auch in *Stillbach oder die Sehnsucht* erleben wir eine besondere Form des Erzählens, eine besondere Erzählerin: Ines erzählt mithilfe ihres Manuskriptes über den Tod hinaus. So steht auf einen der unzähligen Blätter, die Clara von Ines hat: „*Ich zerhacke Wörter und Sätze. Brennholz für die Erinnerung, stand auf einem der Blätter, die Clara im Zug in der Hand gehabt hatte, aber das waren Aufzeichnungen von früher.*“ (SodS, S.65) Das Brennholz für die Erinnerung ist notwendig, damit sie nicht verloren geht. Ines hinterlässt Wörter und Sätze, um die Erinnerung mit ihr nicht sterben zu lassen, denn schon Clara konstatiert der Erinnerung eine Schwäche für das Verlorengehen:

Niemand lebt in den Erinnerungen weiter, dachte Clara. Die Toten gehen in unseren Gedankenfluten unter. Da ist immer nur ein Detail von Ines, das an die Oberfläche gespült wird, ein konkreter Satz, eine bestimmte Geste – der Rest hat nichts mit ihr zu tun. Nichts mit ihrem Leben. (SodS, S.44)

Ines schafft es mithilfe des Manuskriptes, einen Teil ihres Lebens zu archivieren, einen Teil ihres Selbst für die anderen zu erhalten. Es ist kein versuchtes Erzählen gegen den Tod wie in *Die Zumutung*, sondern ein Erzählen über ihn hinaus – der Zustand des Todes wird durch das Weitererzählen von Ines negiert. „*Schriftsteller blieben ein Leben lang Kinder, die als Erwachsene eine Form gefunden hatten, um das letzte Wort zu behalten. Und Ines´ Mund war für alle Zeiten unter der Erde.*“ (SodS, S.332), sinniert Paul und unterstreicht damit die Nachhaltigkeit des Wortes von Ines über ihren Tod hinaus. Nach dem Tode Ines lebt sie auch in Claras Geschichte weiter. Immer wieder kommt es zu Einschüben in der Rahmenerzählung, die Passagen aus Ines Manuskript sind. Einerseits lebt Ines durch diese Einschübe in Claras Geschichte weiter, andererseits - wie oben erwähnt - durch den Roman im Roman, der Ines schriftstellerische letzte Arbeit komplett abbildet. Ines erzählt über den Tod hinaus, sie gewinnt den erzählerischen Kampf gegen den Tod und lebt in literarisierter Form weiter. Ines behält in der Geschichte das letzte Wort, indem Clara den Nachlass der Freundin aufarbeitet, das Manuskript findet, und es in ihre Realität einführt und somit Ines Erzählen wieder belebt.

Ines will erinnern: an sich, ihr Leben, an Emma, die schwierigen Verhältnisse in Südtirol. Um das Erinnern geht es jedoch nicht nur bei Ines. Alle wichtigen Figuren im Werk wollen sich erinnern, können sich nicht erinnern, hängen Erinnerungen nach und über allem schwebt die Frage, ob man den eigenen Erinnerungen trauen kann. Paul erinnert sich nur schwer an seine eigene Biographie, dafür an zahlreiche historische Begebenheiten und Details. Clara erinnert sich schmerzlich an Ines und fragt sich: *„Wann würde der Tag kommen, an dem die Erinnerungen sie nicht mehr berührten? Wann der Tag, der nicht einmal mehr die Erinnerungen brachte?“* (SodS, S.313) Emma beschwört sich selbst mit den Worten: *„Nur nicht an Stillbach denken.“* (SodS, S.104) und schafft es nicht vor ihren Erinnerungen und ihrer Vergangenheit zu flüchten, wünscht sich manchmal sogar, in diese alte Lebensgeschichte flüchten zu können: *„Emma kicherte leise, hatte zum ersten Mal das Gefühl, daß die Zeit stehengeblieben war, daß sie ihr nicht hinterherrennen mußte, daß etwas aus ihrem früheren Leben zurückgekehrt war. Es roch ein bißchen nach Stillbach.“* (SodS, S.201) Emma ist in sich gespalten, symbolisiert die Zerrissenheit in Stillbach, Südtirol, kommt nicht über den Bruch mit ihrer Familie hinweg. Emma war dem Stillbacher Johann versprochen, der 1944 bei einem Partisanenanschlag stirbt, der mit dem Massaker in den Ardeatinischen Höhlen von Seiten der Faschisten gerächt wird. Als Emma nach dem Tod ihres geliebten Johanns vom Sohn der Manentes schwanger wird, bleibt sie in Rom und führt das Hotel weiter. Für die Familie in Stillbach ist Emmas Schwangerschaft ein Sündenfall, der zugleich ihre Rückkehr ausschließt. *„Die Liebe dahin, mit einem Knall. Und die Familie in Stillbach für immer verloren, weil dann alles anders kam. Remo statt Johann.“* (SodS, S.139) Die Familie, allen voran der Vater, versteht nicht, warum Emma bei den *„Spaghetristen“* (SodS, S.108) bleibt, sogar einen heiratet und mit ihm ein Kind zeugt. Während des ganzen Romans tritt die Gespaltenheit von Emma hervor, die sich weder zu den Südtirolern und ihrer Stillbacher Familie noch zu den Italienern und den Manentes zählen kann: *„So, wie Remo in Stillbach nie dazugehören würde, so würde auch Emma, wenn sie selbst die Seite wechselte, diejenige sein, die nicht dazugehörte.“* (SodS, S.130-131) Emma wird durchwegs von Erinnerungen an und Sehnsüchten auf Stillbach und Johann heimgesucht, teils sind diese schön, teilweise rütteln sie Emma nur auf und bestärken sie darin, nicht mehr zurückzukehren. Der Geruch nach Stillbach ist Segen und Fluch zugleich für Emma. In einem Moment will sie ihn riechen und sich erinnern, im anderen will sie ihn verbannen und wegwaschen:

Und wenn ich an das Stillbacher Gasthaus dachte, das einzige, in dem auch Fremdenzimmer vermietet werden, an den ranzigen Geruch in der Gaststube, der

vermutlich das Ergebnis des fleischreichen Essens und der zu selten gewaschenen Kleidung des Wirten ist, so schien es auch ein erklärtes Ziel der Chefin zu sein, all diese Gerüche, diese an Stillbach erinnernden Ausdünstungen zu vermeiden. (SodS, S.208)

Emma ist ihren Memoiren oftmals hilflos ausgeliefert, und es entsteht ein scheinbar immerwährender Kampf zwischen Erinnerung und Vergessen.

