

GÜNTER DAMMANN

WISSEN UND SPANNUNG*

1

Im folgenden Beitrag soll das Thema *Wie erzählt der Erzähler?* wesentlich im Blick auf die Relation Erzähler – Adressat behandelt werden. Grundlegend sind hier der Aspekt des im Erzählen zu vermittelnden Wissens und die Frage der zeitlichen Verfasstheit dieser durch die Narrationsinstanz vorgenommenen Vermittlung von Wissen.

Das Verhältnis eines Erzählers zu seinem Zuhörer oder Leser hat in einer ersten Schicht nichts, was spezifisch an die Gattung des Erzählwerks gebunden wäre. Wie ein Redner, der über Sachthemen spricht, oder ein beliebiger Autor von expositorischen Schriften teilt ein Erzähler Informationen mit; wie über sie kann man über ihn sagen, er vermittele, was für seinen Adressaten Wissen werden soll. Es unterscheidet den Narrator gleichfalls noch nicht von anderen Informatoren, wenn er aus der Not der zeitlich-linearen Verfasstheit seines Vortrags eine Tugend macht und sich sorgfältig überlegt, wann er was sagen, wann er was gezielt verschweigen und wann er was nachträglich enthüllen sollte, um seinen Leser abwechselnd mit Erwartungen zu spannen und mit Überraschungen zu belohnen und ihn so möglichst ununterbrochen ‚bei der Stange‘ zu halten.

Ein Beispiel aus der nicht-erzählenden Literatur, das geeignet ist, die Leistungen solcher Umkehrungen der ‚natürlichen‘ Abfolge der Dinge zu verdeutlichen, findet sich im 63. und 64. der zur Hauptsache von Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn und Friedrich Nicolai verfassten *Briefe, die neueste Literatur betreffend*.¹

* Es sei eingangs, auch um von vornherein Missverständnisse auszuschließen, deutlich betont, dass der in den folgenden Ausführungen verwendete Begriff des ‚Wissens‘ nicht der ist, der in dem seit längerem gern gesehenen Fragehorizont von ‚Literatur und Wissen‘ kursiert. Dort haben wir es mit zwei in der Ausgangskonstellation disjunkten epistemischen Bereichen zu tun, nach deren wechsel-

Lessing (er ist hier der Autor) bespricht das gerade erschienene Trauerspiel *Lady Johanna Gray*, über das er u. a. sagen möchte, dass Christoph Martin Wieland, der Autor des Stücks, sich unerlaubt stark an *Lady Jane Grey*, einem schon vierzig Jahre alten Drama von Nicholas Rowe, orientiert habe. Statt aber dies so einfach hinzuschreiben, tut Lessing im ersten der beiden Briefe sein gespielt harmloses Erstaunen über die Vortrefflichkeit von Wielands Werk kund, die sich vor allem darin zeige, dass es in seinen besten Stellen sogar bereits „einen englischen Dichter“ gereizt habe, es zu „plündern“. Lessing lässt (der Engländer bleibt ungenannt) eine ganze Reihe von deutsch-englischen Zitatvergleichen folgen. Dann erst, im anschließenden, dem 64. Brief, verrät der Kritiker den Namen des ‚Übersetzers‘; die Identifikation Nicholas Rowes, von dem Lessings Leser wissen, dass er längst tot ist, macht auf einen Schlag klar, was von dem Drama des deutschen Autors tatsächlich zu halten sei. Es folgt eine Analyse der fünf Akte des Originals von Rowe mit einer resümierenden kurzen Charakteristik der Wielandschen Bearbeitung.

Was erreicht Lessing mit seinem Verfahren gegenüber einem planen Vortrag der Sache? Man darf davon ausgehen, dass der Leser die *Briefe* kaufen und lesen wollte, weil er neugierig war, was sich auf dem literarischen Markt ereignete. Dieser Neugier kommt der Schreiber des 63. Briefs durch die Mitteilung der kleinen literarischen Sensation entgegen, dass ein deutsches Drama über einen Stoff der britischen Geschichte sogleich von einem englischen Autor adaptiert worden sei; zugleich macht er aber erst recht gespannt auf die Fortsetzung, weil er den Namen des „Plagiarius“ verschweigt. Schließlich sollte der 64. Brief ja auch noch abgesetzt

seitigen Relationen erst anschließend gefragt wird; so etwa Ralf Klausnitzer: *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*. Berlin u. New York 2008 (de Gruyter Studienbuch). Demgegenüber meint ‚Wissen‘ in den folgenden Ausführungen lediglich das jeweilige Gesamtmaterial, das von einem Autor bzw. Erzähler in einem narrativen Werk explizit wie auch intendiert-implizit vorgetragen wird bzw. (aus der Sicht am Ende der Lektüre) vorgetragen worden ist. Bei solchem Wissen handelt es sich weitgehend um ‚episodisches‘ Wissen. Zur (nicht unumstrittenen) Ausdifferenzierung dieses Subtyps aus dem Typ des ‚deklarativen‘ oder ‚propositionalen‘ Wissens siehe Endel Tulving: *Elements of Episodic Memory*. Oxford u. New York 1983 (Oxford Psychology Series 2); in einer ersten Version lag der Vorschlag vor in ders.: *Episodic and Semantic Memory*. In: *Organization of Memory*. Hg. v. Endel Tulving u. Wayne Donaldson. New York u. London 1972, S. 381–403.

¹ Siehe Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*. In Zus.arb. mit Karl Eibl [u. a.] hg. v. Herbert G. Göpfert. 8 Bde. München 1970–79; Bd. 5, bearb. v. Jörg Schönert (1973), S. 205–218. Die Briefe sind datiert 18. u. 25. Okt. 1759. Zitate S. 209f.

werden. Die Befriedigung der Wissbegierde erfolgt in Form eines regelrechten Überraschungscoups. Anzunehmen ist, dass der zeitgenössische Leser mit einem verblüfften Lachen und wohl auch Schadenfreude reagierte, jedenfalls sofern er nicht gerade zum engeren Kreis der eingeschworenen Liebhaber des Autors Wieland zählte. Was Lessing mit der Inszenierung des Vortrags erreicht, und um eine veritable Inszenierung handelt es sich, ist weniger hinsichtlich seines Objekts Wieland als hinsichtlich des Adressaten von Bedeutung. Die Lektüre ist für den Leser zu einem kleinen Ereignis geworden, das sich mit Emotionen verbindet.

Umkehrungen der ‚natürlichen‘ Abfolge der Dinge, Wechsel vom *ordo naturalis* zum *ordo artificialis*, Strategien, den Leser mit Erwartungen zu spannen oder durch Überraschungen zu belohnen, finden sich, wie das Beispiel zeigen sollte, auch in der nicht erzählenden Literatur. Häufiger, ja, praktisch die Regel aber sind sie in der Narration.

Narration, um jetzt das Thema *Wie erzählt der Erzähler?* unter der Relation Erzähler – Adressat systematischer anzugehen, unterscheidet sich von allen anderen Mitteilungsweisen durch die Verdoppelung der Ebenen der Mitteilung; wir haben eine Ebene, auf welcher ein Erzähler sich mitteilt, und eine Ebene, auf der die Figuren sich mitteilen. Als eine notwendige Bedingung des Erzählens gilt das Vorliegen eines äußeren und eines inneren Kommunikationssystems. Eine Zurückhaltung von Wissen zu einem gegebenen Zeitpunkt kann folglich nicht nur auf der Ebene der Relation Autor (bzw. Erzähler) – Adressat erfolgen, wie wir es im Falle Lessings beobachtet haben, sondern vermag als Asymmetrie der Informiertheit zusätzlich und tiefgreifend die Beziehungen zwischen den Personen der erzählten Welt zu bestimmen. Dieses Vorliegen zweier kategorial verschiedener Mitteilungsstrategien und ihr Wechselspiel unter der Autorität des Erzählers bestimmt die Strukturen der Wissensvermittlung in erzählenden Werken. Vor allem infolge solcher Verdoppelung der Ebenen haben wir es im Resultat mit einer außerordentlichen Vielfalt und Komplexität der möglichen Befunde zu tun, die sich einer durchgreifenden Systematisierung über wenige operational einsetzbare Begriffe nach dem Muster der

vorliegenden narratologischen Methodologien vermutlich hartnäckig und dauerhaft entziehen wird.

Solange man sich auf die Frage der *Informiertheit* der einzelnen Figuren und des Lesers zu einem bestimmten Zeitpunkt der Handlung und des Textes beschränkt, wären die Verhältnisse zwar noch einfach zu beschreiben.² Es liegt entweder asymmetrische (divergente) oder symmetrische (konvergente) Informiertheit vor zwischen einerseits dem Leser und jeder Figur und andererseits den Figuren untereinander; anders gesagt: es gibt einen Informationsvorsprung oder einen Informationsrückstand oder auch Informationsgleichheit in zu definierenden Abschnitten des Erzähltextes für zu definierende Figuren auf zu definierenden Ebenen. Was man indessen mit solchen Beschreibungen letztlich nicht in den Blick bekommt, ist die Narrationsstrategie eines Erzählers, die nicht an einzelnen Zeitpunkten, sondern nur, wie schon das nicht-narrative Beispiel der beiden Lessing-Briefe zeigte, über die Dynamik zwischen Zeitpunkten zu erfassen ist.

