

UNIVERSITÄT ALGIER 2
FAKULTÄT FÜR LITERATUREN UND SPRACHEN
ABTEILUNG FÜR DEUTSCH, SPANISCH UND ITALIENISCH

MAGISTERARBEIT ZUM THEMA

**DIE BESCHREIBUNGEN IN SIEGFRIED LENZ‘
ROMAN „DEUTSCHSTUNDE (1968)“**

VORGELEGT VON:

Samira KHETIB

BETREUT VON:

Dr.Phil. Abdelfettah Ahcène

ALGIER- 2014

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	1
1. Zum Begriff „literarische Beschreibung“	8
1.1. Die literarische Beschreibung: Begriffsbestimmung und Abgrenzung ..	8
1.2. Hamons Analyse der Beschreibung	16
1.2.1. Die Beschreibung als Liste	17
1.2.2. Die Beschreibung und die Figur	18
1.2.3. Die innere Struktur der Beschreibung	21
1.2.3.1. Die Lesbarkeit der Beschreibung	23
1.2.4. Die Beschreibung als Ort einer Modalität	25
1.2.5. Konfigurationssystem und Zeichen der Beschreibung	29
1.2.5.1. Markierungen und Einfügungstechniken der Beschreibung	30
1.2.5.1.1. Sehen	32
1.2.5.1.2. Sprechen	34
1.2.5.1.3. Machen	35
2. Literatur und Malerei: Schwesterkünste oder Feinde	38
2.1. Ekphrasis	44
2.2. Der literarische Pikturalismus	51
3. Die Analyse der Beschreibungen in Lenz‘ „Deutschstunde“	
3.1. Siegfried Lenz und die Malerei	55
3.2. Sigg, der Beschreiber	58
3.3. Das doppelte Sehen und seine Meisterung	64
3.4. Sigg, der Schriftsteller in seinem Elfenbeinturm	76
3.4.1. Die Präterition und ihre Funktion in Lenz‘ Roman	80
3.5. Die intermedialen Referenzen in Lenz‘ „Deutschstunde“	85
3.5.1. Sigg, der Maler des Expressionismus	85
3.5.2. Die ekphrastischen Beschreibungen	89
3.5.3. Die pikturalistischen Beschreibungen	95
3.5.4. Andere intermediale Referenzen	99
4. Schlussbemerkung und Ausblick	101
Literaturverzeichnis	106

0. Einleitung

Wenn man irgendwelche Geschichte erzählt, reicht es nicht aus, eine Reihe von Handlungen zu berichten. Der Leser bzw. der Zuhörer braucht das Dekor, wo diese Handlungen stattfinden, zu sehen, er muss sich die Figuren vorstellen und die Stimmung der Geschichte spüren. Damit die erzählte Geschichte zum Leben erweckt wird, muss sie mit Beschreibungen geschmückt werden. Obwohl die Beschreibung in einem epischen Text eine untergeordnete Rolle spielt, ist eine Erzählung ohne Beschreibung undenkbar, die Beschreibung ist laut Gérard Genette die „[...] *ancilla narrationis*, esclave toujours nécessaire, mais toujours soumise, jamais émancipée.“¹ Im Gegensatz dazu kann die Beschreibung allein erscheinen, sie kann jedoch nicht als eine selbstständige Gattung existieren, weil sie ziellos wird.

Die literarische Beschreibung ist in Genettes „Discours du récit“ nur eine Pause, die den Lauf der Ereignisse vorübergehend anhält. Die Beschreibung wurde auch als „définition imparfaite“² angesehen, weil sie nicht das Wesen des Gegenstands bezeichnet, sie erwähnt vielmehr eine Reihe von zufälligen Attributen.³ Man kann auch verschiedene Typen von Beschreibungen je nach der Art des beschriebenen Gegenstands unterscheiden: die Chronographie (Beschreibung der Zeit); Topographie (Beschreibung der Orte und Landschaften); Prosopographie (das äußere Aussehen einer Figur); Ethopée (Charakterbild einer Figur); das Porträt (physische und moralische Beschreibung einer Figur); Tableau oder Hypotyposis (eine lebhaft Beschreibung von Handlungen, Leidenschaften, ...) und die Ekphrasis (Beschreibung von Gemälden). All diese Definitionen erklären aber nicht,

¹ Gérard, Genette (1966): « Frontières du récit ». In : Communications, 8, S. 157.

² Encyclopédie méthodique (1782) : « Description ». In : Hamon, P. (1991) : La description littéraire. De l'antiquité à Roland Barthes. Une anthologie, Paris : Macula, S. 206.

³ Vgl. ebd.

wie eine Beschreibung strukturiert wird, oder wie man sie in einem epischen Text finden kann. Bemerkenswert ist, dass die Beschreibung bis heute keinen klaren literarischen Status besitzt, da die Erzählung immer im Vordergrund der Literaturtheorie steht. Wir haben jedoch einige Aufsätze gesammelt, die uns einen besseren Überblick über diesen wichtigen aber vernachlässigten Teil der Prosa-Texte geben.

Durch diese wissenschaftliche Arbeit haben wir versucht die Beschreibungen in Lenz' „Deutschstunde“, einem der wichtigsten Romane der Nachkriegszeit, zu analysieren, um zu wissen, wie die Beschreibungen geschildert sind und welche Rolle sie in der Geschichte spielen.

Die Sprache wird in irgendwelcher Diktatur missbraucht und die Nazizeit in Deutschland bildet keine Ausnahme. Keine Äußerungsfreiheit und Zensur, das war, worunter die Deutschen während des Nationalsozialismus litten. Es ist also kein Wunder, dass die Nachkriegsautoren eine Zäsur, einen Traditionsbruch mit den alten Zeiten verlangten. Mit der „Stunde Null“ wollte eine desillusionierte Schriftstellergeneration einen neuen Beginn, eine neue Sprache, eine neue Form, kurzum, eine neue Literatur begründen. Die Sprachskepsis war der erste Ausdruck eines Misstrauens gegenüber dem Missbrauch der Sprache; sie hat sich in einer lakonischen Sprache und in der neu entdeckten literarischen Form, die Kurzgeschichte, ausgedrückt, die durch den Einfluss der amerikanischen Literatur an Bedeutung gewonnen hat. Die Werke, die in dieser Periode geschrieben wurden, sind stark existentialistisch geprägt. Die Figuren der Nachkriegswerke befinden sich in einer existentiellen Situation, in der sie nach einem sinnlosen Krieg eine schmerzhaftere Vergangenheit entweder verschweigen oder verarbeiten müssen. Die Literatur machte es sich zur Aufgabe, sich mit den unsichtbaren Folgen auf den Menschen auseinanderzusetzen. In den sechziger Jahren verlangte die 68er-Bewegung in Deutschland wegen des Schweigens der

Vätergeneration eine kollektive Vergangenheitsbewältigung, im selben Jahr erschien die „Deutschstunde“ von Siegfried Lenz, der die Thematik der „Vergangenheitsbewältigung“ behandelt.

Der Roman behandelt die Geschichte vom Siggis Vater, der in einer Jugendstrafanstalt inhaftiert war. Während der Deutschstunde konnte er keine einzige Zeile zum Aufsatzthema „Freuden der Pflicht“ schreiben, deswegen wurde er als Strafe in seiner Zelle eingesperrt. Er muss dort seinen Aufsatz in Ruhe schreiben und die Erinnerungen wecken, um seine schmerzhafteste Vergangenheit verarbeiten zu können. Was ihm spontan einfällt, als er über das Thema „Freuden der Pflicht“ gedacht hatte, war sein Vater, der Polizist Jens Jepsen, der den Maler, der auch sein Jugendfreund war, an der Ausübung seiner Kunst hindern muss. In der Tat wurden die Gemälde von dem Maler Max Ludwig Nansen als entartet betrachtet und wurden von Siggis Vater beschlagnahmt und zerstört.

So sieht man, dass die Kunst in diesem Roman eine wichtige Rolle spielt. Die Geschichte setzt sich mit der Stelle der Kunst in einer Diktatur auseinander, in der die Meinungsfreiheit unterdrückt und begrenzt wurde. Die „Deutschstunde“ behandelt die Beziehung zwischen Malerei und Literatur: Sind die beiden Künste Schwester oder Feinde? Was sind ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede? Viele Gelehrten wie Horaz, Simonide, Leonardo da Vinci und Lessing haben versucht auf diese Fragen zu antworten.

Der Kampf zwischen den Künsten war schon immer da, manchmal gab auch Eifersucht, wenn die eine der anderen ihre Mittel stahl, die andere der ersteren ihre Produkte. Die Rivalität zwischen Literatur und Malerei reicht weit bis in die römische Zeit zurück, in welcher Horaz schon die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Künsten hervorgehoben hatte.

Ursprünglich wollten wir die Beziehung zwischen Literatur und Malerei untersuchen, aber wir stellten sehr schnell fest, dass wir diese Beziehung nicht untersuchen könnten ohne vorher die Beschreibungen analysiert zu haben, weil diese oft den Ort der Intermedialität darstellen. Die Wörter besitzen die Kraft, mentale Bilder entstehen zu lassen. Diese Bilder werden durch die Beschreibungen gezeigt, vor Augen geführt, damit der Leser die Landschaft, die Figuren und Gegenstände sieht.

Die „Deutschstunde“ wurde in mehreren Sprachen übersetzt und ist heute ein Klassiker der deutschen Literatur geworden. Die im Roman behandelten Themen wie Pflicht, Schuld oder Vergangenheitsbewältigung haben zwar zu seinem Erfolg beigetragen, aber die Form und vor allem die Beschreibungen waren für den Erfolg von Lenz‘ Roman entscheidend:

„... zahlreiche Beispiele auch für den Metaphernreichtum seiner Sprache, für die plastischen Beschreibungen der Meereslandschaft des Atmosphärischen, - was alles sicherlich entscheidend zum Erfolg des Romans beigetragen hat.“⁴

Siegfried Lenz wurde für die Qualität seiner Beschreibungen in der „Deutschstunde“ mehrmals gelobt. Seine Beschreibungen der Landschaft Schleswig-Holsteins wurden sogar mit Theodor Storms Beschreibungen verglichen:

„Eine karge, düstere, wenig farbenfrohe Landschaft, in der Lenz seine Handlung ansiedelt, die er mit genauem Realismus so stimmungsmäßig richtig beschreibt, wie es seit Theodor Storm selten in der deutschen Literatur geschehen ist“⁵

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Analyse und Wirkung dieser Beschreibungen. Es gibt in der „Deutschstunde“ drei Arten von

⁴ Wagener, Hans (1979): Siegfried Lenz, München: Beck, S. 66.

⁵ Ebd., S. 53.

Beschreibungen: die Beschreibungen von Landschaften, Menschen und Gegenständen, die Beschreibungen der Gemälde und Beschreibungen von Landschaften, als ob sie Gemälde wären.

Die Beschreibungen der Landschaften sind die häufig auftretende Art von Beschreibungen. Es handelt sich um genaue und detailhafte Natur- und Landschaftsbeschreibungen, deren Hauptziel die Setzung eines bestimmten Dekors, einer bestimmten Stimmung zu der Handlung ist. Die Beschreibung von Menschen und Gegenständen erlauben dem Leser ein besseres Verständnis der Psychologie der Figuren und ihrer Umgebung zu bekommen.

Bei den verbalen Beschreibungen von Gemälden, handelt es sich um eine spezifische Art von Beschreibungen, die man Ekphrasis nennt. Die Ekphrasis ist laut Heffernans Definition „Die wörtliche Darstellung einer graphischen Darstellung.“⁶ Für die französische Germanistin Sophie Bertho soll die Ekphrasis die subjektive Beschreibung eines Kunstwerks sein, die eine rhetorische Kraft besitzt, und die Gefühle, die das Bild hervorruft, wiedergibt.⁷ Die berühmteste Ekphrasis ist die Beschreibung von Achilles Schild im 18. Gesang von Homers Ilias. Wenn man über Ekphrasis spricht, so soll man unbedingt über die Beziehung zwischen Literatur und Malerei sprechen und über die Rolle der Kunst in der „Deutschstunde“.

Die dritte Kategorie von Beschreibungen ist eine Art Mischform von den zwei oben genannten Beschreibungen. Die Hauptfigur in der „Deutschstunde“ scheint in einigen Passagen sozusagen mit den Wörtern zu malen. Man kann solche Beschreibungen „pikturalistische Beschreibungen“ nennen. Man findet diesen Begriff vor allem in der angloamerikanischen

⁶ Heffernan, James (1991): „Ekphrasis and Representation“. In: *New Literary History*, vol. 22, Nr.2, Frühling 1991, S.299. (Original: „The verbal representation of graphic representation »)

⁷ Vgl. Bertho, Sophie : « les anciens et les modernes. La question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust ». In: *Revue de littérature comparée* (1/ 1998), S. 55.