Bei der Unterscheidung der verschiedenen Typen der Erzählung erkennt man drei verschiedene Arten: Wenn man sich die extradiegetische Ebene ansieht, gibt es einerseits die Erzählung von Clara und die Erzählung von Paul, die beide heterodiegetisch sind. Es handelt sich also um eine/n extradiegetische/n-heterodiegetische/n Erzähler/in erster Stufe, der/die die Geschichten erzählt, in der er/sie nicht vorkommt. Betrachtet man die intradiegetische Ebene, ist es jedoch nicht so einfach: Hier gibt es einerseits in der Geschichte über Emma eine/n intradiegetische/n-heterodiegetische/n Erzähler/in zweiter Stufe, der/die die Geschichte erzählt, in der er/sie nicht vorkommt. Andererseits gibt es die Geschichte über Ines, bei der Ines selbst ihre Erlebnisse erzählt, d.h., in der Geschichte vorkommt und somit eine intradiegetische-homodiegetische Erzählerin ist. Sabine Gruber schafft durch diese komplexe Form von Erzähler/n/innen einen vielschichtigen Roman, der nicht nur zwei, sondern gleich vier Leben miteinander verknüpft.

4.4.3 Thematisierung des Schreibens und Erzählens

Auch in Sabine Grubers neuestem Werk findet der Umgang mit dem Schreiben und Erzählen seinen Platz. Vor allem in der Rahmengeschichte, die von Clara und Paul getragen wird, geht es immer wieder um Autor/innenschaft und die Fallgruben, die einem während des Schreibens und Erzählens begegnen.

Vorrangig reflektiert Clara, die an einem Buch über Liebespaare in Venedig schreibt, und die sich gerade mit der Liebesbeziehung zwischen dem Dichter Gabriele D´Annunzio und der Schauspielerin Eleonora Duse auseinandersetzt:

Lieber als in einem der berühmten venezianischen Hotels hatte sie in einem kleinen Palazzo gewohnt, abgeschirmt von den neugierigen Gästen und Passanten. Sie hatte Hintereingänge benützt und auf dem Zimmer gegessen, um ungestört sein zu können, war das Gegenteil von ihrem nach Öffentlichkeit heischenden, sich zum Genie stilisierenden, Gott, Kunst und Vaterland besingenden *poeta* gewesen, der in ihr nur

ein weiteres Weib für seine Kollektion gesehen hatte. [...] Viele Zeitgenossen hatten ihn nur gekannt, weil er der Liebhaber der berühmten Schauspielerin gewesen war, weil die Klatschspalten der Zeitungen ausführlich über diese Liaison berichtet hatten. (SodS, S.32-33)

Eleonora Duse steht im Roman für den Rückzug, die Einsamkeit, die man für das bessere Schreiben benötigt. Sie, die Öffentlichkeit mied, sich versteckte und der die Ungestörtheit viel mehr wert zu sein schien als im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit zu sein, steht im Kontrast zu ihrem Geliebten. D'Annunzio steht für das „Gesicht-Hinhalten“, das Offenbaren von Allem und das Heischen nach Öffentlichkeit und Aufmerksamkeit. Clara verurteilt dieses Konzept des literarischen Erfolges und wirft dem Dichter, der auch einige Werke seiner Geliebten widmet, vor, keine Phantasie zu haben, nur Erlebtes verarbeiten zu können, und so seine Umgebung regelrecht zu denunzieren. Einerseits gesteht Clara ihm zwar ein gewisses Talent ein. *„Gleichzeitig konnte er aber nichts schreiben, was er nicht erlebt hatte, er schien das zwanghafte Bedürfnis zu haben, intime Details öffentlich zu machen. Um die Folgen scherte er sich nicht.“* (SodS, S.34) Wie schon in *Die Zumutung* findet die Kritik und die Einstellung der Autorin selbst ihren Niederschlag in einer Figur – hier im Dualismus zwischen D'Annunzio und seiner Duse. Erst durch diesen Gegensatz verstärkt sich die Aussage des selbst gewählten Erzählens im Roman.

Des Weiteren lenkt eine andere Stelle den Blick auf die Unwegsamkeiten der Autor/en/innen im Literaturbetrieb. Der Lektor von Clara will, dass sie Änderungen an ihrem Buch vornimmt. Der Text über die italienische Dichterin Gaspara Stampa ist dem Lektor zu informationsreich bzw. zu wenig intim. Er will, dass Clara bestimmte Textverweise herausnimmt, die nur darüber berichten, wie viele Sonette die Dichterin verfasst hat, und will dafür intensivere, für den/die Leser/in interessantere Geschichten.

Clara hätte die kluge Gaspara Stampa in eine Kurtisane verwandeln und aus der unglücklich verliebten Dichterin eine literarische Hure machen müssen, wie die gewöhnliche *cortigiana* nicht nur die Erfindungskraft der Tizians und Tintoretos, Ariosts und Aretinos beflügelt hatte, sondern vor allem die Phantasie der Leser anregte. Die Frau als Mythos? Als Sehenswürdigkeit? Lüstern? Hinein ins Buch. Als Lyrikerin? Lesenswürdig? Unglücklich? *Reiß mich in Stücke.* (SodS, S.47)

Dieses *„Seitenblicke-Geschwätz“* (SodS, S.46), das ihr vom Verlag auferlegt wird, findet Clara schrecklich und befindet sich – wie viele der Autor/en/innen im Literaturbetrieb – im

Zwiespalt zwischen dem „guten“ Schreiben und der Lust des Lesepublikums, die es zu befriedigen gilt.

Sabine Gruber schreibt in ihrem Essay *Die Neuerfindung des Privaten* über den notwendigen Rückzug und die Stille beim Schreiben, ohne die eine hochwertige Literatur nicht produziert werden kann. Die Forderung nach Stille findet auch in *Stillbach oder Die Sehnsucht* ihren Platz, als Clara sich an ein Gespräch mit Ines erinnert. Ines brauchte den Rückzug, versteckte sich an manchen Tagen vor Bekannten auf der Straße, um nicht reden zu müssen, hatte Tage, an denen sie es nicht aushielt, wenn jemand neben ihr nur telefonierte.

Aber es war nicht der Lärm gewesen, der Ines gestört hatte. Es war ihr unerträglich gewesen, wenn irgendwelche Laute in diese *Wolkensprache*, die ohne Rückzug nicht zu haben war, hineingeplatzt waren, wenn sie das, was in Ines' Kopf gewachsen war, mit ihren Reden zugedeckt hatten. (SodS, S.20)

Die „*Wolkensprache*“ (SodS, S.20) ist für Ines die Sprache der guten Literatur, die durch das Lärmen, die zahlreichen Informationen und die Öffentlichkeit des Alltags irritiert oder sogar zerstört wird. Deswegen brauchen Literat/en/innen den Rückzug, die Einsamkeit, um sich auf ihr Schaffen konzentrieren zu können. Dieses „Sich-auf-sich-selbst-Konzentrieren“ und trotzdem den Ausschluss des Selbst zu wahren ist schwierig genug. Augenscheinlich wird dies durch Clara, die immerzu mit den Erinnerungen an Ines zu kämpfen hat.