Für die einfacheren Verhältnisse der nicht-erzählenden Literatur hat seit der Antike die *Rhetorik* wesentliche Vorgaben bereitgestellt, die durchweg auch heute noch anwendbar sind. Über eine vergleichbare Rhetorik des Erzählens als Lehre der narrativen Figuren und Tropen, welche das Spiel der Wissensvermittlung und Zurückhaltung von Wissen unter den Bedingungen der Interferenz von äußerem und innerem Kommunikationssystem (oder von abbildender und abgebildeter Dynamik oder von Zeit der Mimesis und Zeit des Mythos) beschreibbar machte, verfügen wir hingegen nicht – und werden wir, wie gesagt, wohl auch in Zukunft nicht verfügen. Was vorliegt und was hier nun dargestellt werden soll, sind Forschungsansätze zur Analyse der Leseraktivierung über die Affekte *Neugier*, *Überraschung* und *Spannung*. Meir Sternberg, der sich mit dieser terminologischen Trias besonders befasst hat, allerdings mehr mit Beispielanalysen als mit zureichenden Definitionen über-

² Zum Folgenden Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 8. Aufl. München 1994 (Uni-Taschenbücher 580), S. 79–87.

zeugt, sieht in der Erzeugung dieser Reaktionen im Lektüreprozess die drei Hauptstrategien des Erzählens.³

2

Neugier und *Überraschung* setzen eine bewusste Zurückhaltung von Information an der eigentlich dafür vorzusehenden Stelle voraus. Die Formulierung, dass es ‚eigentlich‘ einen Ort gebe, an dem die Information hätte mitgeteilt werden sollen, erklärt sich aus der Verdopplung der Kommunikationsebenen im Erzählwerk. Mit seinem Verschweigen manipuliert der Narrator gegenüber seinem Adressaten die Abläufe im theoretisch von ihm nicht abhängigen inneren System – dem System der handelnden Figuren, die ihrerseits (als je einzelne, als einige oder als viele) zu einem bestimmten Zeitpunkt im Besitz der Informationen gedacht werden, die man dem Leser nun gerade zu eben diesem Termin vorenthält.

Der Unterschied zwischen einer Lücke, die Neugier erzeugt, und einer Lücke, die schließlich den Affekt der Überraschung hervorruft, besteht darin, dass erstere markiert wird, dem Leser also schon länger bekannt ist, bevor sie geschlossen, bevor vom Erzähler das damals verschwiegene Wissen mitgeteilt wird, während man letztere allererst im Augenblick ihrer Auffüllung als eine frühere Lücke erkennt. Neugier und Überraschung gehören zur Erkenntnis (grob gesprochen) des in der Linearität der Fabel bereits Vergangenen. Um den Gehalt des Begriffs Neugier, der nach dem allgemeinen Sprachgebrauch auch zur Bezeichnung der unspezifischen Erwartung des Zukünftigen in der Erzählung verwendet werden könnte, für die in unserem Zusammenhang gemeinten Zwecke einzuschränken, kann er auch als *Rätselneugier* oder *Neugier (Rätsel)* präzisiert werden. Zu Fragen der Terminologie wird an späterer Stelle mehr zu sagen sein.

³ Meir Sternberg: *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Baltimore u. London 1978, S. 244f. u. ö.; ders.: *Telling in Time (II). Chronology, Teleology, Narrativity*. In: *Poetics Today* 13 (1992), S. 463–541, hier 519–538; im Anschluß an Sternberg auch z. B. William F. Brewer und Edward H. Lichtenstein: *Event Schemas, Story Schemas, and Story Grammars*. In: *Attention and Performance IX. Proceedings of the Ninth International Symposium on Attention and Performance*. Hg. v. John Long u. Alan Baddeley. Hillsdale (New Jersey) 1981, S. 363–379.

Ist mit der gegebenen Bestimmung, Neugier sei auf eine markierte Zurückhaltung von Information durch den Erzähler bezogen, die Struktur dieses Typs wohl hinreichend erfasst, so reicht die Definition für den Begriff *Überraschung* kaum aus. Nicht schlechthin jede Mitteilung von bis dahin verschwiegenem Wissen nämlich konfrontiert den Leser mit überraschenden Dingen. Was sollte Aufregendes, und zwar grundsätzlich und notwendig Aufregendes, etwa an der Nachricht sein, dass die Eltern einer Figur bereits gestorben sind, nur weil diese Mitteilung nicht ganz früh, bei unserer ersten narrativen Begegnung mit der Person, sondern zu einem beliebig späteren Zeitpunkt erfolgt? Um in die Struktur einer Überraschung zu gehören, muss die Lücke daher nicht nur nicht-markiert sein, sondern sie muss zusätzlich an einer ‚eigentlichen‘ Stelle eine wirkliche Lücke darstellen. Das wird man über Informationen des Typs, dass eine Romanfigur vor längerer Zeit die Eltern verloren habe, im Regelfall nicht sagen können.

Eine exemplarische Kurzanalyse soll das Gesagte illustrieren und im übrigen deutlich machen, dass Neugier und Überraschung zwar begrifflich deutlich getrennt werden können (und sollten), dass aber *live* so gut wie immer komplexe Gemengelagen begegnen. Zusätzlich ist beabsichtigt zu demonstrieren, wie der Mangel eines feingliedrigen Analyseinstrumentariums durch die flexible Handhabung der wenigen Termini kompensiert werden könnte. Der Falluntersuchung liegt als Beispiel Goethes Erzählung *Wer ist der Verräter?* zugrunde, die als Kapitel 8 und 9 in das erste Buch des Romans *Wilhelm Meisters Wanderjahre* eingeschaltet wurde.

Die Erzählung beginnt mit dem Monolog eines zunächst Ungenannten im abendlichen Schlafzimmer; wir dürfen der Verzweiflung eines jungen Mannes lauschen, der entgegen dem Wunsch seines Vaters eine Julie nicht glaubt heiraten zu können und sich statt dessen in eine Lucinde verliebt hat.

Dies ist ein klassischer *medias-in-res*-Anfang, dem eilig und ironisch der Bericht des Erzählers darüber folgt, wie es zu diesem Selbstgespräch gekommen sei.⁴

⁴ [Johann Wilhelm] Goethe: Werke. Hg. von Erich Trunz [u. a.]. 14 Bde. u. Reg.-Bd. Hamburg 1948–64 (Hamburger Ausgabe), Bd. 8: Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden (5. Aufl. 1961), S. 85–90. – Die Narratologie wird dem Thema des Erzählanfangs nicht gerecht werden

Mit der Umkehrung der Chronologie wählt der Erzähler den *ordo artificialis*. Der Monolog vermittelt uns zwar Wissen, enthält aber selbstverständlich mehr Lücken als Informationen; damit dient er der Erweckung von *Rätselneugier*. Des Adressaten Neugier befriedigt der Erzähler sofort mit einem Bericht über die bisherige Lebensgeschichte der Figur und die Personenkonstellation im Hause. Er informiert sogar darüber, dass (und warum) Lucidor, so heißt der junge Mann, die Gewohnheit habe, die Probleme des Tages im lauten abendlichen Selbstgespräch aufzuarbeiten.

So wissen wir schon bald eine Menge über diesen Abend und seine Vorgeschichte. Was der Erzähler uns nun aber bei all seiner demonstrativ beflissenen, scheinbaren Mitteilbarkeit zu diesem Zeitpunkt nicht sagt und was er uns ‚eigentlich‘ hätte sagen müssen:⁵ Lucidors Monolog wird vom Verschlag nebenan aus, ohne dass unser Held die geringste Ahnung davon hätte, heimlich belauscht.

Diese Lücke, durch die uns eine für den Verlauf der Geschichte entscheidende Information vorenthalten wird, ist eine nicht markierte wirkliche Lücke. Ihre Ausfüllung müsste im Prinzip für den Leser eine *Überraschung* darstellen. So einfach aber liegen die Dinge eben selten und liegen sie auch hier nicht. Auf die abendlichen Selbstgespräche Lucidors folgen nämlich Vormittage, die in eigenartiger Weise jeweils durchkreuzen, was der junge Mann sich am Abend vorgenommen hat; will er anderntags den Vater sprechen, ist der prompt verreist, will er mit dem alten Hausfreund ein klärendes Gespräch führen, findet der sich seinerseits nicht mehr ein usw. Immer deutlicher geht dem Leser eine Frage auf, jene Frage, die schon im Titel der Erzählung firmierte: „Wer ist der Verräter?“ Die unmarkierte Lücke wird im Laufe des Erzählvorgangs demnach zu einer markierten Lücke aufgebaut, damit ist zunehmend die *Überraschung* als in der Ferne angezielter Affekt durch die *Neugier* als tatsächlich erzeugter Affekt ersetzt. Diese Neugier befriedigt der Erzähler am Ende

können, wenn sie es mit den begrifflichen Instrumenten *Analepse* und *Prolepse* angehen will. Es ist müßig, darüber zu spekulieren, ob wir, wenn *medias in res* begonnen wird, einen Anfang in der Handlungsgegenwart haben, dem dann die *Analepse* folgt, oder eine *Prolepse*, an welche nunmehr erst der Beginn der Handlungsgegenwart anschließt. Vielmehr ist dieser Typus wie jeder Typ des Erzähleinsatzes nur ganzheitlich zu begreifen als eine *Figur* der narrativen Wissensvermittlung.