Literaturtheorie: „*Pikturalismus [ist] die ‚malerische‘ Beschreibung von natürlichen Objekten, Artefakten und Personen, die diese so präsentiert, als ob es sich um Kunstwerke handele*“.⁸

Bei dieser Arbeit sollen folgende Fragen beantwortet werden: Was ist die Bedeutung jener Art von Beschreibungen und inwiefern sind sie mit dem Thema des Romans nämlich „die Vergangenheitsbewältigung“ verbunden? Wie werden diese Beschreibungen im Roman eingefügt und strukturiert? Wie werden die ekphrastischen und pikturalistischen Beschreibungen gestaltet und welche Rolle haben sie im Roman?

In der vorliegenden Arbeit werden die Beschreibungen im Roman „Deutschstunde“ ausführlich untersucht, analysiert und interpretiert. Wir werden der rhetorischen Analyse mehr Aufmerksamkeit schenken, da die Beschreibungen im Zentrum dieser Arbeit stehen. Die Beschreibungen werden jedoch nicht als unabhängige Teile des Textes, sondern in Verbindung mit der thematischen Struktur der „Deutschstunde“ untersucht. Für unsere Analyse werden wir die Methode von Philippe Hamon benutzen, um die innere und äußere Struktur der Beschreibungen analysieren zu können. Philippe Hamon hat 1981 mit seinem Buch „Introduction à l’analyse du descriptif » die Lücke in der Literaturtheorie geschlossen, indem er der Beschreibung eine Stelle in der Forschung gegeben hat. Er hat anhand von einigen Romanen des französischen Realismus versucht, eine typische Struktur für die Beschreibung zu entwerfen. Er hat auch die Zeichen untersucht, die das Einfügen einer Beschreibung innerhalb einer Erzählstruktur ermöglichen.

Im ersten Teil der Arbeit werden wir versuchen, den Begriff „Beschreibung“ zu definieren, dann werden wir die Grundlinien von Ph. Hamons Analyse

⁸ Rippl, G (2005): Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Kontexte (1880 – 2000), München: Flink, S. 61.

erklären. Wir werden sehen, dass das Detail eine bedeutende Stelle in Ph. Hamons Analyse einnimmt. Ph. Hamon entwarf eine innere Struktur der Beschreibungen, in der die Details nach einem bestimmten Schema eingeordnet sind. Darüber hinaus stellt er fest, dass eine Beschreibung oft der Ort einer Modalität auf der Ebene des Aussageaktes und der Aussage ist. Es ermöglicht uns, die Kompetenz des Beschreibers sowie die Beziehung zwischen Aussage und Wirklichkeit zu beurteilen. Danach werden wir die Analogien und Differenzen zwischen der Literatur und der Malerei näher betrachten.

Seit dem Altertum hat die Beziehung zwischen diesen zwei Künsten viele Gelehrten beschäftigt. Es gab zuerst Horaz, der mit seinem „ut pictura poesis“ (dt. eine Dichtung ist wie ein Gemälde) zeigen wollte, dass die beiden Künste Schwester sind, dann Lessing, der das Gegenteil in seinem „Laokoon“ beweisen wollte, und zwar, dass die Verwandtschaft der beiden Künste begrenzt ist, weil jede Kunst ihre Spezifität hat. Laut Lessing sind die Gegenstände der Malerei neben einander geordnete Zeichen, während die Gegenstände der Poesie auf einander folgende Zeichen (Handlungen) sind.

Im letzten Abschnitt schließlich werden wir uns mit der Analyse der verschiedenen Arten von Beschreibungen beschäftigen. Wir werden auf die Frage antworten, ob der Beschreiber, nämlich Sigg, die Kompetenz zu beschreiben besitzt. Wir werden danach die Art und Weise, wie er sein Sehen, Schreiben und Machen im Laufe der Geschichte meistern wird. Am Ende wird eine Untersuchung der intermedialen Bezüge im Roman unternommen.

1. Zum Begriff „literarische Beschreibung“

1.1. Die literarische Beschreibung : Begriffsbestimmung und Abgrenzung

Für diese Untersuchung ist es erforderlich eine genaue Eingrenzung des Begriffs „Beschreibung“ vorzunehmen, da die literarische Beschreibung bis heute keinen klaren definierbaren Status zu haben scheint. Die Theoretiker und Literaturwissenschaftler haben sich nämlich hauptsächlich mit der Erzählung beschäftigt und haben die Beschreibungen vernachlässigt. Der einzige Versuch eine Methodik für die Analyse der Beschreibung zu begründen ist Hamons „Introduction à l'Analyse du descriptif“, der versucht hat, eine ausführliche Analyse der verschiedenen Aspekte der literarischen Beschreibung durchzuführen sowie sie im theoretischen Feld zu rehabilitieren.

Man erkennt die Beschreibung manchmal als eine klare und leicht identifizierbare Pause in der Erzählung, manchmal ist sie mit der letzten verschmolzen, sodass man nicht genau weiß, wo die Grenzen zwischen den beiden liegen. Für die klassischen Rhetoriker war sie keine selbständige Kategorie, sondern ein Teil des Redeschmucks *ornatus*. Sie galt neben der Kürze *brevitas* und dem Gleichnis *similitudo* als allgemeines Mittel zur Steigerung des Ausdrucks *amplificatio*, die zur Ausdehnung, Variation und Betonung eines Sachverhalts diene. Bemerkenswert ist auch, dass die Beschreibung in der Antike verschiedene Benennungen hatte, sie wurde *evidentia*, *enargeia*, *illustratio*, *copia*, *hypotypose*, *ekphrasis* genannt. *Evidentia*, ‚Augenscheinlichkeit‘ wurde von Quintilian wie folgendes definiert: „in Worten so ausgeprägte Gestaltung von Vorgängen, daß man eher glaubt, sie zu sehen als zu hören.“⁹ Die Beschreibung wurde also in der

⁹ Quint. IX, 2, 40, zitiert nach: Ueding, Bert/ Steinbrink, Bernd (2005): Grundriß der Rhetorik. Geschichte-Technik-Methode.4. Auflage. Stuttgart: Metzler, S. 284.

Antike als eine rhetorische Figur betrachtet, die dazu dient, ein Bild vor den Augen zu führen. Michael Riffaterre macht jedoch eine klare Trennung zwischen der Beschreibung und der rhetorischen Figur, indem er die Beschreibung als folgendes definiert: „[...] description is a type of discourse that sends the reader looking for signals of verisimilitude, symbols of accuracy: looking, in brief, for utterance bearing the earmarks of verifiability.“¹⁰ Riffaterre zufolge müssen die Beschreibungen die Realität widerspiegeln, sie dienen dazu, „l’effet de réel“ zu provozieren. Die Metaphorik ist, im Gegensatz zur Beschreibung, die Darstellung der Fiktion, der Diskurs verliert seine mimetische Funktion, der Diskurs wird Idiolekt und nicht mehr Soziolekt.¹¹ Aber die Grenze zwischen Beschreibung und Metapher verschwindet, sobald die Beschreibung eine Metapher benutzt. Schon wurden diese Details, diese Zeichen der Wahrscheinlichkeit in der klassischen Rhetorik erwähnt, weil das Sehen die Zergliederung des Redegegenstands in Einzelheiten d.h., in Details benötigt, die zusammen ein Gesamtbild von der Sache ergeben. Die Rolle der *evidentia* ‚Beschreibung‘ in der Antike ist also nicht nur, einen Sachverhalt darzustellen, sondern ihn auch glaubwürdig zu machen, sie gehört laut Quintilian nicht nur zur *ornatus*, sie kann auch unter *perspicuitas* ‚Deutlichkeit‘ eingeordnet werden, „Großen Eindruck macht es, wenn man zu den wirklichen Vorgängen noch ein glaubhaftes Bild hinzufügt, das den Zuhörer gleichsam gegenwärtig in den Vorgang zu versetzen scheint.“¹² Die antike Definition der Beschreibung trägt schon diese zwei Aspekte der Beschreibung, die Schönheit und Glaubwürdigkeit.

¹⁰ Riffaterre, Michael : « Descriptive Imagery ». In: Yale French Studies, 1981, Nr. 61, S. 107. (« die Beschreibung ist ein Diskurstyp, der den Leser nach Zeichen der Wahrscheinlichkeit, nach Symbolen der Genauigkeit suchen lässt: kurzum, er lässt ihn nach einer Äußerung suchen, die die Kennzeichen der Nachprüfbarkeit trägt. ») [Übersetzung von S. Kh.]

¹¹ Vgl., ebd.

¹² Quint. IV, 2, 123, zitiert nach: Ueding, Bert/ Steinbrink, Bernd (2005): Grundriß der Rhetorik. Geschichte-Technik-Methode.4. Auflage. Stuttgart: Metzler, S. 285.

Jedoch die schwierigste Grenze zu bestimmen ist vielleicht die Grenze zwischen Beschreibung und Erzählung. Der Unterschied zwischen den beiden scheint dem ersten Anschein nach deutlich zu sein. Wir können sagen, dass die Erzählung Handlungen darstellt, während die Beschreibung Objekten und Figuren schildert. Dennoch die Darstellung von Handlungen kann manchmal auch als eine Beschreibung angesehen werden, sobald es Adjektive gibt, und auch die Verben können beschreiben. Genette hat in seinem Aufsatz „Frontières du récit“ (1966) versucht, zwischen Erzählung und Beschreibung zu unterscheiden, er ist der Meinung, dass die Beschreibung als Modus der Darstellung nicht von der Erzählung zu trennen sei, weil sie beide dasselbe sprachliche System benutzen. Der bedeutungsvolle Unterschied zwischen Erzählung und Beschreibung ist, dass sie mit der Aufeinanderfolge ihrer Diskurse zwei verschiedene Aspekte der Darstellung anbieten,

„La différence la plus significative serait peut-être que la narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace [...]. »¹³

Es gibt demzufolge eine innere Grenze zwischen Erzählung und Beschreibung, wenn man sie als zwei verschiedene Aspekte der Darstellung betrachtet und nicht als verschiedene Arten. Die Beschreibung wird die Simultaneität eines Objektes modulieren, sie stoppt die Zeit und die Bewegung und lässt das beschriebene Objekt oder Figur im Vordergrund stehen. Aber Beschreibung bedeutet nicht immer die Unbeweglichkeit und die Simultaneität. Auch diese Grenze wird aufgehoben in einer besonderen Art von Beschreibung, in der sogenannten homerischen Beschreibung. Viele Theoretiker und Schriftsteller betrachten nämlich die homerische Beschreibung als die perfektste Beschreibung. Lessing in seinem Laokoon

¹³ Genette, Gérard (1966): "Frontières du récit". In : Communications, 8, S.158.

sagte, dass Homer eine einzige Eigenschaft für jedes beschriebene Ding erwähnt, er macht keine ausführliche Beschreibung, er versucht nicht mit der Malerei zu konkurrieren. „Ich finde, Homer malet nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeinlich nur mit *einem* Zuge.“¹⁴ Wenn er eine genauere und detaillierte Beschreibung eines Gegenstandes machen will, dann verbindet er die Teile des Gegenstandes, die Lessing „Körper“ nennt, mit Handlungen. Diese neben einander geordneten Gegenstände werden in die aufeinander folgenden natürlichen Handlungen eingefügt,

„[...] ; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehn.“¹⁵

Lessing gibt als Beispiel Junos Wagen, Homer zeigt uns den Wagen, indem er den ganzen Prozess seiner Herstellung von Hebe folgen lässt:

„[...] will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammen setzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erzt, die silberne Nabe, alles insbesondere.“¹⁶

Die homerische Beschreibung ist auch für Antoine Albalat die perfektste Beschreibung, „Toutes les belles descriptions en relief rappellent Homère. Les grands peintres littéraires, quels que soient leur école et leurs procédés,

¹⁴ Lessing, Gotthold Ephraim (1766): « Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie ». In : Digitale Bibliothek. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka (Vgl. Lessing-W Bd. 6), Brasov : Direct Media Publishing, S. 67678 (vgl. Lessing-W Bd. 6, S. 104)

¹⁵ Ebd., S. 67679 (vgl. Lessing-W Bd. 6, S. 104-105)

¹⁶ Ebd., S. 67679(vgl. Lessing-W Bd. 6, S. 105)

ont quelque chose d'Homère.¹⁷ Albalat zufolge, was die homerische Beschreibung so besonders macht, ist die Analyse und die Aufgliederung der Bewegungen, der Gegenstände,

„Or, la description dans Homère, c'est la vision par la couleur, la notation par la matérialité, l'observation brutale des détails visibles. La marque d'Homère, [...] c'est qu'il est un photographe de la nature et des mouvements humains. Sa description c'est l'analyse, la décomposition poussée jusqu'à la dernière limite d'un acte physique, d'un fait observé, [...] »¹⁸

Die Schwierigkeit, eine genaue Definition für die Beschreibung zu formulieren und die Grenzen zwischen Beschreibung und rhetorischer Figur sowie Beschreibung und Erzählung zu bestimmen, könnte daran liegen, dass die Beschreibung viele Funktionen hat. In der Tat, für die klassische Rhetorik war sie ein Mittel zur Steigerung des Ausdrucks *amplificatio*, die eine ausführliche Schilderung der einzelnen Aspekte eines Gegenstandes oder einer Idee ermöglicht. Genette unterscheidet zwei Funktionen der Beschreibung: eine ästhetische Funktion und eine symbolische und erklärende Funktion. Die letztere Funktion war besonders vorherrschend im französischen Realismus, der als die goldene Zeit der Beschreibung galt. Für die Realisten ist das Ziel der Beschreibung mit der Psychologie der Figuren verbunden, auch wenn die ästhetische Seite der Beschreibung berücksichtigt werden muss. Emile Zola definierte die Beschreibung als „un état du milieu qui détermine et complète l'homme.“¹⁹ Zola war gegen die Beschreibung als Ziel, die Beschreibung soll uns die Umwelt, in der die Figur lebt, zeigen, da die Figur, Zola zufolge, nicht von ihrer Umwelt zu trennen sei.²⁰ Die Beschreibung der Umwelt ermöglicht ein besseres Verständnis der Psychologie der Figur. Die detaillierte Darstellung des Milieus einer Figur

¹⁷ Albalat, Antoine (1899) : « l'Art d'écrire enseigné en vingt leçons ». In : Hamon, Philippe (Hg.) (1991) : la Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris : Macula, S. 59.