Sie brauchte Frischluft und keine Erinnerungen. Sie wollte an niemanden denken. [...] Der Lärm war unerträglich. Clara steckte sich die Zeigefinger in die Ohren, hörte eine Weile nur sich selbst, ihren Puls und ihren Atem. Sie versuchte, sich auf sich selbst zu konzentrieren, doch die Gedanken flossen weiter, verschlungene Bäche mündeten in den immergleichen Fluß, der den Namen Ines trug. (SodS, S.44)

Die anderen müssen draußen bleiben, um einerseits ein tendenziöses Schreiben zu vermeiden, und andererseits den Kampf mit sich selbst, nicht zu stören. Wie schon im ersten Teil dieser Arbeit erwähnt, ist ein ich-freies Erzählen von vielen Autor/en/innen zwar gefordert und das proklamierte Ziel, aber doch auch fast unmöglich. Dieser Vorsatz findet im Roman seinen Niederschlag in der Verflechtung von Fakten und Fiktion. Oftmals befindet sich der/die Leser/in in einem Zwiespalt, ob das Gelesene wahr ist, oder doch nur Fiktion, die als wahr erscheinen will. Reale Fakten, wie die zahlreichen historischen Daten und deren Erklärungen, gehen einher mit den fiktiven Biographien und verflechten sich zu einer konstruierten Geschichte. Die Biographien der Figuren sind miteinander verwoben – oftmals durch

historische Ereignisse. Als besonders auffallend ist hier die Geschichte von Emma Manente anzusehen, die durch den Anschlag in der Via Rasella am 23. März 1944, ihren Verlobten aus Stillbach verliert, und deren Leben dadurch eine neue Richtung bekommt. Das Attentat, bei dem 33 deutsche Soldaten starben, ist eine historische Tatsache. Im Roman wird dieses Faktum mit der fiktionalen Biographie der Manente verbunden, wodurch das Leben von Emma zu einem Scheinleben zwischen Erfindung und Realität wird. Diese Unsicherheit wird des Weiteren durch den Anhang des Buches geschürt, in dem in einen Absatz, in dem es um Erich Priebke und seine Kandidatur bei der Bundespräsidentenwahl 2010 geht, ein Absatz über Emma Manente und deren Tod 2011 folgt. Die historischen Fakten ziehen die Fiktion in die Realität und nicht umgekehrt. Erich Priebke hat es wirklich gegeben, das ist historisch belegbar, während Emma Manente eine Romanfigur ist. Jedenfalls glaubt man das am Anfang. Ob es Emma wirklich gegeben hat, kann am Ende des Buches nicht beantwortet werden.

Clara sowie Paul befinden sich in genau diesem Zweispaht. Ist das wirkliches Leben, welches hier literarisch verwirklicht wird oder ist das alles nur Erfindung? Paul, dem im Manuskript eine Affäre mit Ines angedichtet wird, verzweifelt an seinem Gedächtnis. Einerseits ist er im Buch der Recheur der historischen Fakten, der zu jedem Denkmal, jedem geschichtlichen Ereignis etwas zu erzählen hat, andererseits kann er sich an seine Biographie nicht lückenlos erinnern. Er stellt die Geschichte Ines´ infrage, die detaillierten Beschreibungen der Autorin führen aber dazu, dass er ihr die Affäre glaubt:

Sein Gedächtnis war so schlecht, daß er kurz überlegte, ob sie sich diese gemeinsame Geschichte vielleicht nur ausgedacht hatte, doch die Einzelheiten, die Ines über den Garten und über Pauls Studentenzimmer, das sich in jenem Hotel befunden hatte, erzählen konnte, bezeugen, daß sie die Wahrheit sagte. (SodS, S.14)

Genau diese Detailliertheit findet sich auch in der Schreibweise von Sabine Gruber, die es einem schwer macht, die Geschichte nicht immer auf die Waagschale von Realität und Fiktion zu legen. Doch nicht nur Paul irritiert das Faktenreiche in Ines´ Roman. Clara hinterfragt einerseits die Informationen, die ihre Freundin im Roman verarbeitet, „*Clara hatte nicht verstanden, ob die Schilderungen über die ersten Wagenladungen aus dem Regina-Coeli-Gefängnis, [...] einer Zusammenfassung von Ines entstammten oder ob die Freundin Textteile aus historischen Büchern kopiert hatte.*“ (SodS, S.355), andererseits zweifelt sie am Wahrheitsgehalt des Romans. Sie versteht nicht, warum Ines die Namen der Romanfiguren

nicht geändert hat, da Ines wie Clara die Tendenz zum entblößenden Schreiben verurteilt. Dass alles echt wirken muss, auch wenn es ein Schwindel ist, ist nicht das erklärte Ziel der Literatinnen.

Die Roman-Version stimmte nicht, dachte Clara, warum sollte sie auch der Wahrheit entsprechen. Eigenartig war nur, daß Ines die Namen aus dem wirklichen Leben übernommen hatte. Das paßte nicht zu ihr. Vielleicht hatte sie nicht mehr die Zeit gehabt, sie zu ändern. Wenn Clara den Roman veröffentlichte, mußte sie zumindest, die Familiennamen verfremden. Am besten wäre es, sie fände auch neue Ortsnamen. (SodS, S.298)

Die Frage nach der Echtheit wird von Clara und Paul in einer späteren Textstelle an genau diesen nicht geänderten Namen festgemacht. Paul spekuliert, ob Ines die Namen belassen hat, weil der Roman sowieso eine Fiktion ist, woraufhin Clara zu bedenken gibt, dass es Emma Manente, Stillbach und Paul doch wirklich gibt. Hier wird das Spiel zwischen Realität und Fiktion ad absurdum geführt. Der/die Leser/in weiß nicht mit Sicherheit, ob es Emma oder Paul gegeben hat, jedoch kann man keinen Ort Stillbach auf der Landkarte finden. Hier kann man eine weitere Schattierung von Fiktion herausarbeiten: Einerseits gibt es da die historischen Fakten, die die Biographie der Manente in die Realität führen, sie verknüpfen und lenken, andererseits führt das oben erwähnte Gespräch zwischen Clara und Paul dazu, dass der imaginäre Ort Stillbach Emma und Paul wieder fiktionalisiert.

Auch Francesco, der Sohn von Emma, den es im Manuskript von Ines sowie in der Rahmengeschichte von Paul und Clara gibt, proklamiert zwar nicht die Nicht-Existenz jedoch die Unwahrheit der Geschichte: „*Glauben Sie nicht, was da steht. Das ist nicht sie. [...] Wissen Sie, man sollte sich eigentlich nicht mit Leuten einlassen, die schreiben. Es wird alles festgehalten. Das ist nicht gut. Jedes Vorurteil.*“ (SodS, S.301) Ob es nun darum geht, dass Francesco Angst vor der Veröffentlichung einer wahren Geschichte hat, oder es ihm wirklich um die Unwahrheit des Manuskriptes geht, bleibt bis zuletzt fraglich.

Doch nicht nur die Beschäftigung mit der Hinterlassenschaft Ines' funktioniert als Gedankenanstoß für die Auseinandersetzung mit Fiktion. Paul spricht mit einer Geliebten über Ernest Hemingway, der in einem Brief sehr wohlwollend über ein Kriegsverbrechen schreibt, welches er begangen hat. Der Schriftsteller wurde schließlich auch dafür angeklagt, wurde aber freigesprochen, da es sich bei dem Geschriebenen nicht eindeutig um die Nacherzählung einer realen Begebenheit handelt. „*Auch in einem neueren Gutachten ist von fiktionalen Aussagen die Rede. – Die haben's gut, die Schriftsteller. Sie schreiben die*

Wahrheit und reden sich auf die Fiktion raus.“ (SodS, S.304) Wie auch in dieser Textstelle spielt der Roman unentwegt mit der Fiktionalität des Erzählten und der Konzeption von Autorschaft.