⁵ Zum Begriff *communicativeness* im Anschluß an Sternberg David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. London 1985, S. 59f. u. ö.

denn auch über die Personenrede: Julie, die nicht gewünschte und mittlerweile auch schon an anderem Ort gebundene Braut, klärt das Rätsel gegenüber Lucidor auf.

Was allmorgendlich sich dem immer verwirrteren Helden und dem Leser präsentiert, erzeugt über die nachträgliche Markierung der anfänglichen Lücke hinaus doch für sich jeweils so etwas wie *Überraschung*. Überraschend sind die Manipulationen der anderen Seite an jedem neuen Tag, insofern sie aus Planungen entspringen, deren Mitteilung der Erzähler immer zurückhält. Die Serie der merkwürdigen Dinge am jeweils nächsten Tag steigert sich von Mal zu Mal. Wenn Lucidor gegen Schluss der Geschichte (seine Aufklärung durch Julie hat noch nicht stattgefunden) in den Salon des Hauses tritt und unversehens einer festlich gekleideten Versammlung beider Familien gegenübersteht, die den völlig Ahnungslosen zum Abschluss der Vermählung mit Lucinde, der von ihm bisher nur heimlich gewünschten Braut, erwartet, dann ist das wahrlich die Krönung aller Überraschungen – für den Protagonisten im inneren wie (das ist das vorwiegend Interessierende) für den Adressaten im äußeren Kommunikationssystem.

Abgeschlossen sei diese knappe exemplarische Darstellung der Leseraktivierung über die Affekte Neugier und Überraschung mit einer Reihe von nochmals grundsätzlichen Bemerkungen.

Nötig scheint zunächst eine Klarstellung zur Begriffssprache. Man kann der Meinung sein, der hier Neugier genannte Affekt, wenn er auf die Lösung eines Rätsels in der Zukunft des Erzählvorganges gerichtet sei, werde besser durch das Wort Spannung ausgedrückt. Das mag sein – und noch neuerdings hat es diesen Vorschlag wieder gegeben.⁶ Doch es wäre ein Irrtum zu glauben, dass dies eine entscheidende Frage sei. Wichtiger ist anderes. Wenn nämlich das, was im Vorstehenden als Neugier bezeichnet worden ist, mit dem Begriff Spannung belegt würde, zöge man sich nur das Problem zu, den ohnehin – wie sich zeigen wird – sehr komplexen Terminus *Spannung* seinerseits wiederum weiter unterscheiden zu müssen.

⁶ Kathrin Ackermann: Die Entstehung des Nervenkitzels. Zum Verhältnis von psychologischer und literaturwissenschaftlicher Spannungsforschung. In: Biologie, Psychologie, Poetologie. Verhandlungen zwischen den Wissenschaften. Hg. v. Walburga Hülk u. Ursula Renner. Würzburg 2005, S. 117–128, 124.

Das erspart man sich und der künftigen Diskussion besser. Gewiss sollten wissenschaftliche Begriffe nicht völlig gegen den umgangssprachlichen Gebrauch entwickelt werden, doch kann andererseits das Alltagslexikon auch nicht die leitende Vorgabe für die Analyse von Befunden und die Wahl der Termini sein.

Im Rückblick auf die Ausführungen zu Neugier und Überraschung wie zugleich im Vorgriff auf das über Spannung zu Sagende ist zweitens noch einmal zu unterstreichen, welche Funktion die Affekte in der Frage nach der Relation von Erzähler und Adressat haben. Neugier, Überraschung und Spannung sind hier *nicht* als psychische Phänomene oder Befunde von Wichtigkeit. Sie interessieren einzig, insofern ein Erzähler durch bestimmte *Verfahren* der Narration auf seinen Adressaten wirken will. Nicht die Wirkungen, sondern die Verfahren sind Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Theorie und Analyse. Dies müsste stets mitbedacht werden, wenn im Folgenden die Techniken der Mitteilung oder Zurückhaltung von Wissen, die Figuren und Tropen der versuchsweise zu umreißenden narrativen Rhetorik also, unter Neugier, Überraschung und Spannung gefasst werden.

Dass die *Verfahren* der Narration im Mittelpunkt stehen, heißt nicht nur, dass die Affekte als Affekte kaum interessieren. Es bedeutet auch, und dies wäre drittens herauszuheben, dass es hier keineswegs um die Eigenschaften der erzählten Welt und deren Wirkung auf den Leser geht. Für den Affekt der Neugier wäre diese Unterscheidung zwar ohne Bedeutung, da Neugier ausschließlich durch ein sprachliches Handeln des Erzählers im Adressaten hervorgerufen wird. Anders die Überraschung. Sehen wir uns als ein besonders eindringliches Beispiel die Erzählung *Ein Landarzt* von Franz Kafka an. Diese Geschichte steckt bekanntlich voller Merkwürdigkeiten, die den Leser mehr als einmal (den Begriff jetzt im umgangssprachlichen Sinne genommen) in ‚Überraschung‘ versetzen können. So kommt gleich anfangs, dem Landarzt fehlt ein Pferd für seinen Wagen, unversehens aus dem seit Jahren unbenutzten Schweinestall ein Pferdeknecht mit zwei Tieren hervor. Oder, spektakulärer vielleicht noch, nach der ersten Diagnose des Arztes ist der Patient völlig gesund, will aber sterben, nach der zweiten erweist er sich als todkrank, mit einer großen ekelhaften Wunde geschlagen, und fleht nun plötzlich um

Rettung.⁷ Wenn der Leser diese Wendungen der Dinge als überraschend empfindet (und das sicherlich zu Recht), dann entstehen solche Überraschungen doch durch Verhältnisse in der erzählten Welt und nicht durch eine Strategie der Narration. In Kafkas Erzählung wird kein Wissen zurückgehalten und mit Verzögerung eröffnet. Für den Affekt der Spannung ist auf die Unterscheidung nochmals einzugehen.

Man wird – um noch einmal zum Beispiel zurückzukehren – den Erzähler von Goethes *Wer ist der Verräter?*, wenn man möchte, einen auktorialen Erzähler nennen können, da er im Gestus eines Autors auftritt. Die Frage, ob er allwissend sei, ist eine unsinnige Frage, weiß er doch selbstverständlich alles, was er erzählt. Gänzlich abwegig sind des weiteren Überlegungen darüber, ob er mehr Kenntnisse hätte als seine Figuren oder umgekehrt. Nicht Eigenschaften oder Charakterzüge haben wir hier der erzählenden Instanz zuzuschreiben, sondern nur Wissensinhalte und – dies vor allem – Strategien zu deren sukzessiver Vermittlung.

3

Während die Affekte der Neugier und der Überraschung im Lektüreprozess und also in der Verlaufsstruktur des Erzähltextes durch eine Rückbindung an die Vergangenheit definiert werden, ist die *Spannung* bestimmt durch Zukunftsorientierung.⁸ Neugier richtet sich gewiss ebenfalls auf die Zukunft, bleibt aber als Rätselneugier mit ihrem Inhalt an einen unverrückbaren Punkt der vergangenen Lektüre geknüpft. Spannung wiederum ist ihrerseits zwar nicht ohne die Kenntnis von bereits Gelesenem denkbar, doch findet sich dieses Vorgängige zum einen nicht an einer bestimmten Stelle fixiert, zum andern zeigt sich die Erwartung des Zukünftigen hier umfangreicher und komplexer als im Fall der Neugier.

In der Forschung hat man die Erörterung des Begriffs nicht selten von wortsemantischen und etymologisierenden Zugriffen her begonnen. Solche Versuche,

⁷ Franz Kafka: Ein Landarzt. In: Ders.: Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1994 (Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe 7.1), S. 252–261, die gemeinten Passagen dort 253, 256f. u. 258f.

⁸ Sternberg: *Telling in Time* (II) (Anm. 3), S. 527 u. 537.

Sachverhalte aus Bedeutungsaspekten des Wortes analytisch erfassen zu wollen,⁹ führen aber durchweg in die Irre; erschwerend kommt (hier wie sonst auch) hinzu, dass ‚Spannung‘ im Deutschen und sein Äquivalent ‚suspense‘ im Englischen (das Französische hat das englische Wort heute weitgehend übernommen) ihre unterschiedlichen Konnotationen haben. Als ein abschreckendes Beispiel aus jüngster Zeit, das von der Semantik des Wortes aus Spannung zu einem „universalen Phänomen“ erklären will, sei die Arbeit des Grazer Anglisten Alwin Fill genannt.¹⁰ Fill versteht den Begriff primär als Ausdruck einer bipolaren Struktur. Nicht zufällig zielt den Umschlag seines Buches das Aquarell einer Brücke: „denn literarische Texte bauen Brücken, in denen besonders viele Spannungen herrschen“, nämlich z. B. die „Spannung zwischen Textwelt und wirklicher Welt“ oder die „Spannungen zwischen literarischen Texten“. Obschon in dieser Weise auf Kräfte zwischen zwei Polen gerichtet, die physikalisch als Aktion und Reaktion gleicher Stärke zu erfassen wären, unter deren Einwirkung die Objekte sich dennoch nicht voneinander lösen,¹¹ soll der Begriff für Fill aber zugleich die typischen Befunde in spannenden Romanen und spannenden Filmen beschreiben. Es müsste eigentlich evident sein, dass man bei einer solchen Vermengung von Disparatem gänzlich außerstande ist, Besonderheiten des literarischen Erzählens analytisch zu erfassen.