¹⁸ Ebd., S. 60.

¹⁹ Zola, Emile (1880) : « De la description ». In : Hamon, P. (Hg.) (1991) : La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris : Macula, S.157.

²⁰ Vgl. ebd.

und ihres Portraits werden dem Leser dabei helfen, ein wahres Bild des inneren Zustands einer Figur zu erlangen. Für Philippe Hamon gibt es bei der Beschreibung eine Synchronisierung zwischen Figur, Dekor und Leser,

„La description devenant cette sorte d’opérateur tonal [...] orientant la consommation du texte par le lecteur au sein d’une esthétique globale de l’homogénéité [...] et de la lisibilité.“²¹

Im Gegensatz zu den Realisten, die die Meinung vertreten, dass die Beschreibung des Milieus der Figur dienen muss, meint Hamon, dass es keine Hierarchie zwischen den beiden gibt, sondern eine semiologische Zusammenarbeit.²² Die ausführlichen Beschreibungen waren im Realismus toleriert, solange sie der Figur dienten. Deswegen nahm die Beschreibung in den realistischen Werken viel Platz ein, ohne auf die Gefahr solcher unendlichen Beschreibungen zu achten. In der Tat erscheinen die Details der Kleidung, der Umgebung, des Lebensraums manchmal als überflüssig, die den Leser dazu führen können, diese überspringen und als unnötig zu betrachten. Diese unnötigen Details haben jedoch, laut Roland Barthes, eine wichtige Rolle. Barthes zufolge ist die realistische Literatur zwar eine erzählende Literatur, aber das Realistische in ihr sind diese Details, die keinen Zusammenhang bilden, die parzellär werden und die keinen Zweck zu haben scheinen.²³ Die Beschreibung, was Barthes als die „notation insignifiante“ bezeichnete, hat trotzdem eine wichtige Rolle vor allem im realistischen Roman. Der Realismus benötigt nämlich einen konkreten Bezugspunkt, *réfèrent réel*, um in der Wirklichkeit zu bleiben, und dieser konkrete Bezug rechtfertigt die Beschreibung selbst, „le ‚réel concret‘ devient la justification suffisante du dire.“²⁴ In der Antike konnte das

²¹ Hamon, P (1981) : Introduction à l’analyse du descriptif. Paris : Hachette, S. 20.

²² Vgl. ebd., S. 110.

²³ Vgl. Barthes, Roland (1968) : « l’effet de réel ». In : Communications, 11, S. 88.

²⁴ Ebd., S. 87.

„Reale“ nicht mit dem Wahrscheinlichen assoziiert werden. Es ist möglich, das Reale im historischen Roman zu finden, wo das Detail das wirklich Geschehene zeigt und nicht das fiktionale. Barthes bemerkt einen Bruch zwischen dem alten Wahrscheinlichen und dem modernen Realismus, als Ergebnis dieses Bruchs hat man das neue Wahrscheinliche, das man in der modernen Literatur findet. Semiotisch gesehen ist das konkrete Detail ein direkter Zusammenstoß zwischen Signifikat und Signifikant, wobei der Signifikat aus dem Zeichen entfernt wurde²⁵. Bei der realistischen Enunziation ist das *réel* ein konnotativer und kein denotativer Signifikat, weil diese Details das Wirkliche, *le réel*, bedeuten, „[...] le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* [...]“²⁶ Und das ist genau das, was Barthes mit „effet de réel“ meint, „[...] il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.“²⁷ Diese unbedeutenden Details sind nicht nur da, um das Wirkliche zu zeigen, sie erfüllen laut Georg Lukács eine andere Funktion, nämlich die Erwartungen des Lesers zu lenken. Der unwissende Leser wird im Laufe seiner Lektüre eine Menge von Details sammeln, diese Details erwecken in ihm Erwartungen, die beim Weiterlesen bestätigt oder gebrochen werden. Auf diese Weise lenkt der allwissende Autor den Leser, weil er das Ende der Erzählung und die Wichtigkeit von den einzelnen Details für das Ende schon kennt, „le récit structure, la description nivelle. [...] la complexité des chemins de la vie ne s'éclaircit qu'à la fin.“²⁸ Gemäß Lukács sind die Details in einer Erzählung wichtig, solange sie eine Rolle in der Geschichte spielen und eine bestimmte Funktion im menschlichen Schicksal erfüllen, andernfalls verlieren sie ihre reale poetische Bedeutung

²⁵ Vgl. ebd., S. 88.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Lukács, Georg (1963) : « Problèmes du réalisme ». In : Hamon, P. (Hg.) (1991) : La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris : Macula, S. 228.

und werden eine symbolische Funktion ausüben, falls der Autor ihnen diese abstrahierte Bedeutung zuschreibt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Beschreibung nicht nur eine ästhetische Funktion in der Erzählung besitzt, sie ist nicht nur ein „ornatus“, ihre Hauptfunktion ist hauptsächlich eine Mimesis, die die Zeit anhält und ein „effet de réel“ erzeugt. Die mimetische Funktion der Beschreibung ist zwar hier um die Illusion der Realität zu erzeugen, sie ist jedoch, wie Antoine Albalat es schon bemerkt hat, keine reine Kopie des Realen:

„[...] la description n'est pas une simple photographie. Si on ne choisit pas ce qu'il faut dire, si on ne transforme pas, si on ne transfigure pas les choses à travers sa sensibilité personnelle, le tableau sera inexpressif et manquera d'idéal. L'art est avant tout une interprétation. »²⁹

Die Beschreibung erklärt, definiert und erweckt Erwartungen bei dem Leser. Obwohl es viele Definitionen für die literarische Beschreibung gibt, scheinen sich alle in einem Punkt einig zu sein, nämlich das „Detail“. Hamon betont die Wichtigkeit des Begriffs „Detail“ in der literarischen Beschreibung, „Le „détail“ – c'est peut-être la seule définition que l'on puisse avancer d'un concept aussi flou - c'est ce qui surdétermine sens et insignifiance. »³⁰ Hamon hat sich für seine Analyse der Beschreibung hauptsächlich auf das Detail und seine Distribution konzentriert.

²⁹ Albalat, A. (1899) : « L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons ». In : Hamon, P. (Hg.) (1991): La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie, Paris : Macula, S. 58.

³⁰ Hamon, P (1981): Introduction à l'analyse du descriptif, Paris : Hachette, S. 16.

1.2. Hamons Analyse der Beschreibung

Philippe Hamon war der erste, der theoretisch mit der literarischen Beschreibung ausführlich beschäftigt hat. Er hat versucht durch seinen Essay „Introduction à l'analyse du descriptif“ (1981) eine linguistische Auseinandersetzung mit der Beschreibung als semiotische Einheit durchzuführen. Nach ihm unterscheidet sich die Erzählung von der Beschreibung vor allem dadurch, dass die erste das „Verstehen“ voraussetzt, während die Beschreibung das „Erkennen“ und „lernen“ eines Wortschatzes verlangt. Deshalb hat Hamon seine Aufmerksamkeit den Details und der Art ihrer Einordnung innerhalb des Beschreibungssystems gewidmet. Er hat auch die Zeichen untersucht, die dem natürlichen Einfügen der Beschreibungen ermöglichen.

Darüber hinaus stellt Ph. Hamon fest, dass es bei der Beschreibung einige Gefahren gibt. Die Beschreibung kann nämlich unkontrollierbar sein, weil ein Gegenstand unendlich beschrieben werden kann. Zweitens: einige Beschreibungen verwenden einen fremden Wortschatz, Fachwörter, die von anderen Disziplinen stammen, Jargons, die die Lesbarkeit des Textes gefährden. Drittens sollte die Beschreibung kein Selbstziel sein, sondern ein Mittel zum Ziel, sie kann nicht als selbstständige Gattung existieren, sie muss der Erzählung dienen, sonst ist sie nutzlos.

Ausgehend von diesen Prämissen untersuchte er die Beschreibungen in einigen Texten des französischen Realismus, um zum Schluss sein Beschreibungs- und Konfigurationssystem zu kommen.

1.2.1. Die Beschreibung als Liste

Ph. Hamon betrachtet die Beschreibung als eine Liste, eine Nomenklatur. Jede Beschreibung besteht, wie schon erwähnt, aus Details, die in einer Liste klassifiziert werden. Die Klassifizierung unterzieht sich einer gewissen Rationalität und bestimmten Ordnungsschemata, deren Art von dem beschriebenen Gegenstand abhängt. Die Beschreibung braucht einen Distributionsraum, um die Liste auszulüften, zu segmentieren und zu regeln. Diese Distributionsstrategien bzw. Ordnungsschemata sind „*découpage du réel*“³¹, wie die vier Jahreszeiten oder die Himmelsrichtungen, „*C’est le „réel“, on le voit, qui impose „naturellement“ les divisions textuelles.*“³² Die Einordnung eines Wortschatzes in einem bestimmten Ordnungsschema löst das Problem der Unkontrollierbarkeit und Unendlichkeit der Details, weil sobald man jeden Ort des Rasters gefüllt hat, endet die Beschreibung. Die Ordnung dieser Segmente ist allerdings zufällig, sie sind vertauschbar und es gibt keine Regeln, die uns sagen, mit welchem Segment, man anfangen soll (die homerische Beschreibung bildet jedoch die Ausnahme). Auf diese Weise wird das Ordnungsschema über den Wortschatz eines Wissens herrschen, und oftmals entlehnt der Beschreiber das Wissen aus dem Wortschatz eines bestimmten Berufs oder einer Wissenschaft, daher ist die Beschreibung oft der Ort einer Intertextualität, weil sie ein „*rewriting*“ anderer Texte ist.³³ Die Zeichen dieser Pfropfung müssen jedoch entfernt werden, um das Einfügen der Beschreibung zu naturalisieren.

Hamon bemerkt auch, dass es bei dem Beschreibungsprojekt zwei Tendenzen zu untersuchen gibt: die horizontale Tendenz, die die Beschreibung quantitativ beurteilt und als Nomenklatur betrachtet, wo ein bestimmtes Wissen über eine nach einem bestimmten Schema zergliederte

³¹ Vgl. ebd., S. 58.

³² Ebd.

³³ Vgl. ebd., S. 51.

Welt dargestellt wird. Bei der vertikalen Tendenz, die die Beschreibung qualitativ betrachtet, wird man nach dem Sinn hinter den Details suchen:

„Il s’agit ici, cette fois, d’une tendance plus qualitative que quantitative, de compréhension plus que d’extension du référent, de la volonté d’aller sous le réel, derrière le réel, chercher un sens, une vérité fondamentale derrière les apparences trompeuses ou accessoires d’une surface.“³⁴

Diese zwei Tendenzen werden Hamon zufolge durch zwei stilistischen Einheiten synthetisiert: das Detail und die Analogie.

1.2.2. Die Beschreibung und die Figur

Es steht außer Zweifel, dass es zwischen der Beschreibung und der Figur eine enge Beziehung gibt. Diese Beziehung ist dreierlei: entweder ist die Figur der direkte Gegenstand der Beschreibung in Form eines Porträts, oder wird sie mittelbar durch die Beschreibung ihres Milieus beschrieben. Die Figur ist manchmal auch die Perspektivträgerin der Beschreibung, sie beschreibt, was sie sieht, oder vermittelt ein bestimmtes Wissen oft zu einer anderen unwissenden Figur. Der Beschreiber kann entweder ein Gelehrter über die Dinge und die Welt sein, oder auch ein Wissenschaftler, ein Reisender, ein Tourist, ein Forscher usw. sein. Alle diese Beschreiber sind hier nicht um die Welt zu erzählen, sondern um sie zu kommentieren. Die Kommunikation zwischen Leser und Erzähler bzw. Beschreiber ist in diesem Fall eine didaktische und pädagogische Kommunikation, in welcher der Beschreiber als Spezialist angesehen werden könnte und daher ein höheres Wissen als das des Lesers hat. Der Leser, dessen Wissen begrenzt ist, kann geistesabwesend werden und die Beschreibung einfach überspringen.