Zu guter Letzt fällt noch etwas im Roman auf: Sabine Gruber schreibt sich selbst in den Text. In drei Textstellen wird die Autorin namentlich erwähnt, die mit Ines bekannt gewesen sein soll. Durch das Spiel mit der Fiktionalität ist es jedoch schwer zu glauben, dass es die Autorin Gruber ist, die hier erwähnt wird. Ist die Sabine Gruber im Roman die Sabine Gruber, die dieses Buch geschrieben hat? Oder ist es nur wieder ein gut gemachtes verwirrungstiftendes Manöver von Fiktion und Realität? Der Name wird wie beiläufig erwähnt, man kann keine wichtigen Informationen aus den kurzen Passagen herauslesen. Es gibt nur eine Stelle, in der auf die Fiktionalität der Texte speziell von Gruber nochmals eingegangen wird:

Ist nicht die in Wien lebende Schriftstellerin Sabine Gruber in Lana aufgewachsen? Clara hatte erst vor kurzem ein Buch dieser Frau in der Hand gehabt, in dem Venedig eine zentrale Rolle spielt. Doch hatte Gruber darin keine realen Liebesgeschichten beschrieben, so daß Clara das Buch nicht als Recherchequelle benutzen konnte. Wenn sie sich nicht irrte, war Ines mit Gruber sogar flüchtig befreundet gewesen. (SodS, S.322)

Sabine Grubers Texte sind fiktional. Punkt. Zwar kommt es zu einer Vermischung von Fiktion und historischen Fakten, die Erzählung selbst ist aber erfunden, erschrieben, erdacht.

Schlussbetrachtung

Am Ende dieser Arbeit soll nicht nur ein Überblick über die erarbeiteten Erzähltechniken der Autorin Sabine Gruber gegeben werden, sondern auch die Ergebnisse miteinander verbunden und interpretiert werden. Hier stellen sich vor allem die Fragen, welche Arten des Modus und der Stimme die Schriftstellerin besonders verwendet, und ob es eine Entwicklung im Laufe ihres künstlerischen Schaffens im Hinblick auf die Verwendung von den von Gérard Genette aufgezeigten Termini gibt.

Modus der Erzählung

Distanz

Bei der „Erzählung von Worten“ verwendet Sabine Gruber die komplette Vielfalt, die Gerard Genette in seinen Schriften aufzeigt.

In *Aushäusige* wird die Gedankenrede öfters als die gesprochene Rede angewendet. Die gesprochenen Worte tauchen immer ohne Anführungszeichen und fast immer als autonome direkte Rede auf. In einigen Fällen werden sie durch ein „verbum dicendi“ eingeführt. Eine Besonderheit des Romans stellen die Kapitel von Anton dar, die aus inneren Monologen bestehen, in denen Dialoge uneingeführt stehen. Diese Teile kann man als vollkommene Wiedergabe von Gedanken sehen, die ohne eine narrative Instanz auskommen. In Ritas Kapiteln sind die Gedankenzitate in der Ich-Form, die immer wieder zwischen die Sie-Erzählung eingeschoben werden, und vor allem als Rückblenden in die Kindheit dargestellt werden.

Auch in *Die Zumutung* kommt die gesprochene Rede – außer in der Passage über Mariannes Leben mit der Diagnose – nur selten vor. Hier wird die gesprochene Rede zwar mit Anführungszeichen gekennzeichnet, das „verbum dicendi“ als Einleitung wird jedoch auch nur sehr sporadisch eingesetzt. Die indirekte sowie narrativisierte Form der Rede kommen sehr selten in *Die Zumutung* vor, weshalb man dem Werk in Bezug auf die „Erzählung von Worten“ einen Hang zur Distanzlosigkeit zuschreiben kann.

In *Über Nacht* ist die direkte Rede maßgeblich, sie tritt mit und ohne „verbum dicendi“ auf und vermischt sich in zahlreichen Passagen mit der transponierten bzw. indirekten oder auch narrativisierten Rede.

Auch bei der „Erzählung von Worten“ in *Stillbach oder Die Sehnsucht* kommt es zu unterschiedlichen Distanzstufen, wie Genette sie bezeichnet. Vorrangig ist hier wieder die direkte Figurenrede mit und ohne „Verbum Dicendi“, wobei diese immer von anderen Präsentationen gesprochener Sprache, wie der transponierten oder narrativisierten Rede begleitet und auch unterbrochen wird.

Wenn man sich die besprochenen Werke in Hinblick auf die „Erzählung von Worten“ ansieht, fällt auf, dass sich hier eine Entwicklung ausmachen lässt. Während in *Aushäusige* und in *Die Zumutung* die direkte Rede noch sehr sporadisch eingesetzt wird, kommt diese in den beiden letzten Romanen von Gruber stark zum Tragen. Den Hang zur Distanzlosigkeit kann man *Über Nacht* und *Stillbach oder Die Sehnsucht* somit ohne Weiteres zuschreiben, doch auch *Aushäusige* mit den inneren Monologen, die die narrative Instanz tilgen, und die uneingeführten Gedankenzitate von Rita schlagen in diese Kerbe. Des Weiteren kann man dem dritten Roman *Die Zumutung* im Hinblick auf die „Erzählung von Worten“ auch das Fehlen von Distanz zuschreiben. Zwar wird hier nur sehr wenig mit der Wiedergabe von Worten gearbeitet, die Worte, die jedoch gesprochen werden, sind vornämlich in der direkten Rede.

Prinzipiell kann man Sabine Gruber in diesem Punkt einen Hang zur Distanzlosigkeit konstatieren sowie eine große Vielfältigkeit bei der Anwendung von der „Erzählung von Worten“. Gerade im Hinblick auf das gesprochene Wort in den Romanen lässt sich hier auch eine Entwicklung hin zum Gebrauch der Redewiedergabe aufzeigen.

Bei der „Erzählung von Ereignissen“ kann man eine weitere Entwicklung im Schreiben Sabine Grubers festmachen: Während in *Aushäusige* noch nicht besonders detailliert erzählt wird, kommt es in *Die Zumutung* und *Über Nacht* vermehrt zu der Umsetzung von Nichtsprachlichem in Sprachliches, wobei diese Schilderungen dann selten ohne die narrative Instanz auskommen. In *Über Nacht* treten aber im Gegenteil zu *Die Zumutung* auch immer wieder Beschreibungen der Umgebung auf, die ohne eine Bewertung durch die narrative Instanz auskommen. Bei ihrem letzten Roman *Stillbach oder die Sehnsucht* vermischen sich mimetische und nicht mimetische Strategien miteinander. Einerseits kommt es hier in einer größeren Verbreitung als in den früheren Romanen zu der „Erzählung von Ereignissen“, diese werden jedoch andererseits auch in einigen Fällen durch eine narrative Instanz bewertet. Trotz diesem scheinbaren Bruch der Mimesis-Illusion nach Genette kommt es in diesem Werk des Öfteren zu Beschreibungen, welche nicht durch eine narrative Instanz gefiltert sind.