Spannung wird wesentlich bestimmt durch die Zukunftsorientierung der Lektüre. Mit der futurischen Dimension am Prozess des Lesens scheinen wir nun aber ein Feld aus lauter Unbestimmtheiten zu haben. Die Zukunft macht den Eindruck, ganz und gar offen zu sein und alles als prinzipiell möglich zu tolerieren, so dass es sich fragt, ob der Leser üblicherweise überhaupt Vermutungen über das anstellt, was ihm noch nicht erzählt worden ist. Einschlägige Forschungsarbeiten legen eine Differenzierung nahe. Erzählpassagen haben hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu einer

⁹ Siehe den umfangreichen Forschungsbericht bei Ralf Junkerjürgen: Spannung – Narrative Verfahrensweisen der Leseraktivierung. Eine Studie am Beispiel der Reiseromane von Jules Verne. Frankfurt a. M. [u. a.] 2002 (Europäische Hochschulschriften XIII, 261), S. 14–60.

¹⁰ Alwin Fill: Das Prinzip Spannung. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen zu einem universalen Phänomen. 2., überarb. Aufl. Tübingen 2007 [1. Aufl. 2003]; die folgenden Zitate sämtlich S. 67.

¹¹ Vgl. auch J. G. Bomhoff: Über Spannung in der Literatur. In: Dichter und Leser. Studien zur Literatur. Hg. von Ferdinand van Ingen [u. a.]. Groningen 1972, S. 300–314, hier 300.

Gattung und ihrer Funktion in der Narration unterschiedlichen Charakter; die Zukunftsorientierung der Lektüre variiert sehr stark nach Maßgabe eben dieses Charakters eines jeweiligen Abschnitts. Je offener sich das Spiel der Möglichkeiten im Erzählen zeigt, desto weniger fühlen Leser sich aufgerufen, Vermutungen über den Fortgang der Geschichte anzustellen. Je begrenzter dagegen die Zahl der Optionen oder Alternativen ist, die sich aus der aktuellen Handlung ableiten lassen, desto mehr nimmt die Bereitschaft zu, Hypothesen der Erwartung zu entwerfen.¹²

Auf recht breite Zustimmung sind die ursprünglich aus der Filmtheorie kommenden Überlegungen Noël Carrolls gestoßen, die Zukunftsorientierung der Narration von seiten des Adressaten als einen Prozess aufzufassen, in dem fortlaufend Fragen gestellt werden, die der Fortgang der Erzählung dann so oder so beantwortet: In solchem Frage-Antwort-Modell gewinnt die narrative Fiktion eine fundamentale ‚erotetische‘ Struktur.¹³ Ihre Geltung wird freilich vorsichtig und einschränkend zunächst einmal nur für die populäre Erzählliteratur (bzw. für Spielfilme des gleichen Segments) angesetzt. Wohl nicht zuletzt im Blick auf die empirische Leseforschung rechnet Carroll zudem damit, dass größere Anteile dieses postulierten unaufhörlichen Fragens unbewusst (oder: implizit) bleiben können – und also wohl kaum zu messen sein dürften. Die Vorsicht seiner Erwägungen zeigt sich schließlich noch darin, dass sie selbst für die populären Genres nicht behaupten, das Frage-Antwort-Modell sei der alleinige Konnektor zwischen den Teilen einer erzählten Handlung.

Dennoch hat der Vorschlag, Narrationen eine ‚erotetische‘ Struktur zu unterlegen, einiges für sich. Auf jeden Fall bietet er die Möglichkeit, die Zukunftsorientierung im Lektürevorgang und damit den prekären Status der Erwartung diesseits völliger Offenheit genauer zu fassen. Nun wird man allerdings zumindest von

¹² Ed Tan u. Gijsbert Diteweg: Suspense, Predictive Inference, and Emotion in Film Viewing. In: Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses and Empirical Explorations. Hg. v. Peter Vorderer, Hans J. Wulff u. Mike Friedrichsen. Mahwah (New Jersey) 1996, S. 149–188.

¹³ Noël Carroll: The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart. New York u. London 1990, S. 130–136; ein früherer, umfanglicherer Entwurf dieser Überlegungen in Noël Carroll: Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory. New York 1988, S. 170–181. Carrolls Terminus ‚erotetic‘, von mir als ‚erotetisch‘ transliteriert, geht auf griech. ἐρώτησις = das Fragen zurück.

heute aus gegen Carrolls aus den achtziger Jahren stammende Überlegungen zu bedenken geben, dass der – gerade seit etwa 1985 wissenschaftsgeschichtlich generell gewachsene – Einfluss der Kognitionspsychologie mittlerweile auch der Narratologie sehr anregende ergänzende Theorieangebote zur Verfügung gestellt hat. Besser als mit dem Frage-Antwort-Modell allein kann man, so ist nach dem *cognitive turn* der Erzählforschung zu sagen, die Dinge in den Griff bekommen, wenn man den Aufbau eines Handlungsstücks durch die Instanz des Erzählers und dessen Nachvollzug in der über Erwartungen fortschreitenden Lektüre als eine erotetische Struktur zu beschreiben versucht, deren Basis im Konzept des *Skripts* liegt.

Es besteht heute weitgehend Konsens darüber, dass unser Textverstehen nicht – wie lange angenommen – von elementaren semantischen Einheiten ausgeht und zu deren Zusammensetzung fortschreitet (*bottom-up*), sondern umgekehrt mit Konstruktionen von mentalen Repräsentationen beginnt, die von vornherein ganzheitlichen Charakter haben (*top-down*).¹⁴ Die Konstruktion solcher Vorstellungen wird ermöglicht durch schematisierte Wissensbestände, über die jeder Angehörige einer bestimmten sprachlich gegründeten Kultur verfügt. Dieser Befund hat weitreichende Konsequenzen besonders für unsere Auffassungen von der Lektüre erzählender Werke. Beim Lesen narrativer Sätze und Passagen greifen wir auf Szenarien oder *Skripte* zurück, die in standardisierter Form Abfolgen von Ereignissen enthalten.¹⁵ Skripte in diesem Sinne gehören zum kulturellen Wissen; sie sind in ihrer (vermutlich) großen Mehrheit aus der Alltagserfahrung, mit Sicherheit aber auch – was nachdrücklich unterstrichen werden muss – aus der Erfahrung mit Literatur und

¹⁴ Wolfgang Schnotz: Textverstehen als Aufbau mentaler Modelle. In: Wissenspsychologie. Hg. v. Heinz Mandl u. Hans Spada. München u. Weinheim 1988, S. 299-330, bes. 305f.

¹⁵ Die mittlerweile klassische Darstellung des ‚Skript‘-Konzepts, der ich im weiteren folge, findet sich bei Roger C. Schank u. Robert P. Abelson: *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale (New Jersey) 1977, 36–68. – Ich gebe den Terminus ‚script‘ des Originals als ‚Skript‘ wieder unter dem ausdrücklichen Hinweis, dass die sich immer mehr durchsetzende leidige Praxis, Wörter aus dem Englischen nicht mehr zu übersetzen, sondern einfach zu transliterieren (‚to control‘ als ‚kontrollieren‘) oder ‚wörtlich‘ zu ‚übersetzen‘ (‚to break down‘ als ‚herunterbrechen‘), die Gefahr fortgesetzter erheblicher Mißverständnisse mit sich führt. Ich halte hier aber einerseits an ‚Skript‘ fest, um die wissenschaftsgeschichtliche Filiation nicht zu verdecken, und verwende im Folgenden andererseits bedeutungsgleich auch das deutsche Wort ‚Drehbuch‘ sowie gelegentlich ‚Szenario‘.

Film wie Fernsehen gewonnen. Als Standardbeispiel wird seit der Darstellung von Schank und Abelson immer wieder das Skript ‚Besuch eines Restaurants‘ erörtert. In der Tat sind an diesem Drehbuch vier der wesentlichsten Züge eines Skripts gut zu erläutern.

Die besondere Leistung des Konzepts, dies erstens, liegt darin, erklärbar zu machen, wie aus der erzählerischen Mitteilung nur eines Details, etwa des Herberufens des Kellners wegen versalzener Pommes frites, sogleich die Vorstellung des typischen Gesamtablaufs dieser Alltagshandlung vor Augen steht. Ein Skript, dies zweitens, enthält nicht nur ein einsträngiges prozessuales Schema, das am Anfang beginnt und am Schluss endet, sondern es umfasst potentiell zahlreiche parallelsträngige Varianten als Optionen. Beim Restaurant kann es sich z. B. um ein teures traditionell geführtes Haus oder ein billiges Lokal mit Selbstbedienung handeln; der Verlauf eines Besuchs gestaltet sich zudem in vielen Fällen verschieden je nach der Kultur des Landes, was sich noch vor nicht langer Zeit etwa auch in einer Differenz der Restaurant-Kulturen zwischen der Bundesrepublik und der DDR dokumentierte. Drittens zeigt die Realisierung eines Drehbuchs neben der Standardform ‚Ausfüllung der schematisierten Platzhalter‘ vielfältige Möglichkeiten des Aus-dem-Ruder-Laufens wie vor allem der Montage und der Interferenz. Interferenz läge vor, wenn der Restaurantbesuch eines Gastes verbunden wird mit dessen Versuch, der Kellnerin näherzukommen, als einem zweiten Szenario. Skripte, dies schließlich viertens, lassen sich nach verschiedenen Typen unterscheiden. Für unseren Zusammenhang wichtig sind das Situationsskript, in dem wir eine Situation und mehrere Spieler mit komplementären Rollen modelliert finden und für welches das Drehbuch des Restaurantbesuchs ein Exempel wäre, sowie das persönliche Skript, das aus einer Folge möglicher Handlungen besteht, die zu einem gewünschten Ziel führen sollen, und das (als Drehbuch) anfangs nur im Kopf des Hauptakteurs selbst vorliegt; Beispiel wäre hier die erwähnte Werbung des Gastes um die (dies zunächst nicht wahrnehmende) Kellnerin.