³⁴ Ebd., S. 63.

„Le lecteur, alors, est devant un luxe, [...] luxe textuel qui risque de le mettre en état d'infériorité, et devant lequel il peut réagir comme devant tout texte de savoir [...] en ‚sautant‘ la description. »³⁵

Für die Realisten dient die Beschreibung des Milieus, zu einem besseren Verständnis der Psychologie der Figuren zu gelangen. Es gibt eine Analogie zwischen der Figur und ihrem Milieu, wie Saint-Lambert es schon bemerkt hat:

„On doit assortir les épisodes aux paysages. Il y a de l'analogie entre nos situations, les états de notre âme, et les Sites, les phénomènes, les états de la nature. Placez un malheureux dans un pays hérissé de roches, dans de sombre forêts, auprès des torrents, etc ; ces horreurs feront une impression qui se confondra dans celle de la piété [...] »³⁶

Mit den verschiedenen Details, die der Beschreiber über das Aussehen und die Umgebung der Figur gibt, bekommt der Leser ein einheitliches Bild, diese Menge Details dienen dazu, die Kohärenz der Figur zu rehabilitieren.³⁷

Laut Hamon hat die Beziehung zwischen Figur und Beschreibung vier Bedeutungen:

- a. Die semiologische Bedeutung: die Ähnlichkeit der Figur mit ihrem Milieu.
- b. Die psychologische Bedeutung: es gibt einen Kausalzusammenhang zwischen den einzelnen Momenten des Lebens einer Figur.
- c. Die anthropologische Bedeutung: das Milieu beeinflusst die Figur „Décrire le milieu, c'est décrire l'avenir du personnage.“³⁸
- d. Technische bzw. literarische Bedeutung: die Beschreibung ist motiviert.

³⁵ Ebd., S. 47.

³⁶ Saint-Lambert, Jean-François (de) (1769) : « Les Saisons ». In : Hamon, P. (1991) (Hg.) : La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie, Paris : Macula, S. 71.

³⁷ Vgl. Hamon (1981), a.a.O., S. 112.

³⁸ Ebd., S. 113.

Hamon bemerkt auch, dass je mehr eine Figur beschrieben wird, desto wichtiger in der Erzählung ist sie, weil die Beschreibung ein Mittel der hierarchischen Gliederung der Figuren innerhalb des Textes ist:

„Enfin la description [...], est également opérateur de classement du personnage dans un espace intra-textuel construit par le texte: l'ampleur quantitative (description plus ou moins étendue) et qualitative (effet de schématisation variable) d'une description sert *aussi* à définir la place du personnage dans une hiérarchie de personnages, celle de l'œuvre tout entière; personnages principaux et secondaires, [...]"³⁹

Außerdem verbindet das physische und moralische Porträt einer Figur sie zu einer bestimmten Kategorie von Menschen, einer bestimmten Klasse, zu einem Stereotyp von Individuen, deswegen kann es den Erwartungshorizont des Lesers lenken. Daher ist die Beschreibung laut Hamon der Ort einer intertextuellen Einordnung:

„[...] lieu et opérateur de classement intertextuel du personnage dans les genres, classes, espèces, familles, etc., définis avant et ailleurs, en d'autres espaces épistémologiques, par d'autres savoirs et d'autres textes (la doxa, les savoirs professionnalisés de l'anthropologie, de la sociologie, de la médecine, etc. [...]"⁴⁰

Die Figur kann auch mit der Beschreibung von Gegenständen verbunden werden, obgleich sie nicht selbst der Gegenstand der Beschreibung ist. Auf diese Weise wird man den leblosen Gegenständen Bewegung und Lebendigkeit verleihen. Hugo Blair ist der Meinung, dass die Erwärmung der Gegenstände vor allem durch ihre Verbindung mit einer Figur ermöglicht werden:

„Il faut observer aussi que, pour réchauffer les descriptions des objets inanimés, le poète doit toujours les mélanger d'êtres vivants. Les scènes mortes deviennent bientôt insipides, si l'auteur ne suggère point, dans sa description, quelque sentiment qui lui donne de la vie.“⁴¹

³⁹ Ebd., S. 116.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Blair, Hugo (1797) : « Leçons de rhétorique et de belles-lettres, leçon XXXIII », In : Hamon, P (1991) (Hg.) : La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris : Macula, S. 74.

1.2.3. Die innere Struktur der Beschreibung

Michael Riffaterre hatte schon ein Beschreibungssystem für die Poesie entworfen, das aus zwei Elementen besteht: ein „kernel-word“ (Kern-Wort) und seine „satellite words“ (Satellit-Wörter). Diese zwei Elemente stehen in einer metonymischen Beziehung zu einander. Hamons Beschreibungssystem basiert auf denselben Elementen, er verwendet jedoch eine andere Terminologie. Anstatt „kernel-word“ benutzt Hamon das Wort *pantonyme*, das Pantonym⁴², das für den beschriebenen Gegenstand steht. Es ist der gemeinsame Nenner, „un dénominateur commun sémantique.“⁴² Laut Hamon ist ein Beschreibungssystem eine Äquivalenz zwischen einem Pantonym (Oberbegriff) und einer Expansion oder Liste (Unterbegriffe). Dieses System wird wie folgt schematisiert:

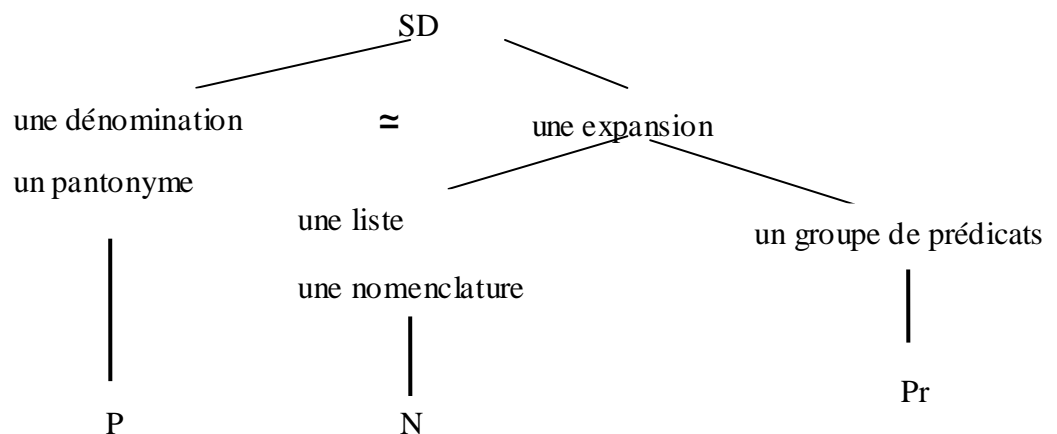


Abb. 1: Die innere Beschreibungsstruktur nach Hamon⁴³

Er fügt hinzu, dass die Abwesenheit eines Elementes dieses Systems nicht als Defekt in der Beschreibung angesehen wird,

« Chacune de ces unités (le pantonyme, la nomenclature, les prédicats) est facultative, l'ensemble constituant ce que l'on pourrait appeler la norme (construite) de tout système descriptif. »⁴⁴

⁴² Hamon (1981), a.a.O., S. 143.

⁴³ Ebd., S.140.

Die Liste bzw. die Nomenklatur wird, wie schon erwähnt, in ein rationalisiertes Schema verteilt. Dieses Schema, das Hamon „grilles postiches“ nennt, ermöglicht eine Ordnung und eine Beschränkung der Beschreibung,

« [...] elles permettront, en régissant l'ordre et le temps de lecture, donc l'horizon d'attente du lecteur, de „téléphoner“ la fin de la description, donc de résoudre ce problème majeur des systèmes descriptifs, son impossibilité à contrôler la lecture du lecteur, toute description étant, par définition, interminable [...] »⁴⁵

Des Weiteren bemerkt Hamon, dass das Pantonym keinen bestimmten grammatikalischen Status hat, er kann ein Eigenname, ein Syntagma, ...usw. sein. Bei einer Beschreibung ist das Pantonym oft in einem strategischen Ort, oder es ist mehrmals wiederholt,

„De même, le fait que le pantonyme soit mis successivement dans toutes les positions syntaxiques possibles (sujet, objet, complément de nom, complément indirect) contribue certainement, à l'intérieur d'une même description où il concerne [sic] un statut sémantique permanent (par exemple *objet* d'une contemplation) à le focaliser et à le mettre en relief.“⁴⁶

Das Pantonym spielt je nach seiner Stelle in der Beschreibung eine bestimmte Funktion. Wenn es am Anfang einer Beschreibung steht, kann es als ein lexikalischer Erwartungshorizont angesehen werden, es kann nämlich das folgende Textfragment ankündigen.⁴⁷ Wenn es am Ende steht, kann es als Rätsel angesehen werden, die Lektüre wird eine Sinnsuche. „ [...] le pantonyme liminaire est annonce, le pantonyme clausulaire réponse [...]“⁴⁸

⁴⁴ Ebd., S. 141.

⁴⁵ Ebd., S. 152.

⁴⁶ Ebd., S. 153f

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 154

⁴⁸ Ebd., S. 155

1.2.3.1. Die Lesbarkeit der Beschreibung

Wir haben schon bemerkt, dass die Lesbarkeit einer Beschreibung durch die Einführung von einem fremden Wortschatz gefährdet werden könnte, deswegen findet man oft in einer Beschreibung Zeichen, die ihre gefährdete Lesbarkeit rehabilitieren. Laut Hamon ist das Pantonym ein Mittel, das die Lesbarkeit des Textes versichert:

« Le pantonyme [...] focalise le sens global du système, déclenche les stratégies de rétropection et de prospection de la lecture et assure, par sa mémorisation permanente et son rôle anaphorique, la lisibilité du texte. »⁴⁹

Hamon fasst in der folgenden Tabelle die Möglichkeiten zusammen, die die Lesbarkeit der Beschreibung bewahren:

	N	Pr
I	lisible	lisible
II	illisible	illisible
III	lisible	illisible
IV	illisible	lisible

Abb. 2: Typologie der Beschreibungssysteme nach Hamon⁵⁰

Diese Typologie der Beschreibungssysteme zeigt die verschiedenen Beziehungen zwischen der Nomenklatur und den Prädikaten und wie sie mit einander entweder die Beschreibung lesbar oder unlesbar machen. Die interessantesten Fälle sind die dritte und vierte Kombination. Man sieht nämlich, dass die Unlesbarkeit der Prädikate durch die Lesbarkeit der

⁴⁹ Ebd., S. 156

⁵⁰ Ebd., S. 169.

Nomenklatur ausgeglichen wird. Bei dem vierten Fall, wie Hamon es bemerkt hatte, kann die Lesbarkeit der Prädikate z.B. eine technische Nomenklatur ausgleichen,

„[...]D’où, en régime lisible, la tendance à neutraliser l’illisibilité de la nomenclature par une série de prédicats qualificatifs, verbaux, métaphoriques, analogiques, sélectionnés dans des champs de forte lisibilité: clichés, associations culturellement valorisées, épithètes ‘obligées’, ‘comparaisons stéréotypées, références extra ou intertextuelles ‘classiques’ paraphrases et périphrases explicatives, etc. »⁵¹

Das Pantonym ist jedoch nicht das einzige Mittel der Lesbarkeit, Hamon zufolge gibt es andere Mittel wie die Zeichenerklärung (mot-légende) wie z.B. « triste » , das mit « Pologne » assoziiert wird, in Hugos « triste Pologne » ,

„Ce prédicat, de plus fonctionne alors souvent, comme un connotateur tonal (dysphorique ou euphorique) indexant la tonalité globale du système descriptif. «⁵²

Ferner können metasprachliche Ausdrücke auch zur Lesbarkeit dienen, indem sie über die Beschreibung selbst sprechen, um gleichzeitig die Beschreibung als solche lokalisierbar im Text zu machen und ihre Lesbarkeit zu sichern. Jede unlesbare Beschreibung benötigt

„[...] l’incorporation, au voisinage de ces lexiques spécialisés du travail, d’appareils métalinguistiques (gloses, définitions, traductions, commentaires, explications) destinés à rétablir une lisibilité du lexique, c’est-à-dire une deuxième description (des mots) au service de la première (qui décrit les ‘choses’) [...] »⁵³

Ein anderes Mittel zur Rehabilitierung der Lesbarkeit der Beschreibung ist durch die Figur selbst. Die Figur kann nämlich ein Gelehrter in einem bestimmten Feld sein, der sein Wissen über die Dinge und die Wörter einer anderen Figur, deren Wissen begrenzt ist, vermittelt. Die Kommunikation

⁵¹ Ebd., S. 170.

⁵² Ebd., S. 165.

⁵³ Ebd., S. 78.

wird daher eine pädagogische Kommunikation, die vereinfacht für die lernende Figur und den Leser ist.