Perspektive und Fokalisierung

Sabine Gruber spricht sich – wie in Kapitel 3 besprochen – vehement gegen das auktoriale Erzählen aus. Der/die Leser/in soll die Möglichkeit haben, das Werk und die erschriebenen Leben selbst zu erkunden und zu erleuchten. Diesen Anspruch setzt sie auch in ihren Romanen um. Alle vier Romane sind als interne Fokalisierung anzusehen. In *Aushäusige*, *Über Nacht* und *Stillbach oder die Sehnsucht* kommt es zu einer variablen internen Fokalisierung, die zwischen den verschiedenen Schichten der Erzählung wechselt. *Die Zumutung* spielt zwar an gewissen Stellen mit auktorialen Momenten – hier geht es vor allem um die Passagen des Begräbnisses von Marianne – ist aber auch als eine interne Fokalisierung auszumachen.

Durch den Gebrauch der variablen internen Fokalisierung schafft es Gruber durch das Gefühlsleben verschiedener Figuren, ein Naheverhältnis zum/zur Leser/in herzustellen, ohne den weiteren Verlauf der Geschichte durch Auktorialität zu früh preiszugeben.

Alterationen und Polymodalität

Vor allem die Paralipse wird in den beschriebenen Texten immer wieder eingesetzt, um den/die Leser/in im Dunklen zu lassen, neugierig zu machen und den Drang des Erforschens zu stimulieren. Diese Alteration wird in den ersten drei Werken der Autorin maßgeblich eingesetzt.

In *Aushäusige* wird die Paralipse in Bezug auf das Liebesleben der Geschwister und den Grund des Scheiterns am heimisch werden eingesetzt. So erfährt man erst nach und nach, warum Rita und Anton Aushäusige sind, und warum ihre Heimat, ihre Kindheit und die Eltern den Grundstein für die ewige Heimatsuche und -losigkeit gelegt haben. Durch die Rückblenden in die Vergangenheit, die zum Großteil von Rita gemacht werden, kommt es zu einer zeitverzögerten Anreicherung mit Information und somit erst zur Erkenntnis des/der Leser/in des großen Ganzen.

Auch in *Die Zumutung* wird mit Paralipsen gearbeitet. Die hineinimplantierten Informationen, die immer wieder darauf hinweisen, dass jemand leiden wird, führen erst langsam und sachte, dann immer heftiger an die Krankheit Mariannes heran. Viele Fragen bleiben zu Beginn des Buches offen und finden erst im Verlauf des Buches ihre Antworten.

Was beschäftigt Mira so unentwegt? Und welchen Ballast trägt Irma mit sich herum? Diese Fragen stellt sich der/die Leser/in immer wieder auch bei *Über Nacht*. Informationen werden

bewußt in dieser Erzählung vor allem in Hinblick auf den Verdacht der Affäre und die Krankheit sowie den Job Irmas weggelassen.

Als Ausnahme in Bezug auf diese Alterationen kann man *Stillbach oder Die Sehnsucht* sehen, dem man weder Paralipse noch Paralepse konstatieren kann. Prinzipiell spielt die Paralipse aber im Werk Grubers eine große Rolle, um nicht von Anfang an alles offenzulegen, und dem/der Rezipient/en/in einen gedanklichen Spielraum zu überlassen.

Auch die verschiedenen modalen Codes, die in den vier Werken herauszulesen sind, führen zu einer Spurensuche: Wie hängen die Geschichten zusammen? Inwiefern bedingen sich die Leben, die hier manchmal nebeneinander, manchmal miteinander eine Geschichte schreiben? Durch die variable Fokalisierung, die Sabine Gruber immer wieder einsetzt und durch die Verwendung verschiedener Formen der Figurenrede, werden unterschiedlichste Perspektiven übereinandergestapelt, neue Möglichkeiten der Wahrnehmung werden eröffnet, und dies ist es auch, was die Werke Grubers auszeichnet.

Stimme des/der Erzähler/s/in

Zeit der Narration

Sabine Gruber arbeitet bei den analysierten Werken vorrangig mit der Form der späteren Narration. Sowohl in *Die Zumutung*, *Über Nacht* und *Stillbach oder Die Sehnsucht* wird diese Form der Narrationszeit verwendet. Als Ausnahme gilt hier der Debütroman *Aushäusige*, der als gleichzeitige Narration zu klassifizieren ist.

Im Roman *Die Zumutung* kommt neben den beiden späteren Narrationen außerdem noch eine eingeschobene Narration hinzu, die sich durch die Verwendung des Präsens und das plötzliche Auftauchen ohne einleitende Worte abhebt. In dieser eingeschobenen Erzählung, die sich mit der vergangenen Beziehung zwischen Marianne und Leo beschäftigt, kommt ein besonderes Merkmal des Romans zum Tragen, die Erotik des Erzählens und Zuhörens.

Ein wesentlicher Punkt beim Erzählen von Sabine Gruber ist das Spiel mit dem Verhältnis von Geschichte und Narration – dies zeigt sich vor allem in ihren beiden ersten Romanen. In *Aushäusige* verschmelzen die beiden Instanzen einerseits in der Sie-Erzählung von Rita miteinander und trennen sich andererseits in Antons inneren Monologen. Bei *Die Zumutung* nähern sich Geschichte und Narration durch die Verwendung des Präsens an, nur um sich am Ende des Buches wieder voneinander zu entfernen und damit zu deklarieren, dass das Ende

der Erzählung nicht das Ende ist, sondern dass der eigentliche Schluss von Mariannes Geschichte ihr Begräbnis ist und nicht ihr Tod. Bei *Über Nacht* kommt es zu keiner näheren Bestimmung des Abstandes der beiden Instanzen, während in *Stillbach oder Die Sehnsucht* zumindest das Jahr, in dem das Manuskript Ines spielt, bestimmt wird. Bei beidem Romanen kommt es allerdings nicht zu einer Annäherung von Geschichte und Narration wie in *Die Zumutung* aufgezeigt.

Hinsichtlich der Narrationszeit kann man bei Sabine Gruber anhand der vorangegangenen Interpretation einen Hang zur klassischen Erzählung konstatieren, die sie jedoch immer wieder durch die Spielereien zwischen Geschichte und Narration aufzulösen bzw. komplexer zu machen vermag.

Narrative Ebene

Ein besonderes Augenmerk muss auf die Ergebnisse in Hinblick auf die narrativen Ebenen in Sabine Grubers Prosa-Werk gelegt werden, da es hier zu einer vielschichtigen Arbeitsweise der Autorin kommt. Es werden verschiedene Ebenen ineinander geschichtet, die nicht immer aus einer extradiegetischen und intradiegetischen Ebene bestehen müssen, da wie in *Aushäusige* oder auch *Über Nacht* zwei extradiegetische Ebenen gleicher Ordnung nebeneinander bestehen können.