Skripte, Szenarios, Drehbücher liefern die Vorstellungen, von denen aus ein Leser an die Verarbeitung der Mitteilungen eines Erzählers geht und die er wieder-

um nach Maßgabe des Gelesenen kontinuierlich bestätigt, ausgefüllt, korrigiert, ersetzt, ergänzt, zu Komplexionen aufgebaut sieht. Die Zukunftsorientierung der Lektüre folgt den schematisierten Beständen des Skripts. Wenn Narrationen eine ‚erotetische‘ Struktur haben, wie Carroll es will, dann werden die Fragen zum weiteren Verlauf jedenfalls aus den Beständen abgeleitet, die das Szenario parat hält.

Spannung ist nun allgemein und noch vage zu beschreiben als ein Affekt, der bei der Interaktion von Fortgang des narrativen Informationsflusses und Unterlegung wechselnder Skripte während der Lektüre entstehen kann. Für die weitere Klärung muss zunächst erneut die Unterscheidung eingeführt werden, die schon bei der Analyse des Affekts der Überraschung eine Rolle spielte, die nämlich zwischen den Vorgängen und Eigenschaften der fiktiven Welt einerseits und den Verfahren der narrativen Informationsvermittlung andererseits. Im Unterschied zum Begriff der Überraschung, der ausschließlich für Befunde gelten sollte, die von narrativen Strategien erzeugt werden, müssten wir den Spannungsbegriff für beide Bereiche gelten lassen, sofern wir uns nicht völlig vom seit langem eingeübten umgangssprachlichen (und auch vom wissenschaftlichen) Gebrauch des Wortes isolieren wollen. Es wird allerdings nötig werden, den Terminus auch sprachlich zu differenzieren.

Spannung zu haben oder spannend zu sein, bedeutet in Anwendung auf einen Roman (oder, heute häufiger, einen Film) im ersten Verständnis, dass man es hier mit einer bestimmten Eigenschaft zu tun hat, die den Vorgängen in der erzählten Welt selbst zukommt. Dieses Verständnis des Phänomens und des Begriffs teilt auch die psychologische Spannungsforschung, die sich in den achtziger und neunziger Jahren sehr intensiv dem Thema zugewendet hat und die hier kurz referiert werden muss.

Die Erfahrung von Spannungszuständen bei der Lektüre entsprechender erzählender Literatur oder dem Konsum ähnlicher Spielfilme wird als Erfahrung starker Affekte verstanden und schon definitiv an existentiell wesentliche Faktoren gebunden. Spannung (*suspense*) sei, so Dolf Zillmann als einer der Hauptvertreter dieser Richtung, eine unangenehme Gefühlsreaktion, die aus einer intensiven angst-erfüllten Besorgnis des Zuschauers (oder Lesers) um einen ihm sympathischen,

moralisch vorbildlichen Protagonisten herrühre, den verhängnisvolle Gefahren bedrohen; für den Grund dieser Besorgnis sei wesentlich, dass der Zuschauer sich zwar in Unsicherheit darüber befinde, ob sein Held wirklich ein schlimmes Ende nehmen werde, dass er, der Zuschauer, aber doch subjektiv eine hohe Gewissheit zu haben glaube, die von ihm vorhergesehenen beklagenswerten Ereignisse würden auch tatsächlich eintreten.¹⁶ Zillmann macht keinen Hehl daraus, dass ihm als narratives Angebot, das Spannung solcher Art typischerweise auslösen soll, Filme sehr simplen Zuschnitts vorschweben, die er auch geradezu mit ästhetisch präskriptivem Zungenschlag als Ware befördern will. Eine antagonistische Personenkonstellation wird angenommen, auf die eine ganz klare moralische Dichotomie projiziert sein soll; die verhängnisvolle Drohung liegt darin, dass dem Guten ein schlimmes Ende, üblicherweise der Tod, bevorzustehen scheint, dem Bösen aber eine (für den Zuschauer nicht akzeptable) Belohnung seiner Untaten winkt. Am Ende sind die Dinge richtiggestellt, dem Protagonisten wie Antagonisten die jeweils eigentlich verdienten Belohnungen zugekommen, die Spannung ist aufgelöst, die unangenehme Gefühlsreaktion des Zuschauers in eine angenehme überführt. Differenzierter als mit der Ästhetik des filmischen Erfindens und Erzählens geht Zillmann dann freilich mit den psychischen Befunden beim Konsum solcher Ware um. Das aber muss hier nicht weiter nachgezeichnet werden.

Zillmanns Spannungsbegriff,¹⁷ um nun zur kritischen Beurteilung zu kommen, ist zunächst hinsichtlich seiner dichtungslogischen Struktur einseitig und er-

¹⁶ Dolf Zillmann: The Psychology of Suspense in Dramatic Exposition. In: *Suspense* (Anm. 12), S. 199–231, v. a. 206–209. Ähnlich schon ders.: The Logic of Suspense and Mystery. In: *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes*. Hg. v. Jennings Bryant u. Dolf Zillmann. Hillsdale (New Jersey) 1991, S. 281–303. Neuerdings noch, knapper, dafür mit einer umfassenden Skizze des psychologischen Theoriehintergrunds, ders.: Cinematic Creation of Emotion. In: *Moving Image Theory. Ecological Considerations*. Hg. v. Joseph D. Anderson u. Barbara Fisher Anderson. Carbondale, Illinois 2005, S. 164–179. Eine Darstellung der Auffassungen Zillmanns und anderer bei Silvia Knobloch: *Suspense and Mystery*. In: *Communication and Emotion. Essays in Honor of Dolf Zillmann*. Hg. v. Jennings Bryant, David Roskos-Ewoldsen u. Joanne Cantor. Mahwah (New Jersey) 2003, S. 379–395.

¹⁷ Einen dem zillmannschen ähnlichen Begriff von *suspense* vertreten Noël Carroll: *Toward a Theory of Suspense* [1984]. In: Ders.: *Theorizing the Moving Image*. Cambridge (Mass.) u. New York 1996, S. 94–117; ders.: *The Paradox of Suspense*. In: *Suspense* (Anm. 12), S. 71–91; Junkerjürgen: *Spannung* (Anm. 9).

fasst dann lediglich ein bestimmtes Segment aus einem prinzipiell breiteren Feld. Der erste Punkt wurde bereits angesprochen: Diese Art von Spannung zieht ihre eigentliche Begründung aus der fiktiven Welt und nicht aus Strategien in der Beziehung von Erzählinstanz und Adressat. Das gilt, auch wenn spannende (im hier gemeinten Sinne spannende) Szenen oder Episoden besser oder schlechter dargeboten werden können; die für das *suspense*-Phänomen immer wieder herangezogene Retardation im Erzählen z. B., ein Phänomen aus dem Bereich *Wie erzählt der Erzähler?* also, hat ganz offensichtlich die Funktion einer Erhöhung der Spannung, die als solche aber eben bereits durch die Ereignisse gegeben ist.¹⁸ Nun schneidet Zillmann aus diesem prinzipiell breiten Feld obendrein nur ein ganz bestimmtes Segment heraus. Lesend (oder einen Film sehend) durchläuft sein Modelleser lauter Erfahrungen mit Episoden, in denen Bomben demnächst zu explodieren, Dämme zu brechen und Decken herunterzufallen drohen, Linienschiffe der Luxusklasse am Kentern sind oder Feuersbrünste toben.¹⁹ Das sind stark existentiell markierte Skripte, in denen es immer wieder um kaum weniger als Leben oder Tod geht. Aus der Sicht der Literaturwissenschaften gibt es nun allerdings keinen Grund, Spannung auf derartige Drehbücher zu beschränken.

Es sei daher zunächst vorgeschlagen, jene Spannung, die aus den Vorgängen in der erzählten Welt erwächst, und zwar ohne Einschränkung auf ein bestimmtes Segment, allgemein als *Inhalts-* oder *Handlungsspannung* zu bezeichnen. Ihre prozesuale Struktur schließt die Konstruktion von Skripten ein. Spannung entsteht dabei aus der Frage, wie das Szenario, das man kennt, im konkreten Fall mit Details besetzt sein wird. Die schon bei Schank und Abelson vorliegende Entfaltung der Möglichkeiten, die das Konzept bietet, besonders auch die der Montage und der Interferenz von Skripten, weist der Analyse von Handlungsspannung weitere Wege. Jene Drehbücher sodann, in denen es um Spannung im Sinne von Zillmanns

¹⁸ Bernd Dolle-Weinkauff: Inszenierung – Intensivierung – Suspense. Strukturen des ‚Spannenden‘ in Literatur und Comic. In: Unterhaltung. Sozial- und literaturwissenschaftliche Beiträge zu ihren Formen und Funktionen. Erlangen 1994, S. 115–138, hier 131f.