1.2.4. Die Beschreibung als Ort einer Modalität:

Für seine Analyse hat sich Philippe Hamon auf die Erzählgrammatik von dem Semiotiker A.J. Greimas gestützt und vor allem auf seine Modalitätstheorie. Um seine Methodik zu verstehen ist es erforderlich die Theorie Greimas näher zu betrachten. A. J. Greimas definiert die Modalität als „modification du prédicat par le sujet.“⁵⁴ Daher unterscheidet er zwischen zwei Prädikaten „faire“ (tun) und „être“ (sein), die er „Handlungsaussage“ und „Zustandsaussage“ nannte. Die Handlungsaussage wird „die Zustandsaussage modalisieren und dominieren“⁵⁵. Bei der Zustandsaussage (auch junktive Aussage genannt) geht es um die Beziehung zwischen dem Subjekt-Aktant und Wunsch-Wertobjekt, aus dieser Beziehung ergeben sich zwei Möglichkeiten: entweder hat der Subjekt-Aktant den Wunsch-Wertobjekt (Konjunktion) oder nicht (Disjunktion). Bei der Handlungsaussage (Performanz) gibt es einen Übergang von Disjunktion zur Konjunktion (Gewinn) oder von Konjunktion zur Disjunktion (Verlust). Dieser Übergang ist eine Transformation von einem Zustand zu einem anderen und die Erzählung kann daher als eine Abfolge von Handlungsaussagen bzw. Transformationen angesehen werden.⁵⁶ Die Zustandsaussage könnte einen semantischen Status zur Beschreibung verleihen, weil sie das Ergebnis einer Transformation ist und weil sie das Statische schildert. Aber wie schon oben angedeutet, eine Handlungsaussage

⁵⁴ Greimas Algirdas.j. (1976) : « Pour une théorie des modalités ». In: Langages, 10e année, 1976, n°43, S. 90.

⁵⁵ Taehwan, Kim (2002): Vom Aktantenmodell zur Semiotik der Leidenschaften. Eine Studie zur narrativen Semiotik von Algirdas J. Greimas, Tübingen: Narr, S. 84.

⁵⁶ Vgl. ebd.

könnte auch eine Beschreibung sein, v.a. bei der homerischen Beschreibung. Diese Transformation dennoch kann nicht ohne bestimmte Kompetenzen stattfinden. Hamon hat diese Kompetenzen (vouloir, pouvoir, savoir, devoir) als auch eine vierte Kategorie, die Greimas „Modalitäten der Veridiktion“ genannt hatte, für seine Analyse der Beschreibung benutzt. Hamon zufolge ist die Beschreibung der Ort einer Modalität, sie dient dazu, Unterkategorien von Aktanten zu bestimmen,

„Cette notion de modalité, [...], permet de spécifier des sous-classes d’actants (ou „rôles actantiels“) aussi bien au niveau de l’énoncé qu’au niveau de l’énonciation – en – énoncé, et notamment de préciser la compétence (sujet virtuel vs sujet réel; actant selon le vouloir faire vs actant sans vouloir-faire; acquisition de vouloir/savoir/pouvoir/devoir-faire vs absence de vouloir/savoir/pouvoir/devoir-faire; [...].“⁵⁷

Hamon betrachtet die Beschreibung als einen kollektiven Akteur mit einem globalen semantischen Status, eine Beschreibung, die man entweder als eine Konjunktion von zwei Aktanten oder als eine Modalität (wollen, wissen, können) betrachten kann. Nach ihm kann die Beschreibung, die schon die Modalität „wissen“ (Wissen des Beschreibers über die Welt und die Wörter) enthält, ihrerseits modalisiert werden (Übermodalität), indem man auf die Beschreibung, die normalerweise objektiv ist, eine Modalität der Veridiktion, die auf der Opposition zwischen „Schein“ und „Sein“ basiert, anwendet. Demzufolge betrachtet er die Beschreibung als ein Objekt-Wissen in einem bestimmten Enunziationssystem, welches Hamon „compétition de compétences“ nennt.⁵⁸ Bei diesem System hat der Beschreiber bzw. der Aussender, der ein „savoir-faire“ besitzt, die Aufgabe dieses Wissen zu verteilen „faire-savoir“, der Empfänger, der weniger weiß, wird dieses Wissen beurteilen und interpretieren,

⁵⁷ Hamon (1981), a.a.O., S. 117.

⁵⁸ Vgl. ebd., S. 119.

„D’où la possibilité, là aussi, de distinguer des degrés dans la réussite de cet acte de transmission d’un savoir, donc de surmodaliser cet objet sémantique déjà réductible à une modalité.“⁵⁹

Bei einer Beschreibung wird entweder die Kompetenz des Beschreibers bzw. Erzählers modalisiert, d.h. seine Fähigkeit zu „vouloir/savoir/pouvoir/ faire être“ und daher seine Fähigkeit zu beschreiben, oder die Kompetenz des Subjekts der Aussage, d.h. vouloir/pouvoir/savoir/devoir être einer Figur oder eines Objekts. Hamon fügt weiter hinzu, dass der Beschreibungsakt auch modalisiert werden kann, diese Modalität kann lexikalisch mit Verben wie:“ je devrais, je présume, doit, pourrait, il existe, semblait, peut passer pour, usw.“ ausgedrückt werden oder durch verneinende Ausdrücke, die einen Mangel zum Ausdruck bringen:“ il n’y avait pas là, il manquait, il ne manquait pas.“ Der Mangel und der Defekt des Gegenstandes bezeichnet einen Mangel des Objektes im Vergleich zu einem Archetyp von Objekten, zu einer Norm, d.h. ein muss-sein (devoir être). Die Lexikalisierung eines Mangels oder der Unfähigkeit des Beschreibers zu beschreiben, die man Präterition nennt, kann laut Hamon als Zeichen einer Ironie oder Bescheidenheit verwendet werden.

Die Modalitäten (vouloir/pouvoir/savoir/devoir) können den Zustand des beschriebenen Objekts modifizieren, Hamon zeigt anhand des semiotischen Quadrats von Greimas die möglichen Veränderungen des Seins eines

Objekts:

⁵⁹ Ebd.

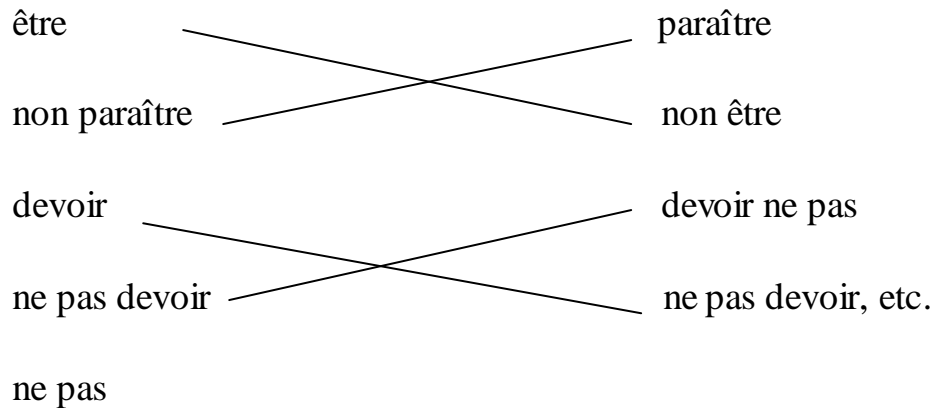


Abb. 3: Die Modalitäten und ihre Verteilung im semiotischen Quadrat⁶⁰

Daher ergeben sich die folgenden möglichen Übermodalitäten:

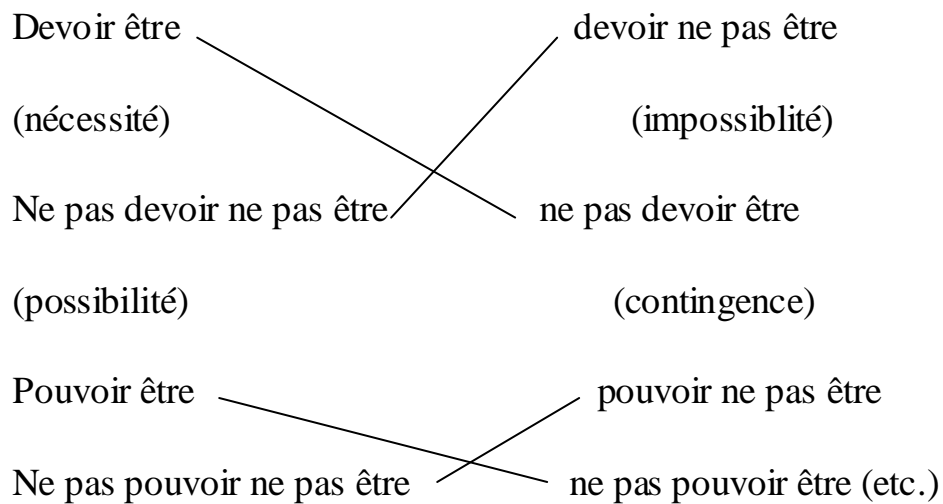


Abb. 4: Die möglichen Übermodalitäten nach Hamon⁶¹

Hamon kommt zu dem Schluss, dass das Verb « sein » als ein einführendes Zeichen der Beschreibung betrachtet werden kann:

„Le verbe „être“ peut donc servir de véritable signal introductif à toute description, et c'est seulement sa modalisation ou sa conjugaison [...], qui peut poser tel ou tel

⁶⁰ Ebd., S. 121.

⁶¹ Ebd.

horizon d'attente introduisant [...] à un conte, à un problème de géométrie, à une devinette, donc devenu le signal spécifique de tel ou tel ‚genre‘ littéraire. »⁶²

1.2.5. Konfigurationssystem und Zeichen der Beschreibung

Bei der Typologie der Beschreibung haben wir das Beschreibungssystem von Hamon kennen gelernt, das die innere Strukturierung einer Beschreibung schematisiert. Mit dem Konfigurationssystem der Beschreibung will Hamon die äußere Struktur der Beschreibungen analysieren, indem er die Beziehungen zwischen den verschiedenen Beschreibungen einer einzigen Erzählung erklärt und die Art ihres Einfügens in einer Erzählstruktur analysiert. Hamon geht davon aus, dass das Einfügen einer Beschreibung in einer Erzählstruktur einige Zeichen, einige Topoi benötigt, die sie gleichzeitig naturalisieren, motivieren und im Text lokalisierbar machen:

„[...]] la description, plus que toute autre unité discursive, ait à se désigner elle-même comme telle, ne puisse recevoir que d'elle-même son statut de description, doit donc multiplier ces signaux auto-référentiels ou métalinguistiques destinés à la rendre ‚remarquable‘ dans le flux textuel. »⁶³

Die Beschreibung hat auch eine Beziehung mit anderen Beschreibungen, weil sie eine Zustandsaussage einer Konjunktion oder Disjunktion, die sich aus einer vorangegangenen Transformation ergibt, ist oder sie kündigt selbst eine zukünftige Transformation an.⁶⁴

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd., S. 65.

⁶⁴ Vgl. ebd., S. 184.

1.2.5.1. Markierungen und Einfügungstechniken der Beschreibungen

Hamon untersucht, was eine Beschreibung auslöst. Er bemerkt, dass jede Überschreitung einer Grenze von einer Figur eine Gelegenheit zu beschreiben anbieten kann,

„Tout déplacement de personnage, entrée ou sortie, déplacement de temps ou de lieu, mention d'un seuil ou d'une frontière franchie, en effet, tend à introduire du „nouveau“ dans un texte, donc à déclencher ‚naturellement‘ une description.“⁶⁵

Die Beschreibung benötigt einführende Zeichen, die typographisch (Lücke, Absatz) oder morphologisch (Veränderung des Modus und der Zeit), oder durch metasprachliche Ausdrücke oder eine Präterition sein können. Sie benötigt auch Zeichen, die ihr Ende motivieren und die die unendliche Liste beschränken. Demzufolge verfügt die Beschreibung auf interne und externe Grenzen, die ihre Einschiebung in der Erzählstruktur rechtfertigen und glaubhaft machen und nicht als ein „kyste textuel“⁶⁶ erscheinen lassen.