Im Debütroman der Schriftstellerin werden zwei extradiegetische Ebenen zu einer Geschichte zusammengefügt. Die Geschichten von Anton und Rita sind gleichermaßen wichtig und umfangreich, sodass sie sich nicht in eine Erzählung 1. und 2. Ordnung klassifizieren lassen. Neben den beiden Rahmengeschichten gibt es noch die intradiegetische Ebene, die aus den Rückblenden in die Kindheit der Geschwister besteht und thematisch wie explikativ mit den extradiegetischen Geschichten verbunden ist.

In *Die Zumutung* schöpft Sabine Gruber aus dem vollen Repertoire der narrativen Ebenen. Im Roman gibt es sowohl eine extradiegetische, intradiegetische sowie eine metadiegetische Ebene, wobei hier vor allem der Wechsel von der extradiegetischen in die intradiegetische Ebene erwähnenswert ist, da dieser explizit erwähnt wird, und das Ende von Mariannes Existenz den Anfang des Buches markiert. Alle Ebenen stehen in einer thematischen wie zeitlichen Verbindung miteinander.

Wie in *Aushäusige* haben wir in *Über Nacht* zwei extradiegetische Ebenen, die nebeneinander existieren und im letzten Satz zu einer Geschichte zusammengeführt werden. Die Geschichte

Miras wird erst zur Einbildung von Irma mit dem letzten Satz. Außerdem ist diese kein erzähltes Erzählen, sodass man beide Geschichten, die explikativ wie thematisch miteinander verknüpft sind, auf der extradiegetischen Ebene ansiedeln muss.

In *Stillbach oder Die Sehnsucht* besteht die Erzählung aus einer extra- sowie einer intradiegetischen Ebene, die explikativ wie thematisch miteinander verbunden sind. Die extradiegetische Ebene wird durch die zwei Er/Sie-Erzählungen von Paul und Clara getragen, während auf der intradiegetischen Ebene, dem Manuskript Ines, die Sie-Erzählung von Emma und die Ich-Erzählung von Ines die Geschichte berichten.

Wie in dieser Arbeit aufgezeigt, arbeitet Sabine Gruber in jedem der Werke mit einer Schichtung von Ebenen, wobei diese nicht zwingend unterschiedlicher Ordnung sein müssen. So eine Arbeitsweise führt dazu, dass die Romane den/die Leser/in immer wieder durch ihre Komplexität fordern, und dass dadurch die beschriebenen Leben eine besondere Tiefe und Intensität bekommen. Erst durch dieses Schichtverfahren können die verschiedenen Leben und Geschichten ihre Fülle, Komplexität und Verbundenheit erfahren.

Person

Durch die verschiedenen Formen und Schichtungen der narrativen Ebenen kommt es auch zu einer großen Varietät an Erzählertypen. In den vier Roman tauchen alle vier von Gérard Genette beschriebenen Formen von Erzähler/n/innen auf. Erwähnenswert hier ist, dass Sabine Gruber oftmals die Erzähler/innen als Helden ihrer eigenen Geschichten montiert, das heißt, die/der Erzähler/in tritt in einem hohen Grad im Werk auf.

Prinzipiell kann man den Werken Grubers eine komplexe Form von Personalität zuschreiben. In früheren theoretischen Schriften oft als Fauxpas beschrieben, spielt die Autorin immer wieder mit dem Wechsel vom „Ich“ zum „Er/Sie“ und umgekehrt. Während *Die Zumutung* mit einer einzigen Ich-Erzählerin Marianne auskommt, wechselt sich in *Aushäusige* die Sie-Erzählung von Rita mit den inneren Monologen von Anton ab. In *Über Nacht* gibt es einerseits die Ich-Erzählerin Mira und die Sie-Erzählung über Irma, die ineinander geschichtet werden. Im letzten besprochenen Werk, *Stillbach oder Die Sehnsucht*, wird diese Komplexität von Personalität weitergeführt: Die zwei Er/Sie-Erzählungen über Paul und Clara schließen die Sie-Erzählung über Emma und die Ich-Erzählung über Ines ein, und führen dadurch zu einer besonders vielfältigen Schichtung – nicht nur von narrativen Ebenen, sondern auch von Personalität.

Auch in diesem Punkt verlässt sich Gruber nicht nur auf eine Arbeitsweise. Sie will mit den variantenreichen Erzähler/n/innen in ihren Romanen dem Erzählen Tribut zollen. Das Einfache, Einseitige findet in ihrem Prosa-Werk keinen Platz. Es wirkt so, als brauche das vielschichtige Leben vielschichtige Arbeitsweisen, damit man ihm beikommt und gerecht werden kann.

Die Thematisierung des Schreibens und Erzählens in den Romanen im Hinblick auf Sabine Grubers Schreiben

Die Thematiken zum Schreiben und Erzählen, die Sabine Gruber in ihren Romanen aufgreift, sind breit gefächert. Man muss hier auch eine Unterscheidung treffen zwischen dem Schreiben und dem Leben als Schriftsteller/in.

Wie im Theorieteil dieser Arbeit beschrieben, kann man diverse Regeln bzw. Tendenzen für das Schreiben der Gegenwartsliterat/en/innen ausmachen, für die auch Gruber einsteht. Das wäre zum Einen der Verzicht des auktorialen Erzählens und zum Anderen die Lust auf das ich-freie Schreiben, welches sich jedoch als Gradwanderung für den/die Schreibende/n herausstellt. Beides trifft auch auf das Schreiben von Sabine Gruber zu: In ihren Werken verzichtet sie auf das auktoriale Erzählen, den allwissenden Standpunkt, der sonst alles zu überschatten vermag. Das Grundrecht auf eigene Phantasie, eigenes Erforschen der Texte und Leben des/der Leser/in ist vorrangig für die Südtiroler Schriftstellerin. Und auch im Hinblick auf das ich-freiere Erzählen ist Sabine Gruber in diese neuen Tendenzen einzuordnen. Sie erzählt nicht über sich, ihre Held/en/innen sind führungslos, haben ihren eigenen Willen und werden nicht durch sie gelenkt. Immer wieder thematisiert sie in ihren Werken den Schreibprozess. So findet man in *Die Zumutung* bei Marianne ein Erzählen gegen den Tod, um das Unausweichliche hinauszuzögern und dem/der Erzähler/in nicht zu früh den Mund zu schließen. Der Topos der Postmoderne, der Tod des Erzählens, tritt in den Werken Sabine Grubers nicht ein – ganz im Gegenteil – es wird wieder erzählt, um den alten Regeln in der Literatur etwas entgegenzusetzen. Auch in *Stillbach oder Die Sehnsucht* wird dem Tod des Erzählens Einhalt geboten. Hier erzählt Ines durch ihr Manuskript über den Tod hinaus und sprengt damit jegliche Konventionen und Einschränkungen der Literatur.