¹⁹ Zillmann: *The Logic of Suspense* (Anm. 16), S. 284; ders.: *The Psychology of Suspense* (Anm. 16), S. 203.

Definition geht, machen ein innerhalb der Inhaltsspannung besonderes Segment aus, das zur Unterscheidung vielleicht am besten gleich mit dem englischen Wort *suspense* (oder auch transliteriert, in Analogie zu ‚Dispens‘, mit *Suspens*) bezeichnet wird.²⁰

Jener Typ von Spannung aber, der mit den Affekten der Neugier und der Überraschung zusammen die Bandbreite der Strategien erzählerischer Informationsvermittlung im Spiel zwischen äußerem und innerem Kommunikationssystem ausmacht, sei demgegenüber *Verfahrensspannung* genannt.²¹ Verfahrensspannung entsteht, wenn die erzählende Darbietung des zum konkreten Fall gewordenen Skripts vom Modell der natürlichen Ordnung oder von den eigentlich vorgegebenen Inhalten abweicht. Etwas deutlicher wird das, was gemeint ist (zugleich aber öffnet sich das Feld auch für Missverständnisse), wenn man sich die Mittel, mit denen dieser Typ von Spannung erzeugt wird, in einer gewissen Analogie zu den Figuren und Tropen der Rhetorik vorstellt. Um die beim gegenwärtigen Stand noch in Kauf zu nehmende Vorläufigkeit der Definition zu kompensieren, sei das Konzept der Verfahrensspannung im Folgenden in Form eines Typologisierungsvorschlags präsentiert; damit dürfte hoffentlich nicht nur verständlicher werden, was unter dem Begriff zu verstehen ist, sondern auch erkennbar sein, wie man es zur Werkanalyse einsetzen kann, die immer ein Paxisziel der narratologischen Theoriebildung darstellt.

So folgt nun die Präsentation von sechs Typen, in denen wir, um es verknappert zu sagen, unterschiedliche Formen der Abweichung zwischen Narration und Drehbuch vor uns haben. Die Anordnung beginnt mit unvollständigen Darstellungen des Skripts und schreitet unter den vollständigen zu zunehmend komplexeren Typen fort. Dabei wird sich zeigen, dass nicht alle Typen zugleich auch Spannung erzeugen.

²⁰ Eine Unterscheidung von *suspense* als dem engeren und Spannung als dem weiteren Konzept versucht auch, wenngleich mit unzulänglichen Mitteln, Heinz-Lothar Boringo: *Spannung in Text und Film. Spannung und Suspense in Textverarbeitungskategorien*. Düsseldorf 1980, S. 37–58.

²¹ Ein prinzipiell ähnlicher, nämlich Spannungsmerkmale als „Inszenierungskonventionen“ fassender und deshalb Typen von Spannung unterscheidender Ansatz, der aber dann doch zur anderen Schlüssen kommt, liegt vor bei Dolle-Weinkauff: *Inszenierung* (Anm. 18).

Partielles Erzählen eines realisierten Skripts.

Die Narration lediglich von Teilen einer Drehbuch-Handlung ist in gewisser Weise die Regel allen Erzählens, das ökonomisch vorgeht und seine Adressaten nicht mit Überflüssigkeiten langweilen will; das Konzept des Skripts hatte ja gerade darin seine entscheidende Funktion, dass es einen schematisierten Wissensbestand bereitstellte, der das Verständnis des Textes auch bei Verkürzungen der Darstellung zu bloßer Anspielung noch sicherzustellen vermochte. Dieser Regelfall ist hier nicht gemeint.

Eine Abweichung zwischen Narration und Skript liegt erst vor, wenn die Erzählung des Szenarios unübersehbar, nämlich geradezu demonstrativ, abbricht; erst in einem solchen Fall dürfte man von einem Analogon zur rhetorischen Figur der Aposiopese oder *reticentia* sprechen.²² Ein solcher Abbruch, kein Abbruch des realisierten Skripts selbst wohlgemerkt, kann aus zwei fast konträren Motiven heraus erfolgen. Es ist zum einen möglich, dass jenes Drehbuch, das dargeboten werden sollte, nach geltenden kulturellen Regeln nicht ausführlich erzählt werden darf. Zahlreich sind so die Beispiele, in denen die Erzählung einer Liebesnacht nach knapper Einleitung einfach beendet wird. Die Kenntnis des Skripts sorgt dafür, dass der Leser die gesamte Handlung dennoch versteht; zugleich gibt uns die Tatsache, dass der Erzähler seinen Adressaten ans Skript verweist, den Hinweis, dass wir in der besonderen Realisierung dieses Falles nichts als die Standardform des Drehbuchs vor uns haben. Das völlige Gegenteil liegt zum andern vor, wenn der Abbruch ein Szenario betrifft, für das es keine so offensichtliche Ausfüllung der Grundform gibt. Dieser Fall gehört in die umfassendere Strategie einer bewussten und markierten Zurückhaltung von Information an der eigentlich dafür vorzusehenden Stelle. Für den Affekt, der sich unter solchen Bedingungen auf seiten des Lesers einstellen sollte, war der Begriff der Neugier reserviert worden.

²² Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 1960, §§ 887 u. 888.

Das demonstrativ partielle Erzählen eines realisierten Skripts erzeugt mithin in keinem der beiden Vorkommensfälle Spannung. Da die Narration abbricht, hat das für die Verfahrensspannung grundlegende Spiel der Interaktion zwischen Drehbuch und Erzähltext kein Material mehr. Überdies wäre im ersten Subtyp nicht die geringste Ungewissheit hinsichtlich des Vorgangs in der fiktiven Welt mehr möglich, im zweiten greift dagegen ein von der Spannung verschiedener Affekt, derjenige der Neugier.

Erzählen eines realisierten Skripts mit Antizipation des Skript-Titels.

Eine erste Möglichkeit der Verschiebung zwischen Ablauf des Szenarios und Vorgang der Wissensvermittlung und damit eine erste Möglichkeit von Spannung liegt vor, wenn der Erzähler gleich zu Beginn vorankündigt, was der Leser im Folgenden zu erwarten habe.

Wir sehen uns ein unspektakuläres, aber instruktives Beispiel an. Es handelt sich um einen kurzen Ausschnitt aus Thomas Manns *Der Tod in Venedig*.²³ Im dritten Kapitel der Erzählung trifft Gustav Aschenbach in der Lagunenstadt ein. Wir haben zunächst eine längere Passage, in welcher uns der Trajekt des Reisenden vom Kanal San Marco nach dem Hotel am Lido geschildert wird. Erste Irritationen über einige Umstände des Aufenthalts lösen sich bald auf; am Vormittag des zweiten Tages ist Aschenbach sich sicher, seine Urlaubspläne nicht ändern, sondern in Venedig bleiben zu wollen. Im Anschluss an das Mittagessen im Hotel fährt er nach San Marco zurück und unternimmt einen Spaziergang durch die Stadt. Auch dieser fällt noch in das dritte Kapitel.

Zusammen mit der Ankündigung des Spaziergangs eröffnet der Erzähler dem Leser: „Es war jedoch dieser Gang, der einen völligen Umschwung seiner Stimmung, seiner Entschlüsse herbeiführte.“ Wir haben es demnach mit zwei sich überlagernden Drehbüchern zu tun, einem Situationsskript ‚Spaziergang‘ und einem persönlichen Skript ‚Änderung der Zufriedenheit in Unzufriedenheit mit dem

²³ Thomas Mann: *Der Tod in Venedig* (1912). In: Ders.: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. 2., durchges. Aufl. Frankfurt a. M. 1960, Bd. 8, S. 444–525, hier 480f.

Urlaubsort'. Beide Szenarios kündigt der Erzähler eingangs an, das eine unter Benutzung des Wortes ‚Spaziergang‘ selbst, das andere in etwas verklausulierter Formulierung. Nicht die Interferenz zweier Skripte als solche ist das, was uns interessieren soll; vielmehr geht es um die hier gewählte Erzählstrategie, über die Vorwegnennung beider Drehbücher den Leser auf den Fortgang des Textes in der Weise zu orientieren, dass er sich fragen muss, ob es sich bei dem „völligen Umschwung“ der „Stimmung“ um den Entschluss zur Abreise oder vielleicht um anderes handle – und wie die Interferenz von Spaziergang und Wechsel der Laune wohl begründet werde.

Mit einer Antizipation des Skript-Titels wird ein Subtyp von Spannung erzeugt, der gewiss Züge von Neugier aufweist. Die Ankündigung ist nur eine Teilankündigung und ist insofern eine Art von Rätsel. Das Besondere der Spannungsstruktur gegenüber der Struktur der Neugier besteht aber darin, dass dieses Rätsel nicht eingefasst und isoliert wird, sondern dass es mit der Auflösung zusammen eine völlige Einheit bildet. Nicht einmal eine ganze Buchseite braucht der Erzähler bei Mann, um diese Einheit vorzuführen und abzuschließen. Der gesamte Spaziergang wird von der ersten Zeile an als ausschließlich peinigende Erfahrung erzählt. Aschenbachs im Verlaufe des vorigen Tages gewonnene Zufriedenheit mit dem Aufenthalt in Venedig schlägt in Ekel und Qual und damit in den Entschluss um, die Stadt am anderen Morgen zu verlassen. Die Passage bietet somit die ausformulierende Entfaltung der vorangestellten abstrakten Proposition.