Hamon bemerkt, dass die Beschreibung (D) durch zwei Erzählaussagen (énoncés descriptifs EN) eingerahmt ist, diese Erzählaussagen sind in

Korrelation (ENa Enà):⁶⁷

⁶⁵ Ebd., S. 181

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 12

⁶⁷ Ebd., S. 182

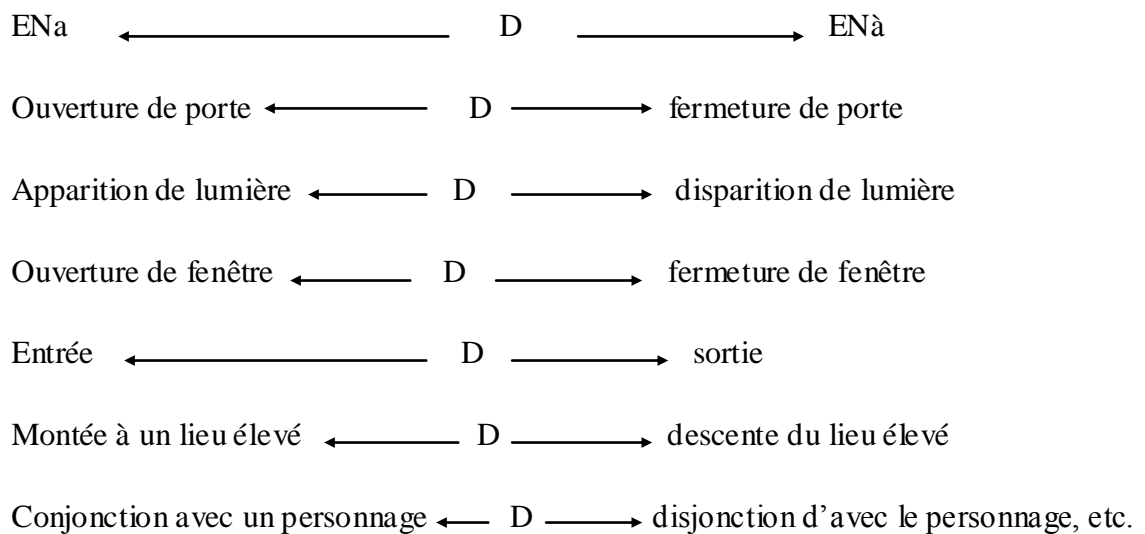


Abb. 5: Beispiele von eingerahmten Beschreibungen nach Hamon

Hamon erklärt das Ziel dieser Struktur:

« [...]Ce type de construction est essentiellement là pour conjurer le problème majeur de l'énoncé descriptif : « téléphoner » sa fin, toujours indécidable a priori, transformer la liste (extensible à l'infini) en « tableau » (régi par un ordre), mettre des lièges à la liste, pour ne pas décourager le lecteur, pour faire que ce dernier puisse toujours contrôler le dépli métonymique et ne tende pas à « sauter » une unité aux contours aussi flous. »⁶⁸

Er fügt hinzu, dass dieser Typ von Strukturen vor allem bei den klassischen Romanen zu finden ist und dass der „Nouveau Roman“ dazu neigt, diese externen und internen Grenzen zu löschen.

Die Beschreibung im klassischen Text, v.a. im Realismus-Naturalismus muss durch die Anwendung von einer rechtfertigenden Thematik, die eine Art leere oder falsche Thematik ist. Das Ziel dieser Thematik ist die Beschreibung zu motivieren, um die Grenzen zwischen Handlung und Beschreibung zu naturalisieren:

⁶⁸ Ebd., S. 183.

„[...] sorte de thématique phatique destinée à assurer le vraisemblable global de l'énoncé et à embrayer-désebrayer les parties différentes et les différents pactes de lecture qui se succèdent dans le flux textuel. [...] Les jointures et le discontinu synecdochique des ‚détails‘ doivent être assumés par un ‚liant‘, par une vraisemblance.
„69

Diese abgrenzende bzw. falsche Thematik besteht laut Hamon aus drei Elementen: Sehen, Sprechen und Machen.⁷⁰

1.2.5.1.1. Sehen

Um die Beschreibung zu naturalisieren und zu motivieren, diese kann durch eine Figur getragen wird. In diesem Fall wird das Beschreibungsobjekt durch die Augen eines Perspektivträgers bzw. einer Figur wiedergegeben.

„[...] la description génère le porte-regard, qui justifiera en retour la description, qui en rendra ‚naturelle‘ et vraisemblable l'apparition. »⁷¹

Das Sehen wird auch modalisiert, um die Beschreibung glaubhaft zu machen. Der Perspektivträger muss sehen können, sehen wissen und sehen wollen, damit die Beschreibung stattfindet und glaubhaft erscheint.

Außerdem muss die Beschreibung selbst motiviert werden. Wenn die Handlung keine Gelegenheit zu beschreiben gibt, kann die Figur nicht beschreiben. Wenn es keine motivierten Pausen in der Handlung wie das „Warten“ oder die „Verspätung“ gibt, ist die Beschreibung nicht motiviert und daher nicht glaubhaft.

„On supposera donc que ce personnage soit ‚absorbé‘, soit ‚fasciné‘, ‚s'oublie‘ au spectacle qu'il regarde [...]; le ‚retard‘ du texte sera justifié par un ‚retard‘ évoqué par le texte: ‚temps morts‘ dans une activité, ‚répit‘, ‚pause‘ etc. »⁷²

⁶⁹ Ebd., S. 186.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 186.

⁷¹ Ebd.

⁷² Hamon, P. (1972) : « Qu'est-ce qu'une description ? ». In : Poétique, Nr 12, 1972, S. 468.

1.2.5.1.2. Sprechen

In diesem Fall wird eine sprechende oder schreibende Figur die Deklination der Liste übernehmen. Anstatt das Beschreibungsobjekt zu sehen wird er es erklären und für eine andere Figur kommentieren. Diese Art von Beschreibung braucht auch eine Einführung und Rechtfertigung. Der Beschreiber muss auch die Kompetenz zu beschreiben besitzen.

Vouloir dire → savoir dire → pouvoir dire → DIRE (la description)⁷⁶

Dieses Sprechen ist oft in Form eines Monologs oder Dialogs. Der Dialog wird zwischen zwei stereotypischen Figuren entweder durch eine hierarchisierte Kommunikation (Professor- Student) oder durch eine Kollaboration stattfinden,

„[...] La description est ici modalité, réductible à un savoir qui circule d'un acteur plus informé à un acteur moins informé, ou à un savoir qui se constitue en collaboration entre les deux personnages parlés [...].“⁷⁷

Hamon erklärt weiter, dass diese Art von Beschreibung die Frage eines Anfängers benötigt, der fragt « Was ist das? ». Die Frage wird von einer Figur, die mehr Wissen besitzt, anhand einer Definition beantwortet. Diese Art von Beschreibung wird durch das Verb „expliquer“, „erklären“, lexikalisiert. Während der Sprecher spricht, bleibt der Zuhörer stumm. Die Beschreibung endet, wenn der Sprecher seine Rede beendet, d.h. wenn er stumm wird.⁷⁸

Genauso wie das Sehen ermöglicht das Sprechen eine interne Gliederung der Beschreibung innerhalb eines Ordnungsschemas. Eine Einordnung der Welt in ein bestimmtes Schema, das von einem *Savoir-faire* geliehen wurde.

⁷⁶ Hamon (1981), a.a.O., S. 198.

⁷⁷ Ebd., S. 199.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 200

Gebrauchsanweisung, wo jedes Wort einen Moment hat und wo die Zufälligkeit der Beschreibung nicht mehr existiert,

„[...] L'aléatoire, le côté permutable des unités d'un système descriptif, est conjuré, un ‚vecteur de coercition‘ est imposé au texte, un début et une fin sont fermement assignés à la description, [...] bref le descriptif est intégré au narratif, le hors-d'œuvre devient œuvre. »⁸²

Diese Beschreibung ist durch eine Figur, die am Beschreibungsobjekt handelt, eingeführt. Da jede Etappe einen bestimmten Moment hat, verläuft die Einordnung der Teile des Beschreibungsobjekts nach einer Aufeinanderfolge und nicht nach einer Simultaneität. Diese leere Thematik führt eine narrativisierte Beschreibung ein, sie ist die sogenannte homerische Beschreibung:

„Nous sommes là dans la description ‚homérique‘, celle que tous les traités rhétoriques, à l'unisson, définissaient comme seul type acceptable de description. Dans la description ‚homérique‘, en effet, la liste est entièrement neutralisée et naturalisée par l'utilisation d'un schéma narratif. »⁸³

Diese Art von Beschreibung benötigt eine Chronologie, um die Nomenklatur eines bestimmten Berufs zu deklinieren. Sie ist „le lieu d'inscription du lexique du travail.“⁸⁴ Die typischen Figuren für diesen dritten Fall sind Arbeiter, Experten, Fachleute, usw., die am beschriebenen Gegenstand arbeiten, während eine andere Figur sie betrachtet:

1 personnage actif → 1 spectateur → 1 verbe d'action → objet ou décor à décrire.

Abb. 8: Das einführende Syntagma für das Machen nach Hamon⁸⁵

⁸² Hamon (1981), a.a.O., S. 202f

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S. 206.

⁸⁵ Hamon (1972), a.a.O., S.471.

Hamon fügt hinzu, dass es mehrere Möglichkeiten gibt, die drei leeren Thematiken zu stilisieren. Der Erzähler kann entweder eine einzige Thematik wählen (Sehen/ Sprechen/ Machen) und sich auf sie konzentrieren oder er kann innerhalb derselben Thematik Positives und Negatives abwechselnd aufeinander folgen lassen. Er kann auch die Thematik selbst wechseln, indem er die Beschreibung eines einzigen Objekts variiert: vom Sehen bis Sprechen zum Machen. Es gibt auch eine vierte Lösung, in welcher die drei leeren Thematiken sich häufen: eine Figur kann gleichzeitig sehen, sprechen und arbeiten. Hamon erwähnt auch Fälle, wo die drei Thematiken nicht voneinander zu trennen sind und wo man oft eine Metasprache findet:

« [...] le cas, par exemple, où le voir d'un personnage est, en même temps, son travail (personnage de peintre, ou d'espion, ou de surveillant), où le dire d'un personnage est, en même temps, son travail (personnage d'orateur, d'écrivain, d'acteur, de magicien, de professeur [...]) »⁸⁶

Mit seinem Versuch eine Analyse der Beschreibung zu begründen, rehabilitiert Hamon das unbedeutende Detail, die *ancilla narrationis* wieder im theoretischen Feld. Die Elemente dieser Analyse etwa die innere Struktur der Beschreibung, ihre Markierung, Distributionsschemata und Modalität gelten in der Regel für irgendwelchen beschriebenen Gegenstand. Was wir im nächsten Kapitel untersuchen werden, ist eine besondere Art von Beschreibung, in welcher der Gegenstand der Beschreibung von Bedeutung ist, weil er die Literatur mit einer anderen Kunst und zwar der Malerei vernetzt. In der Tat konkurriert bei der Beschreibung von Gemälden die Literatur mit der Malerei und überschreitet ihre Grenzen, indem sie das Objekt der Malerei darstellt oder indem sie ihre Mittel nachahmt.

⁸⁶ Hamon (1981), a.a.O., S. 213f

2. Literatur und Malerei: Schwesterkünste oder Feinde

Es gibt zwei Gründe, die uns dazu veranlassen, die Beziehung zwischen Literatur und Malerei näher zu untersuchen. Die Malerei ist zuerst ein wichtiges Motiv in Lenz' Roman, da eine der Hauptfiguren ein Maler ist. Zweitens bemerkt man, dass in manchen Textstellen und vor allem bei den Beschreibungen die Literatur ihre Grenzen zu überschreiten scheint. Sie wird nämlich in das Gebiet der Malerei eindringen, da sie ihre Techniken oder Produkte ausleiht. Die Beschreibung ist oft der Ort, wo die Konkurrenz zwischen den zwei Künsten stattfindet.

Da das Ziel dieser Arbeit die Analyse der Beschreibungen und nicht der Erzählung ist, werden wir die Untersuchung der Malerei als Motiv übersehen und uns vor allem den Beschreibungen von Kunstwerken und den malerischen Beschreibungen (Pikturalismus) unsere Aufmerksamkeit widmen.

Viele Theoretiker und Literaturkritiker stellen den Schriftsteller bzw. Beschreiber mit dem Maler gleich. Viele von ihnen definieren die literarische Beschreibung mit dem Wortschatz der Malerei. Roland Barthes verbindet die Beschreibung mit dem Sehen, "Toute description littéraire est une *vue*."⁸⁷ Antoine Albalat betont den Anschaulichkeitseffekt der Beschreibung, indem er sagt:

„La description est la peinture animée des objets. Elle n'énumère pas, elle fait plus qu'indiquer : elle peint. Elle ne se contente plus de caractériser ce qu'elle voit ; elle le montre aux yeux, elle en trace le tableau. »⁸⁸

Dieselbe Meinung vertritt Hugh Blair,

⁸⁷ Barthes, Roland (1970) : « Le modèle de la peinture ». In: Hamon, P. (Hg.) (1991): La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris: Macula, S. 252.

⁸⁸ Albalat, Antoine (1899) : « L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons ». In: Hamon, P. (Hg.) (1991): La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris: Macula, S. 57.

„Le véritable poète nous le met [objet] clairement sous les yeux; il en saisit les traits marquants, et, sous ses couleurs, il prend de la vie et une sorte de réalité. Il le place sous un jour si frappant, qu'un peintre en formerait facilement un tableau. »⁸⁹

Die Wörter haben also die Kraft, mentale Bilder zu erwecken. Sie besitzen die erforderliche Anschaulichkeit, um die beschriebenen Objekte zu vergänglichem. Aber wenn man die Literatur mit der Malerei vergleicht, stellt man sich die folgenden Fragen: welche Kunst kann uns die Dinge besser zeigen? Welche Kunst kann die Welt besser schildern? Können sie mit verschiedenen Mitteln dasselbe Ziel erreichen? Viele Gelehrte und Schriftsteller haben versucht, eine Antwort für diese Fragen zu finden.