Doch auch das Schreiben und Leben des/der Autor/s/in als schwierigen Akt, als divergente Angelegenheit findet seinen Platz in den Werken. In jedem der vier Werke gibt es Figuren, an denen man eine Diskussion um diese Thematiken festmachen kann. In *Aushäusige* ist es der

Journalist Anton und seine Kolleg/en/innen, in *Die Zumutung* Marianne selbst und der Schriftsteller Holztaier, in *Über Nacht* Irma, die an einem Buch über aussterbende Berufe schreibt, und in *Stillbach oder Die Sehnsucht* ist es einerseits Clara und andererseits die verstorbene Ines. Die Hauptthemen, die mithilfe dieser Figuren angesprochen werden, sind der Voyeurismus der Leser/innen, den Anton in Aushäusige so verabscheut, und der trotz allem ein wichtiger Punkt seiner Arbeit als Journalist ist, das Stehlen von Lebensgeschichten ohne Rücksicht auf Verluste wie es Holztaier in *Die Zumutung* macht, das Verfälschen und Aufmotzen von Autor/en/innenbiographie, welches immer wieder von Irma in *Über Nacht* angesprochen wird oder auch die grundlegend wichtige Einsamkeit des Schreibens, welche durch Ines in *Stillbach oder Die Sehnsucht* hervorgehoben wird. Mithilfe der Figuren arbeitet Sabine Gruber ihre eigenen Voraussetzungen fürs „gute“ Schreiben und Erzählen heraus und schafft es dadurch, nicht nur ersponnene Geschichten zu erzählen, sondern auch eine Diskussion, um den Literaturbetrieb und literarisches Schaffen im Allgemeinen auszulösen. Obwohl Sabine Gruber selbst keinen Leitfaden für ihr Schreiben ausmachen kann, zeigen ihre Werke auf, wie ein solcher für die Schriftstellerin aussehen kann. So wird klar zwischen Autobiographie und Fiktion unterschieden, neue fiktive Welten und Leben werden erstellt, die der Autorin wie dem/der Leser/in einen phantasiereichen Freiraum schaffen. Der Verzicht auf eine auktoriale Position und ein ich-belastetes Schreiben wird des Weiteren ins Feld geführt sowie der Anspruch die erschriebenen Leben auf der Textebene zu strukturieren. Dies ist es auch, was Sabine Grubers Werke ausmacht. Die Geschichten, so themenreich und vielfältig sie auch sein mögen, werden auf der Textebene kunstvoll arrangiert, so dass man sich trotz der Multiperspektivität und Schichtung niemals darin verliert. Zum Schluss wird alles zusammengeführt, die Geschichte erschlossen und die letzten Lücken gefüllt.

Abstract (deutsch)

Die Arbeit beschäftigt sich mit den Romanen der Südtiroler Schriftstellerin Sabine Gruber im Hinblick auf den Modus und die Stimme nach der Literaturtheorie von Gerard Genette.

Im Theorieteil der Arbeit werden die grundlegenden theoretischen Begriffe nach Gérard Genette geklärt, um so eine Basis für die Analyse zu schaffen. Des Weiteren wird auf die Standpunkte und Tendenzen der österreichischen Erzähler und Erzählerinnen eingegangen, wie denn überhaupt noch erzählt werden darf bzw. kann. Hier wird vor allem auf das ich-freiere Erzählen, den Verzicht auf Auktorialität und das Heranziehen der Autor/innenbiographie zur Werkinterpretation eingegangen. Ein eigenes Kapitel widmet sich daraufhin dem Schreiben und dem literarischen Schaffen der Autorin, und ihren eigenen Voraussetzungen und „Regeln“ für das gute Schreiben.

Die Romane *Aushäusige* (1996), *Die Zumutung* (2003), *Über Nacht* (2007) und *Stillbach oder Die Sehnsucht* (2011) werden im Analyseteil der Arbeit besprochen. Wie erzählt Sabine Gruber? Welche Techniken wendet sie in Bezug auf Modus und Stimme an? Und welche Besonderheiten in Bezug auf die Erzähltechnik weisen Grubers Werke auf? Diese und weitere Fragen werden nach Genette analysiert, um am Ende Grubers Erzählstil auf die Spuren zu kommen.

Im Analyseteil wende ich mich außerdem einen weiteren wichtigen Thema zu: der Thematisierung des Schreibens und Erzählens in den Romanen. Wie schon im Theorieteil behandelt, beschäftigt sich die Schriftstellerin intensiv mit den Voraussetzungen für das Schreiben und dem/der Autor/in im Literaturbetrieb. Auch in ihren Romanen werden diese Punkte immer wieder thematisiert mithilfe von einer oder mehrerer Figuren. Die Arbeit bespricht diese Passagen im Hinblick auf Sabine Grubers Ansprüche an ihr eigenes Schreiben.

Abstract (englisch)

The presented thesis concerns the novels by the South Tyrolean author Sabine Gruber. In particular, it analyses her works in regards to the concepts of mode and voice following the narratology by Gérard Genette.

The theoretical part of this thesis explains the fundamental concepts of Genette's narratology in order to present the basis of the following analysis. In addition, viewpoints and tendencies of Austrian narrators are explored, including the question as to how one is allowed or can narrate. Specifically, the removal of the author's person from the narration, the abandonment of the omniscient narrator, and the inclusion of the narrator's biography in the interpretation of their works are discussed. A separate chapter is dedicated to the writing and the literary works of Sabine Gruber. It includes an introduction to her own prerequisites and "rules" for good narrating.

The novels „Aushäusige“ (1996), „Die Zumutung“ (2003), „Über Nacht“ (2007) und „Stillbach oder Die Sehnsucht“ (2011) are discussed in the analysis part of the thesis. A number of specific issues are analysed within Genette's narratology to investigate Gruber's narrative style. These include: how does Sabine Gruber narrate; which techniques does she use within the remit of mode and voice; which distinctive differences are shown in Gruber's works.

The analysis part also includes a section on the important topic of the inclusion of writing and narration within the novels. Based on the initial discussion in the theoretical part of this work a detailed view of the author's opinion on what constitutes "good" writing and on the position of the author within the literary scene is given. Passages within Sabine Gruber's novels in which she addresses these issues by using one or more figures are discussed with regard to the standards she applies to her own writing.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Gruber, Sabine: Aushäusige. Innsbruck/Wien: Haymon Verlag 2011.

Gruber, Sabine: Die Zumutung. München: dtv Verlag 2007.

Gruber, Sabine: Über Nacht. München: dtv 2007.

Gruber, Sabine: Stillbach oder Die Sehnsucht. München: C.H.Beck 2011.

Sekundärliteratur

Selbstständige Publikationen

Bauer, Matthias: Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag 2005.

Brée, Germaine: Du Temps Perdu au Temps Retrouvé . Paris: Societe d'Édition 1969.

Brockhaus Literatur. Gütersloh/München: Wissenmedia⁴ 2010.

Brodsky, Pierre: Der sterbliche Dichter. Essays. Frankfurt: Fischer Taschenbuchverlag 2000.

Burdorf/Fasbender/Moenninghoff (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler³ 2007.

Dahiya, Bhim S.: Hemingway's A Farewell To Arms: a Critical Study. Delhi: Academic Foundation 1992.

Eisenreich, Herbert: Böse schöne Welt. Stuttgart: Scherz & Goverts Verlag 1957.

Flaubert, Gustav: Madame Bovary. Übersetzt und kommentiert von Raymond N. Mackenzie. Indianapolis: Hackett Publishing 2009.

Genette, Gérard: Die Erzählung. München: Wilhelm Fink Verlag² 1998.