Erzählen eines realisierten Skripts mit Verzögerung des Skript-Titels.

Dieses Gegenteil des vorigen Typs besteht in einem Erzählvorgang, der dem Adressaten anfangs und für eine gewisse Zeit gar keine Möglichkeit gibt, das ihm dennoch immer weiter mitgeteilte Wissen unter einen halbwegs plausiblen Skript-Titel zu bringen. Die Lektüre wird in der Erwartung gehalten, dass sie bald festen Grund gewinnen werde, und in der Gespanntheit auf das dann aus den Informationen zu konstruierende Szenario.

Als Beispiel soll der Anfang eines Kapitels aus Friedrich Gerstäckers *Unter dem Äquator* dienen. Wie der Untertitel *Javanisches Sittenbild* dieses Romans andeutet, ist die Handlung größtenteils in und um Batavia (heute bekanntlich Djakarta) situiert. Das Personal von *Unter dem Äquator* besteht in der Mehrzahl aus niederländischen und deutschen Kaufleuten. Das elfte Kapitel, dies unser Beispiel, setzt gegenüber den vorangegangenen Erzählteilen neu ein mit der längeren Beschreibung eines Ortes in der Nähe der Hauptstadt: „Mehrere Paalen [Gerstäcker erläutert in einer Fußnote das Wort – G. D.] von Batavia liegt ein altes Fort, Meester Cornelis genannt“.²⁴ Gut drei Buchseiten wendet der Erzähler Gerstäcker (der, Romancier, sich auch immer noch als Autor von Reisebeschreibungen und Kulturbildern verstand) an Geschichte und Gegenwart des zu einem lebhaften Dorf gewordenen Meester Cornelis; dabei werden wir schließlich auf den mit Ständen schon vollbesetzten Marktplatz am Vorabend des wöchentlichen Basars geführt. Das Eintreffen verschiedener Fahrzeuge wird erwähnt. Der Erzähler wendet sich einem dieser Gefährten zu, aus dem ein Mann aussteigt, der schon vom Anfang des Romans her als eine verkrachte Existenz unter den Europäern bekannt ist. Der Mann, der hier zwei Schiffskapitäne in die Freuden des javanischen Volkslebens einführen will, hält seinerseits eine lange erläuternde Rede zum Auftakt der Tour durch das Nachtleben von Meester Cornelis; dann unterbricht er sich, weil er „eine ihm bekannte Gestalt, die er hier am allerwenigsten vermuthete“, hat durch die Menge gleiten sehen,²⁵ und folgt diesem Lichtscheuen, bis er sich der Identität des Mannes gewiss ist. Der Erzähler seinerseits nimmt das Haus in den Blick, auf das jener Ominöse, der nun als ein uns ebenfalls schon bekannter Buchhalter aus Batavia identifiziert wird, zusteuert. In diesem Haus verhält seit offenbar längerer Zeit schon eine Gruppe in einer dramatischen Konstellation, aus der sich sehr allmählich – und zwar auf der mittlerweile achten Seite seit Anfang des Kapitels – herausschält, dass hier eine Familie ihre bildhübsche Enkelin über einen chinesischen Makler an einen

²⁴ Friedrich Gerstäcker: *Unter dem Äquator. Javanisches Sittenbild*. 2. Aufl. Jena 1872 (Gesammelte Schriften. Abt. 1, Bd 3), S. 114; das gesamte elfte Kapitel ebd. S. 114–126.

²⁵ Ebd., S. 118.

Europäer zu verkaufen im Begriffe ist. Käufer ist eben jener Buchhalter, der sich dann auch einstellt.

Der Titel des Skripts ‚Geschäftsabschluss im Mädchenhandel‘ kann, wie man sieht, vom Leser erst nach längeren, geradezu desorientierenden Passagen konstruiert werden. Der Erzähler schaltet nicht nur eine kulturbeschreibende Darstellung, sondern gar noch ein erstes Skript vor, das wir unter Benutzung eines Wortes aus dem Roman selbst als ‚Seeleute im tropischen Hafen auf Schnepfenstrich‘ bezeichnen wollen.²⁶

Erzählen, bei dem ein realisiertes Skript durch ein anderes ersetzt wird.

Der Typ ist komplexer, als die Überschrift es nahelegt. In der Grundform, die anschließend durch ein Beispiel zu dokumentieren ist, wechselt innerhalb der fiktiven Welt der Handelnde von einem ersten Szenario, es abbrechend, zu einem zweiten. Wir können dies auch als eine Montage zweier Drehbücher bezeichnen. In der erzählerischen Darbietung aber tritt das zweite Skript an die Stelle des bisherigen, ohne dass die Narration dies dem Leser erkennbar machte. Unter der zunächst gleichen Erscheinungsform der Handlungen haben wir es von einem bestimmten Punkt an nicht mehr mit dem von uns konstruierten, sondern mit einem neuen, uns vom Erzähler zunächst vorenthaltenen Skript zu tun. Diese Erkenntnis der eigentlichen Vorgänge wird spät, wohl meistens am Ende des Szenarios, eröffnet.

Als Beispiel sei eine Episode aus Friedrich Spielhagens Roman *Hammer und Amboß* gewählt; die Erzählpassage findet sich in der ersten Hälfte des 20. Kapitels.²⁷ Friedrich Wilhelm Georg Hartwig, Hauptfigur und Erzähler des Buches, sieht sich nach der Flucht aus Schule und Elternhaus und der polizeilichen Aufhebung der

²⁶ Das Wort „Schnepfenstrich“ ebd., S. 132. – Die Behandlung dieses Skripts ist übrigens ein Beispiel für das bereits beschriebene abbrechende Erzählen. Hier hat diese rhetorische Figur eine dritte Motivation, die recht häufig vorkommt, aber oben nicht erwähnt wurde: Das realisierte Szenario nimmt lediglich eine Hilfsfunktion in der Darstellung der eigentlich wichtigen Episode, hier der des Skripts ‚Mädchenhandel‘, ein und wird wegen seiner relativen Irrelevanz nach Erledigung der Funktion abgebrochen.

²⁷ Friedrich Spielhagen: *Hammer und Amboß*. Roman. 2 Tle. 23. bzw. 24. Aufl. Leipzig 1910 (Sämtliche Romane 3 u. 4); das 20. Kapitel findet sich Tl. 1, S. 244–263.

Schmugglerbande, in die er eher geraten als eingetreten ist, in erheblichen Schwierigkeiten. Dann aber kann er sich mit Geschick und Glück als Fischer verkleiden und hoffen, von der Insel, auf der man ihn als Verbrecher jagt (und unter der man sich ein fiktionales Rügen vorzustellen hat), unerkannt auf einer Fähre ans Festland zu gelangen und von dort mit der mecklenburgischen Grenze Ausland zu erreichen. In seiner ungebrochenen Verwegenheit will Georg Hartwig auf dieser Flucht vor der Polizei sogar den (nächtlichen) Weg durch seine Vaterstadt wählen. Da fällt ihm noch eine Zeitung in die Hände, der er entnehmen muss, dass eine Menschenmenge, weil ein Gerücht von seiner Anwesenheit ausgesprengt worden war, vorübergehend das Haus seines Vaters belagert habe. Auf der Fähre begegnet der Flüchtige zwei Polizisten, die er während der Fahndung beobachtet hatte, die ihn hier aber nicht erkennen. Er trifft in seiner Heimatstadt ein und scheint sich, so der Eindruck bei der Lektüre, anzuschicken, sie zu durchqueren – da teilt uns der Erzähler mit einemmal mit, dass er, Georg Hartwig, schon bei der (mindestens eine Stunde zurückliegenden) Lektüre des Zeitungsartikels beschlossen habe, sich den örtlichen Behörden zu stellen.

In gewisser Weise kann man in diesem Typ der Inszenierung von Skripten die Setzung einer unmarkierten Lücke sehen und folglich zum Ende der Passage hin von der Überraschung des Lesers sprechen. Doch gilt, was schon für den ersten Typ anlässlich der Nähe zur Neugier zu sagen war: Wir haben es auch hier nicht mit einer Entkoppelung von Lücke und Ausfüllung, sondern mit der Ganzheitlichkeit einer Episode, deshalb also mit einer Spannungsstruktur zu tun. Sehr bald nämlich wird dem Leser klar, dass Georg Hartwig durch die erwähnte Nachricht, eine aufgehetzte Menge sei seinem Vater auf den Leib gerückt, bewogen worden ist, um dieses Vaters willen auf die Fortsetzung seiner Flucht zu verzichten.

Die Substitution von Skripten während des Ablaufs und ihre erzählerische Behandlung wird sich wohl als Sammeltitel für eine Reihe von typologischen Varianten erweisen. Die Zahl der Subtypen dürfte sich vor allem vervielfältigen, wenn die Dissimulationsstrategien eines Erzählers nicht nur auf montierte, sondern auf interferierende Skripte projiziert sind. Techniken des Verschweigens bleiben

immer schwierig, wenn nur ein einziges Drehbuch darzubieten ist, das schließlich doch irgendwie erzählt werden muss; sie können leichter greifen, wenn zwei (oder gar drei) Skripte sich überlagern und die partielle Unterdrückung eines von ihnen weniger auffällig wird. Es ist hier nicht der Ort, diese Erörterung von Varianten systematischer zu verfolgen oder durch Exempel zu belegen.