Der Streit zwischen Literatur und Malerei begann mit dem Satz von Horaz „ut pictura poesis“ ‚ein Gedicht ist wie ein Bild‘, der die Analogie und Komplementarität der zwei Künste ausdrückt. Des Weiteren betont Simonides von Keos die Ähnlichkeiten zwischen den zwei Künsten mit seiner berühmten Formel „Die Dichtkunst [...] sei eine sprechende Malerei und die Malerei sei eine stumme Dichtkunst.“⁹⁰ Bald aber werden die Unterschiede der beiden Künste hervorgehoben, die zwei Künste sind vielleicht Schwestern, aber keine Zwillinge und können daher nicht gleich sein. Leonardo da Vinci bemerkte schon in „il paragone“ die Überlegenheit der Malerei im Vergleich zur Literatur, weil sie direkter und lebhafter ist und weil sie die Natur unmittelbar nachahmt und nicht durch arbiträre Zeichen wie die Literatur.⁹¹ Champfleury hingegen zeigte die Überlegenheit der Literatur, die nach ihm überlegene Mittel besitzt, weil sie das

⁸⁹ Blair, Hugh (1797) : « Leçons de rhétorique et de belles-lettres ». In: Hamon, P. (Hg.) (1991): La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris: Macula, S. 73.

⁹⁰ Plutarch, De Gloria Athen 3 (Moral. 346 F). zitiert nach: Reulecke, Anne-Kathrin (2002): Geschriebene zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur, München: Fink, S. 128.

⁹¹ Vgl. Rippl, Gabriele (2005) : Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Kontexte (1880-2000), München: Fink, S. 67.

Charakterbild der Figur zeigt und sie laufen, sprechen, handeln und denken lässt,

„Un portrait peint montre visiblement si une femme est belle ou laide; mais le romancier a pour lui des moyens qui sont bien supérieurs à ceux du peintre. Il fait connaître le moral de son héros, il le fait marcher, causer, agir, penser, toutes fonctions interdites au pinceau.“⁹²

Auch Gustave Flaubert kritisierte die Geschlossenheit der Malerei:

„[...] Du moment qu'un type est fixé par le crayon, il perd ce caractère de généralité, cette correspondance avec mille objets connus qui font dire au lecteur : 'J'ai vu cela' ou 'Cela doit être'. Une femme dessinée ressemble à une femme, voilà tout. L'idée est dès lors fermée, complète, et toutes les phrases sont inutiles, tandis qu'une femme écrite fait rêver à mille femmes.“⁹³

Der größte Gegner der « ut pictura poesis » war Lessing mit seiner ästhetischen Schrift „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“ (1766). Lessing betont die unterschiedlichen semiotischen Mittel der Nachahmung der beiden Künste. Die Malerei benutzt nämlich verschiedene Zeichen der Darstellung, die nebeneinander im Raum geordnet sind und, die nur nebeneinander geordnete Gegenstände darstellen, diese Gegenstände werden von Lessing „Körper“ genannt. Die Poesie benutzt hingegen aufeinander folgende Zeichen, die aufeinander folgende Gegenstände darstellen, die Lessing „Handlungen“ genannt hat. Er stellt jedoch fest, dass die Körper nicht nur im Raum existieren, sondern auch in der Zeit, sie können ihre Form und Verbindungen verändern:

„Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam

⁹² Champfleury (1857) : « Le Réalisme ». In : Hamon, P. (1991) : La description littéraire. De l'antiquité à Roland Barthes. Une anthologie, Paris : Macula, S. 145.

⁹³ Flaubert, Gustave : „Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain, à Ernest Duplan, 12. Juni 1862“. In: Hamon, P. (Hg.) (1991): La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris: Macula, S. 152.

das Zentrum einer Handlung sein. folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper."⁹⁴

Die Malerei kann daher die Handlungen nachahmen aber nur mittelbar durch die Körper, die an der Handlung teilnehmen. Die Poesie auch kann Körper mittelbar darstellen durch Handlungen, weil eine Handlung ohne Körper unvorstellbar ist. „In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.“⁹⁵ Dieselbe Meinung vertritt Georg Lukács, der die Beschreibung der Gegenstände, die für das Schicksal der Figuren nicht von Bedeutung sind, für sinnlos hält:

„Une ‚poésie des choses‘ indépendante de l’homme et des destinées humaines n’existe pas en littérature. [...] Les choses n’ont de vie poétique que par leurs rapports avec le destin des hommes.“⁹⁶

Laut Lessing unterscheidet sich die Malerei von der Literatur auch dadurch, dass sie nur einen Moment darstellen kann,

"Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muss daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird."⁹⁷

Als Beispiel erwähnt Lessing das Schild des Achilles, das von Homer nicht als fertiges Schild geschildert wurde, sondern als ein werdendes Schild durch den chronologischen Prozess seiner Entstehung:

⁹⁴ Lessing, Gotthold Ephraim (1766): Laokoon. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka, S. 67-676 (vgl. Lessing-W Bd. 6, S. 103).

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Lukács, G. (1936): « Problèmes du réalisme ». In : Hamon, P. (Hg.) (1991): La Description littéraire. De l’Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie (1991), Paris : Macula, S. 233f

⁹⁷ Lessing, a.a.O., S. 67-677 (Vgl. Lessing-W Bd. 6, 103)

„Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedient, das Koexistierende seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers, das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinem Schlägen aus dem Erzte hervor.“⁹⁸

Außerdem bemerkt Lessing, dass die Malerei nur das Sichtbare ausdrücken kann, wobei die Literatur das Sichtbare als auch das Unsichtbare darstellen kann. Da die Malerei das Sichtbare ausdrückt, ist sie das beste Mittel um die Schönheit zu zeigen,

„Die körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal Übersehen lassen. Sie erfordert also, dass diese Teile neben einander liegen müssen.“⁹⁹

Der Dichter kann hingegen nicht die Schönheit zeigen, es genügt nicht zu sagen, dass eine Person schön ist, um diese Schönheit einzubilden. Er kann nur die Details dieser Schönheit als Liste erwähnen, der Leser kann jedoch nicht diese Details als ein ganzes Bild sehen. Lessing erwähnt die Antwort von Virgil, dem man seine Unfähigkeit, die Schönheit von Helena zu beschreiben, vorgeworfen hatte:

„es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb diesen Schranken gehalten zu haben.“¹⁰⁰

Viele Schriftsteller haben sich dennoch auf die Wirkung dieser Schönheit konzentriert, um die Schönheit selbst zu zeigen. Die Schönheit von Helena

⁹⁸ Ebd., S. 67 701f (Vgl. Lessing-W Bd. 6, S. 120)

⁹⁹ Ebd., S. 67 714 (Vgl. Lessing-W Bd. 6, 129)

¹⁰⁰ Ebd., S. 67 722 (Vgl. Lessing-W Bd. 6, S. 136)

beispielsweise wurde bei Homer gezeigt, indem sie einen Krieg verursacht hatte

„Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet.“¹⁰¹

Es ist unumstritten, dass es zwischen den beiden Künsten Grenzen gibt, jede Kunst hat ihre Mittel, ihre Stärke und Schwäche. Diese Grenzen sind jedoch nicht unüberschreitbar und die neue Forschung in diesem Feld etwa die „interart Studies“ oder „Comparative Arts“ sind der Meinung, dass die beiden Künste nicht in Konkurrenz stehen, sondern in einer Zusammenarbeit, „sie vertreten die These der Komplementarität der Künste und einer grundsätzlichen Übertragbarkeit der jeweiligen Verfahren auf die andere Kunstform.“¹⁰²

Die zwei Künste sind zwar selbständige Künste, weil jede ihren Gegenstand und Mittel hat, sie können aber diese Grenzen überschreiten und miteinander in verschiedenen intermedialen Beziehungen verbunden werden. Rajewsky definiert die Intermedialität als „Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren“¹⁰³ Der Begriff Intermedialität umfasst drei Arten dieser überschreitenden Mediengrenzen : die Medienkombination, die die Resultate der Kombination von mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien ist; der Medienwechsel, die eine Medientransformation ist und drittens die intermedialen Bezüge, die den

¹⁰¹ Ebd., S. 67 726 (Vgl. Lessing-W Bd. 6, S. 139)

¹⁰² Rippl, G. (2005) : Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000), München: Fink, S. 31.

¹⁰³ Rajewsky, Irina O.(2002) : Intermedialität. Tübingen: A. Francke, S. 13.

Bezug eines bestimmten Mediums auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums ist.¹⁰⁴

Was uns in dieser Untersuchung in erster Linie interessiert, ist die dritte Erscheinungsform der Intermedialität, und zwar die intermedialen Bezüge. Rajewsky unterscheidet zwei Arten der intermedialen Referenzen: die intermediale Systemerwähnung und Systemkontamination. Die intermediale Systemerwähnung teilt sich wiederum in explizite Systemerwähnung und Systemerwähnung qua Transposition. Im hier untersuchten Roman findet man vor allem die intermediale Systemerwähnung, wo man die Literatur als kontaktnehmendes Medium und die Malerei als kontaktgebendes Medium bezeichnen kann.

2.1. Die Ekphrasis

Es gibt bis jetzt keine einstimmige Definition des Begriffs „Ekphrasis“. Die Ekphrasis wurde aber seit der Antike als Synonym für die Beschreibung „*evidentia*“ schon bekannt. Sie wurde als die anschauliche Beschreibung von Lebewesen, Orten, Kunstwerken, usw. definiert. Das entscheidende Kriterium war nicht der beschriebene Gegenstand sondern die Wirkung der Beschreibung selbst, sie wurde wie die Beschreibung (*evidentia*, *Hypotyposis*, *descriptio*,...) mit dem Anschaulichkeitseffekt verbunden, da sie aus *ek* (aus) und *phrazein* (zeigen, deutlich machen) besteht. Demgegenüber wurde sie als Mittel des Zeigens benutzt.

In den letzten Jahrzehnten jedoch kam eine andere Definition für die Ekphrasis auf, die ihren Geltungsbereich einschränkt. Sie wird nun benutzt, um die Beschreibung von Kunstwerken zu bezeichnen und die *Hypotyposis*

¹⁰⁴ Vgl., ebd., S. 17

scheint die erste Bedeutung von Ekphrasis übernommen zu haben. Man weiß nicht genau, wann der Bedeutungswandel stattfand, einige Forscher wie Ruth Webb haben diese Veränderung mit dem Aufsatz von Leo Spitzer „John Keats‘ Ode on a Grecian Urn“ (1955) verbunden, der die Ekphrasis als „poetic description of pictorial or sculptural work of art“¹⁰⁵ definiert. Dasselbe Gedicht von Keats wurde 1991 von James Heffernan in seinem Artikel „Ekphrasis and Representation“ analysiert. Heffernan definiert die Ekphrasis als „the verbal representation of graphic representation.“¹⁰⁶ Diese Definition gilt bisher als die einflussreichste Begriffsbestimmung für Ekphrasis. Er weist darauf, dass die Ekphrasis ein Medium nämlich die Sprache benutzt, um ein anderes Medium (Bild) darzustellen. Obwohl die Definition von Heffernan einfach zu sein scheint, zeigt sie jedoch nicht die Grenzen einer ekphrastischen Beschreibung. Die Kriterien, die uns erlauben, eine ekphrastische Beschreibung von einer normalen Beschreibung zu bestimmen, sind nicht immer entscheidend.

Obwohl sie das nicht ausdrücklich als Ekphrasis bezeichnete unterscheidet Carole Talon-Hugon drei Arten des wörtlichen Wiedergebens des Gemalten, je nachdem, ob es sich um erzählerische Gemälde, gegenständliche Gemälde, die nicht erzählerisch sind oder abstrakte Gemälde handelt¹⁰⁷. Bei den erzählerischen Gemälden ist ein Wissen erforderlich, um das Gemalte zu beschreiben wie im Gemälde „Urteil des Salomons“, wo die Sprache als Ergänzung für das Bild ist. Diese Art von Gemälden erzählt eine Geschichte, obwohl man nur einen Augenblick dieser Geschichte sehen kann. Die Rolle des Wortes, Talon-Hugon zufolge, ist die ganze Geschichte, die das Bild

¹⁰⁵ Spitzer, Leo (1955): « The ‚Ode on a Grecian Urn‘, or, Content vs. Metagrammar », zitiert nach: Schaefer, Christina/ Rentsch, Stefanie (2004): „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 114, H.2, S. 133. („Die poetische Beschreibung eines malerischen oder bildhauerischen Kunstwerkes“) [Übersetzung von S. Kh.]

¹⁰⁶ Heffernan, James (1991): „Ekphrasis and Representation“. In: New Literary History, vol. 22, Nr.2, Frühling 1991, S.299. („Die wörtliche Darstellung einer graphischen Darstellung“) [Übersetzung von S. Kh.]