Lanser, Susan Sniader: The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction. Princeton: Princeton University Press 1981.

Lubbock, Percy: The Craft of Fiction. New York: C. Scribner's Sons 1921.

Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Hamburg: tredition 2011.

Schleiermacher, Friedrich Daniel: Hermeneutik und Kritik. Hrsg. v. M. Frank. Berlin: Suhrkamp Verlag 1977.

Thibaut, Matthias: Sich-Selbst-Erzählen. Schreiben als poetische Lebenspraxis. Stuttgart: Akademischer Verlag Stuttgart 1990.

Vendryés, Joseph: Language. A Linguistic Introduction to History. Routledge: New York 1996.

Voßkübler, Friedrich: Kunst als Mythos der Moderne. Kulturphilosophische Vorlesungen zur Ästhetik von Kant, Schiller und Hegel über Schopenhauer, Wagner, Nietzsche und Marx bis zu Cassirer, Gramsci, Benjamin, Adorno und Cacciari. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2004.

Wood, James: Die Kunst des Erzählens. Hamburg: Rowohlt 2011.

Unselbstständige Publikationen

Amanshauser, Martin: Die Kunst des Erzählens besteht darin, dass der Autor verschwindet. In: Gollner, Helmut: Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005. S.55-62.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis/ Lauer/ Martinez/Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Philipp Reclam 2000. S.185-193.

Dinev, Dimitré: Die anderen sind das Wichtigste beim Erzählen. In: Gollner, Helmut: Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005. S.139-148.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Jannidis/ Lauer/ Martinez/Winko (Hrsg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Philipp Reclam 2000. S.198-229.

Glavinic, Thomas: Auf die Wirklichkeit antwortet man am allerbesten mit Erzählen. In: Gollner, Helmut (Hrsg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005. S.21-28.

Gollner, Helmut: Tut der Held, was der Autor will? Positionen des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. In: Gollner, Helmut (Hrsg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005. S.9-20.

Gruber, Sabine: Der Karren steckt im Dreck, dennoch. Einige Überlegungen zu den sozialen und ökonomischen Bedingungen und Voraussetzungen meines Schreibens. In: kolik 50 [50] 2010. S.17-22.

Gruber, Sabine: Die Neuerfindung des Privaten. In: Kernamayer, Hilde (Hrsg.): Schreibweisen. Poetologien 2. Zeitgenössische österreichische Literatur von Frauen. Wien: Milena Verlag 2010. S.379-392.

Hochgatterer, Paulus: Beim Erzählen ist es wie beim Singen. In: Gollner, Helmut (Hrsg.): Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005. S.39-46.

Jongeneel, Els: Silencing the Voice in Narratology? A Synopsis. In: Blödmann/Langer/Scheffel (Hrsg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Berlin: De Gruyter Verlag 2006. S.9-30.

Kehlmann, Daniel: Erzählen ist im Idealfall ich-los. In: Gollner, Helmut: Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005. S.29-38.

Kindt/ Müller: Was war eigentlich der Biographismus - und was ist aus ihm geworden? Eine Untersuchung. In: Detering, Heinrich (Hrsg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart: J.B. Metzler Verlag 2001. S.355-375.

Städtke, Klaus: Auktorialität. Umschreibungen eines Paradigmas. In: Städtke, Klaus/Kray, Ralph (Hrsg.): Spielräume des auktorialen Diskurses. Berlin: Akademie Verlag 2003. S.VII-XXVI.

Strohmaier, Alexandra: Zur narrativen Poetik Sabine Grubers. In: Kernmayer, Hilde (Hrsg.): Schreibweisen. Poetologien 2. Zeitgenössische österreichische Literatur von Frauen. Wien: Milena Verlag 2010. S.393-411.

Vertlib, Vladimir: Erzählen ist eine Grundeigenschaft des Menschen. In: Gollner, Helmut: Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005. S.129-138.

Winkels, Hubert: Emphatiker und Gnostiker. In: Kann man Bücher lieben? Köln: Kiepenheuer & Witsch 2010. S.27-31.

Zeyringer, Klaus: Kultur ist im Grunde Erzählen. In: Gollner, Helmut: Die Wahrheit lügen. Die Renaissance des Erzählens in der jungen österreichischen Literatur. Innsbruck: Studienverlag 2005. S.71-82.

Internetquellen

Eda, Christa: Sabine Grubers Kunst Figuren. Fiktive Personen mit Eigenleben. URL: <http://oe1.orf.at/artikel/281424> [27.06.2014].

Bartels, Gerrit: Auf der Seidenstraße des Geistes. URL: <http://www.taz.de/1/archiv/?dig=2005/10/20/a0230> [01.12.2014].

Gruber, Sabine: Kurzbiographie. URL: <http://www.sabinegruber.at> [09.07.2014].

Maar, Michael: Die Geschichte hat ihren eigenen Kopf. Michael Köhlmeier im Interview. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/michael-koehlmeier-im-interview-die-geschichte-hat-ihren-eigenen-kopf-1488051.html> [Stand 21.05.2014].

Schurian, Andrea: Sabine Gruber: Ein besseres Leben. URL: <http://www.andreaschurian.at/compliment/sabine-gruber-ein-besseres-leben/andrea-schurian/> [Stand 24.07.2014].

Viertelhaus, Benedikt: »Die Grenze des Sagbaren verschieben«. Ein Gespräch mit Norbert Gstrein. In: Kritische Ausgabe I. URL: <http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/rausch/gstrein.pdf> [Stand 28.05.2014].

Winkels, Hubert: Emphatiker und Gnostiker. Über eine Spaltung im deutschen Literaturbetrieb – und wozu sie gut ist. http://www.zeit.de/2006/14/Debatte1_neu [Stand 11.08.2012].

Zeh, Juli: Sag nicht Er zu mir. Oder: Vom Verschwinden des Erzählers im Autor. URL: <http://www.julizeh.de/essay-und-co/sag-nicht-er-zu-mir.html> [Stand 20.05.2014].

Persönliches Gespräch mit Sabine Gruber

Des Weiteren wurden in der vorliegenden Arbeit Aussagen von Sabine Gruber aus einem persönlichen Gespräch zitiert, welches im Mai 2014 stattfand. Hierfür gibt es keine schriftlichen Unterlagen. Angegeben wurden diese Zitate mit dem Verweis: “mündliche Mitteilung vom Mai 2014“.

Verzeichnis der verwendeten Siglen

A	Aushäusige
DZ	Die Zumutung
ÜN	Über Nacht
SodS	Stillbach oder die Sehnsucht

Lebenslauf

Name: Stefanie Regoutz

Geburtsdatum: 11. Juni 1987

Geburtsort: Klagenfurt

Bildungsweg

1993-1997 Volksschule der Ursulinen, Klagenfurt

1997-2005 Gymnasium Lerchenfeld, Klagenfurt

2005 Studium der Deutschen Philologie, Wien

Praktika

2006 Styria Verlag, Graz

2007 Falter Verlag, Wien

2008 Mandelbaum Verlag, Wien

Berufserfahrung

2008-2011 Print Company Verlags.m.b.H, Lektorin, Wien

2011-2014 Diesel Deutschland GMBH, PR & Marketing, Wien