Statt dessen soll der Aufriss einer Typologie abgeschlossen werden mit zwei Formen, bei denen der Hintergrund der rhetorischen Figuren- und Tropenlehre deutlicher zum Vorschein kommt. Es sind dies Formen, in denen die Abweichung von den vorgegebenen Inhalten in der Darbietung des Skripts theoretisch am weitesten geht. Heinrich Lausberg hat für das entsprechende rhetorische Segment den Terminus ‚Sprung-Tropen‘ verwendet; als solche Sprung-Tropen, die in ihrem Wortkörper bzw. ihrem Gedanken dem zu ersetzenden Wortkörper oder Gedanken nicht unmittelbar benachbart seien, führt er die Metapher bzw. Allegorie und die Ironie.²⁸ In Analogie dazu seien die beiden letzten Einheiten der Typologie konstruiert.

Erzählen, bei dem der Erzähler das Skript durch ein anderes ersetzt, das zum ursprünglichen in einem allegorischen bzw. ironischen Verhältnis steht.

Im Unterschied zum Komplex des vorigen Typs gibt es hier weder die Montage zweier noch liegt eine Interferenz mehrerer Skripte vor. In der fiktiven Welt läuft nur ein einziges Szenario ab. Dieses ersetzt die Narration durch ein anderes, und zwar ein solches, aus dem ohne Schwierigkeit das ersetzte Skript zu erschließen ist. Das kann nur eines sein, das zum ersten in einem (wenn auch fernerem) semantischen Beziehungsverhältnis steht.

Zwei knappe Beispiele, je eines für jeden Typ, sollen verdeutlichen, was gemeint ist. Aus ihnen geht implizit auch hervor, dass die theoretische Ansetzung einer allegorischen und einer ironischen Inszenierung von Skripten nicht unproblematisch ist.

²⁸ Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. 2., wesentl. erw. Aufl. Aufl. München 1963, § 175,2, §§ 226–234 u. 422–430).

Eine ironische Verkehrung liegt wenigstens teilweise vor im vierten Kapitel des ersten Buchs von Johann Christoffel von Grimmelshausens *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch*, in dem der Überfall eines Trupps von Kürassieren auf den Bauernhof der Pflegeeltern Simplicius' geschildert wird. Hier wechselt der Erzähler, allerdings immer nur für kürzere Strecken, in ein Szenario, das die Brandschatzung als eine übermütige Veranstaltung aller Beteiligten ausgibt. Als eine allegorische Inszenierung kann man dann vielleicht den Handlungsschluss des Romans *Asiatische Banise* von Heinrich Anshelm von Zigler und Kliphausen auffassen. Hier bricht der Erzähler, wie seinerzeit üblich, die Wiedergabe des Skripts ‚Hochzeitsnacht mehrerer fürstlicher Paare‘ sofort ab, bringt aber einen längeren Bericht über die während dieser Nacht spontan anberaumte Aufführung einer Kantate, die dem ja nicht dargestellten Liebesspiel der Frischverheirateten als sein metaphorischer Ausdruck parallel geschaltet ist.

Ob solche narrativen ‚Sprung-Tropen‘ große Relevanz besitzen (oder nicht doch eher seltene Orchideen in der Literaturgeschichte des Romans sind), sei dahingestellt. Ohnehin lässt sich über sie sagen, was schon für den ersten Typ galt: Sie erzeugen keine Spannung im Sinne einer Zukunftsorientierung des Lesers. In ihnen ist die Zeitdimension der Wissensvermittlung im Erzählvorgang nicht aktiviert. Es zeigt sich endgültig, dass die Möglichkeiten der Inszenierung von Skripten zahlreicher sind als die Formen der Erzeugung von Verfahrensspannung.

Die Entfaltung des Spannungsbegriffs aus der ‚erotischen‘ Struktur von Narrationen und dem Erzählen als dem Inszenieren von Skripten hat sich stillschweigend auf das beschränkt, was traditionell ‚Teilspannung‘ (gegen ‚Gesamtspannung‘, Perger) oder Spannung auf der ‚Mikroebene‘ (gegen ‚Makroebene‘, Carroll) genannt worden ist.²⁹ Es soll nun abschließend gefragt werden, wie es sich mit dem Affekt der Spannung in bezug auf die Globalstruktur eines Erzählwerks verhält.

²⁹ Arnulf Perger: *Grundlagen der Dramaturgie*. Graz u. Köln 1952, S. 155f.; Noël Carroll: *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York 1988, S. 177–179 u. 254f.; ders.: *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York u. London 1990, S. 135f.

Sowohl unsere Inhaltsspannung als auch unsere Verfahrensspannung sind auf das zeitliche Format eines Skripts bezogen. Damit bleibt Spannung überhaupt an kurze Zeiträume gebunden. Skripte, die grundsätzlich Abfolgen von Ereignissen in standardisierter Form enthalten, bieten übersichtliche Verläufe von einem Anfang bis zu einem bald absehbaren Ende und brauchen für ihre Wahrnehmung durch den Leser jedenfalls teilweise die Form annähernd szenischer Narration. Der ganzheitliche Charakter eines Szenarios, seiner Realisierung und seiner erzählerischen Darbietung diene zudem zweimal als Argument für eine Abgrenzung der Spannung von der Neugier wie von der Überraschung. Es ist mithin nicht zu sehen, wie man das vorstehend entwickelte Spannungskonzept auf Strukturen der Globalebene projizieren könnte, es sei denn, wir hätten es mit Erzählungen vom Typ der *short story* zu tun, deren Makroebene per se eine Mikroebene wäre. Die gleiche Meinung, dass „die globale Ebene grundsätzlich keine Spannung erzeugen könne“, vertritt übrigens, allerdings aus einer an Zillmanns Auffassungen von *suspense* angelehnten Position, in sehr entschiedener Weise auch Junkerjürgen.³⁰

Mit einer solchen Argumentation sind allerdings die Phänomene nicht vom Tisch, die über Begriffe wie ‚Gesamtspannung‘ hatten erfasst werden sollen. Dazu gehört etwa auch die seit langem gerade für die Ebene der Globalstruktur eingeführte Unterscheidung von *Was-Spannung* und *Wie-Spannung*.³¹ Die Frage, ‚was‘ wir am Ende des Erzählvorgangs als das Ende der Handlung haben werden, ist eine Frage nach dem äußeren Status. Davon zu unterscheiden (und traditionell höher gewertet) wäre die Frage, ‚wie‘ der Zustand des Endes erreicht wird. Mustert man die Listen dieser und anderer Phänomene in den einschlägigen Untersuchungen, dann lassen sie sich wohl sämtlich auf die Struktur der Vorausdeutung (engl. *foreshadowing*) zurückführen. Um fragen zu können, ‚was‘ der Schluss sein und ‚wie‘ er zustande kommen werde, muss auch in diesem Fall die Zahl der Optionen und Alternativen vorher sehr begrenzt worden sein. Das leisten die Vorausdeutungen, die Eberhard Lämmert, allerdings ohne Benutzung des Spannungskonzepts, bemerkens-

³⁰ Junkerjürgen: Spannung (Anm. 9), S. 54.

³¹ Peter Pütz: Die Zeit im Drama. Zur Technik dramatischer Spannung. Göttingen 1970, S. 15f. u. 90.

wert akribisch systematisiert hat.³² Formen und Funktionen des *foreshadowing* sind zahllos und vielfältig und können hier nicht einmal im Umriss vorgestellt werden. Entscheidend ist, dass Vorausdeutungen grundsätzlich als eine Art der Wissensvermittlung aufgefasst werden können, die in markierter Weise lückenhaft bleibt. Damit muss ihnen als Affekt die Neugier zugeordnet werden. Neugier (und nicht Spannung) ist daher innerhalb der hier präsentierten Systematik die Rezeptionsstruktur für Vorausdeutungen auf der globalen Ebene.

Die Literaturwissenschaft hat mit einem gewissen Engagement schon sehr früh den Spannungsbegriff in einen Zusammenhang mit Vorausdeutung und Erfüllung gestellt³³ – und dabei den Begriff der Neugier so gut wie nie ernsthaft ins Auge gefasst. Das dürfte seinen tieferen Grund haben. Wir kehren damit an den Anfang der Ausführungen zurück. Neugier gilt als ein trivialer Affekt. Ein Leser, der sich bei seiner Lektüre von der *curiositas* beherrschen lässt, wird wohl ein flacher Kopf sein. Demgegenüber macht die Spannung mehr her. Es ist dann eben doch kein Zufall, dass die Forschungsdiskussion sich bis in die jüngste Zeit so hartnäckig auf die Bipolarität im Begriff und den komplexen Zustand zweier gegensätzlicher, aber in ihrem Gegensatz für eine prekäre Zeit zusammengezwungener Kräfte kapriziert. Spannung hat Dignität. Das lässt sich für die Neugier nicht sagen. Doch auf derartige Wertungen sollte eine Analyse literarischer Formbefunde wohl keine Rücksicht mehr nehmen.

³² Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens* [1955]. 5., unveränd. Aufl. Stuttgart 1972, S. 139–194.

³³ George Eckel Duckworth: *Foreshadowing and Suspense in the Epics of Homer, Apollonius, and Vergil*. Princeton 1933.