¹⁰⁷ Vgl. Talon-Hugon, C.: „Dire la peinture“. In : Parisot, F. (Hg.) (2005) : Narratologie N°6. Littérature et représentations artistiques, Paris: l’Harmatan, S. 40.

nicht zeigen kann, zu erzählen¹⁰⁸. Die gegenständlichen Gemälde erzählen keine Geschichte, das Gemälde verzichtet auf seinen narrativen Impuls um nur als Bild zu erscheinen. Das wörtliche Wiedergeben des Bildes kann auf zweierlei Weise geschehen. Entweder durch eine erfundene Geschichte¹⁰⁹, die von dem Gemälde inspiriert wird, oder durch die Beschreibung¹¹⁰. Die zwei Methoden jedoch werden die Spezifität der beiden Künste in Gefahr bringen. Eine erfundene Geschichte wird die absichtliche Stummheit der Gemälde gefährden. Die bloße Beschreibung kann zwar die Stummheit des Gemalten respektieren, sie lässt aber die Literatur auf ihre Spezifität als Kunst des Erzählens verzichten.¹¹¹ Bei den abstrakten Gemälden wird die Malerei zu Farben und Formen reduziert, das Bild hat seine Narration und Darstellungsfunktion aufgegeben, es verlangt ein Sehen, das nicht nach dem Sinn sucht, das Wort fehlt im Vergleich zur Farbe. Dieselbe Meinung vertritt Heffernan, der die abstrakte Kunst auch aus dem Geltungsbereich der Ekphrasis ausschließt: „What Ekphrasis represents in words, therefore, must itself be *representational*.“¹¹² Er verändert jedoch einige Jahre später seine Meinung in seinem Aufsatz „Speaking for Pictures: The Rhetoric of Art Criticism“, wo er die abstrakte Malerei, weil sie auch etwas darstellt, als ein mögliches Objekt für eine ekphrastische Beschreibung betrachtete.

Ein anderes Kriterium, das uns eine Beschreibung eines Gemäldes als ekphrastisch zu betrachten ermöglicht, ist die Objektivität oder die Subjektivität dieser Beschreibung. Während Sophie Bertho die Subjektivität als Voraussetzung für die Ekphrasis erwähnt, versucht Heffernan zu beweisen, dass auch die objektive Beschreibungen der Kunstwissenschaft ekphrastisch sein können.“[...], I think I could show that art criticism

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S. 41.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 43.

¹¹⁰ Vgl. ebd. S. 44.

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 46.

¹¹² Heffernan, a.a.O., S. 300 („Was die Ekphrasis mit Wörtern schildert muss daher gegenständlich sein.“)
[Übersetzung von S. Kh.]

deserves a place in the genre of ekphrasis as a whole.“¹¹³ Bertho schließt die objektive Beschreibung der Kunstwerke aus den ekphrastischen Beschreibungen für ihre Neutralität aus, da ihre Auswirkung auf den Leser schwächer ist. Eine ekphrastische Beschreibung eines Gemäldes muss, Bertho zufolge, die starken Auswirkung einer direkten Gegenüberstellung des Gemäldes wiederherstellen. Das Wort muss das Unsichtbare in dem Kunstwerk ausdrücken, «Elle traduit une impression visuelle liée à la disposition spatiale en une impression orale liée au déroulement temporel.»¹¹⁴ Anders gesagt muss die Ekphrasis den narrativen Impuls eines Kunstwerks auslösen und dies wird, Bertho zufolge, durch zwei Verfahren ermöglicht: die Narrativisierung und die Apostrophe. Ein Gemälde zu narrativisieren heißt Elemente, die nicht im Bild sind, hinzuzufügen, und das benötigt, wie auch Talon-Hugon schon bemerkt hat, ein Wissen. Die Apostrophe hingegen bedeutet, dass der Autor mit dem Leser direkt spricht.

Obwohl es mehrere Möglichkeiten gibt, die Frage nach dem Wesen der Ekphrasis anzugehen, alle sind sich über einen Punkt einig: die Ekphrasis schildert kein natürliches Objekt, sondern eine Darstellung dieses Objekts. Yacobi zufolge ist die Ekphrasis eine „mimesis in the second degree“¹¹⁵ ‚eine Mimesis zweiten Grades‘ und entwarf eine dreigliedrige Abbildungsstruktur für die Ekphrasis: das Abgebildete (the represented); das Bild (the representation) und der Text (the re-presentation).¹¹⁶ Yacobi betrachtet die Ekphrasis als eine intermediale Form des Zitats und ist davon überzeugt, dass die einfache „Anspielung auf ein künstlerisches Modell-

¹¹³ Ebd., S. 304. („Ich denke, ich kann beweisen, dass die Kunstkritik einen Platz in der Ekphrasis-Gattung in ihrer Ganzheit verdient“) [Übersetzung von S. Kh.]

¹¹⁴ Bertho, Sophie (1998): « Les anciens et les modernes. La question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust ». In : Revue de littérature comparée, Nr.1 Januar-März 1998, S. 55.

¹¹⁵ Yacobi, Tamar (1995) : Pictorial Models and Narrative Ekphrasis, zitiert nach : Schaefer, Christina/Rentsch, Stefanie (2004): „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 114, H.2, S. 144.

¹¹⁶ Vgl. Yacobi, T. (1998): The Ekphrastic Model. Forms and Functions, zitiert nach: Schaefer, Christina/Rentsch, Stefanie (2004): „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 114, H.2, S. 145.

Beispielsweise die Erwähnung einer Malerschule, einer Stilrichtung bzw. eines Topos wie ‚letztes Abendmahl‘ - genügt um als Ekphrasis zu gelten.¹¹⁷

Man bemerkt wie schwer es ist, zu einem genauen Verständnis der Ekphrasis zu gelangen, sie kann sowohl eine Beschreibung als auch eine bloße Referenz sein, sie kann sowohl objektiv als auch subjektiv sein. Clüver erweitert sogar den Begriff auf anderen Künste wie Musik, Tanz, Film ...usw, , indem er die Ekphrasis als „[...] the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system“¹¹⁸ definiert.

Robillard versucht die Ekphrasis näher zu bestimmen, indem sie alle die schon erwähnten Definitionen einbezieht:

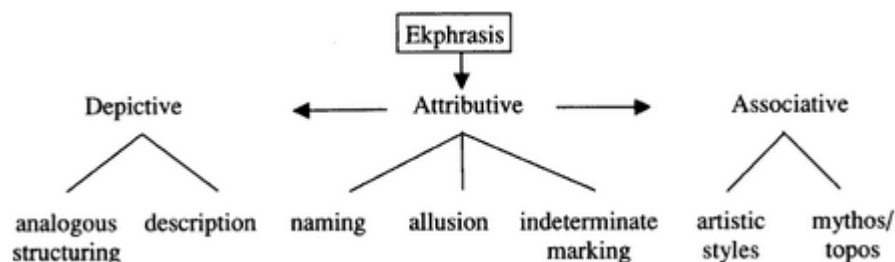


Abb. 9: Die Kategorien für die Ekphrasis nach Robillard¹¹⁹

Robillard zufolge kann die Ekphrasis ein Zitat, eine Beschreibung oder eine Assoziation sein. Jedoch nur die abbildende Kategorie (Depictive) kann den

¹¹⁷ Schaefer, Christina/ Rentsch, Stefanie (2004): „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 114, H.2, S. 145.

¹¹⁸ Clüver, Claus (1997) : Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representation of Non-Verbal Texts, zitiert nach: Schaefer, Christina/ Rentsch, Stefanie (2004): „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 114, H.2, S. 145. („Die wörtliche Darstellung eines realen oder fiktiven Textes, der in einem nichtsprachlichen Zeichensystem verfasst wurde.“) [Übersetzung von S. Kh]

¹¹⁹ Robillard, Valerie (1998): In Pursuit of Ekphrasis. An Intertextual Approach, zitiert nach: Schaefer, Christina/ Rentsch, Stefanie (2004): „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 114, H.2, S. 152.

Anschaulichkeitseffekt (enargeia) hervorrufen. Die berühmteste Ekphrasis ist die Beschreibung von Achilles Schild, die diese Anschaulichkeit besitzt und die eine typische homerische Beschreibung ist. Man soll daher die Frage stellen, ob die Ekphrasis eine statische Beschreibung oder eine bewegende Handlung sein kann. Muss die wörtliche Übertragung eines Bildes auch seine Statik nachahmen? Heffernan versucht in seinem Essay „Ekphrasis and Representation“, zu beweisen, dass die Ekphrasis in Keats „Ode on a Grecian Urn“ (dt. Ode auf eine griechische Urne) einen narrativen Impuls besitzt. Er zeigt zuerst wie Homer in seiner Beschreibung von Achilles Schilde die stillen Körper des Bildes mit Leben erfüllt, „[...] turning the picture of a single moment into a narrative of successive actions [...]“¹²⁰ Der Schild erzählt implizit eine stumme Geschichte, die von der Ekphrasis ausdrücklich erzählt wird, indem sie eine Umsetzung eines gefestigten Bildes im Raum in eine Abfolge in der Zeit ermöglicht. Heffernan fügt jedoch hinzu, dass nicht jede Ekphrasis unbedingt eine Erzählung ist und nennt als Beispiel das ekphrastische Gedicht von Carlos William „Hunters in the Snow“, das nur den Inhalt des Bildes des Malers Breughel angibt. Was das ekphrastische Gedicht von Keats „Ode on a Grecian Urn“ angeht, bemerkt Heffernan, dass Keats bei seiner ekphrastischen Beschreibung der Urne, den narrativen Impuls des dargestellten Bildes der zwei Geliebten abschafft, d.h. er wird nicht die Geschichte der vor und nach dem dargestellten Moment erzählen. Er wird vielmehr eine andere Art der Narrativisierung benutzen, indem er die zwei Figuren, zu denen er eine Sprache der Zeithaftigkeit spricht,¹²¹ verlebendigt und sie als Zuhörer anredet. Was Keats erzählt, Heffernan zufolge, ist nicht eine Veränderung

¹²⁰ Heffernan, James (1991): „Ekphrasis and Representation“. In: *New Literary History*, vol. 22, Nr.2 Frühling, 1991, S. 301. („indem er das Bild eines einzigen Moments in eine Erzählung mit aufeinanderfolgenden Handlungen verwandelt“) [Übersetzung von S. Kh.]

¹²¹ Vgl., Ebd., S. 306

sondern eine Unveränderlichkeit:

„[...] he uses the language of narration – or more precisely of prediction – to say what will happen in the absence of change. In other words, he tells a story of changelessness.“¹²²

Die zwei Geliebten in der Urne sind in einem Zustand von „*arrested desire*“ ‚festgesetztes Begehren‘ und sie werden für immer in dieser Frustration leben, und um diese Frustration darzustellen, benutzt Keats eine Reihe von Negationen ‚Bold lover, never, never canst thou kiss./ Though winning near the goal.“¹²³

Hier geht es um eine Art von Ekphrasis,

„which typically represents the arrested moment of graphic art not by re-creating its fixity in words but rather by releasing its embryonically narrative impulse.“¹²⁴

Heffernan kommt zum Schluss, dass Keats‘ Gedicht den Schwachpunkt der beiden Künste zeigt, weil „neither one of them can ever fully represent being.“¹²⁵ Die bildende Kunst kann allerdings nur einen einzigen Moment darstellen und kann daher nicht die ganze Wahrheit zeigen. Auf der anderen Seite wird die Literatur eine falsche Darstellung der Ereignisse zeigen, indem sie eine Geschichte erzählt, die nicht in einem so kurzen Moment geschehen könnte.

¹²² Ebd. („Er benutzt die Sprache der Narration –oder genauer gesagt der Voraussage- um zu sagen, was geschehen wird, falls es keine Veränderung gibt. Anders gesagt, er erzählt eine Geschichte der Unveränderlichkeit.“) [Übersetzung von S. Kh.]

¹²³ Keats, John (1819): „Ode on a Grecian Urn“. In: Stillinger Jack (Hg.) (1978): The Poems of John Keats, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, S. 372, (dt. Du keck Verliebter, nie, nie kannst du küssen/ So nah du auch dem Ziel [Übersetzung von Gisela Etzel])

¹²⁴ Heffernan, a.a.O., S. 307 (« Eine Ekphrasis, die den arretierten Moment darstellt, nicht indem sie seinen Unbeweglichkeit in Wörtern neu schafft, sondern indem sie seinen narrativen Impuls auslöst.“ [Übersetzung von S. Kh.]

¹²⁵ Ebd. („keine von beiden kann je das Sein völlig darstellen.“) [Übersetzung von S. Kh.]

Bei einer ekphrastischen Beschreibung wird man den Beschreibungsgegenstand ausdrücklich als Gemälde oder Kunstwerk bezeichnen. Die Ekphrasis kann daher, wenn man sie mit der Terminologie der Intermedialität definiert als eine explizite Systemerwähnung angesehen werden. Bei der expliziten Systemerwähnung

„werden das kontaktgebende fremdmediale System oder einzelne Komponenten desselben im Sinne eines ‚Redens über‘ oder einer ‚Reflexion‘, in jedem Falle aber explizit, d.h. *ausdrücklich* thematisiert [...]“¹²⁶

2.2. Der literarische Pikturalismus:

Der Pikturalismus ist weniger bekannt als die Ekphrasis und hat daher noch keinen theoretischen Status und keine verbindliche Definition. Die wenigen Versuche eine Definition, für den Begriff „Pikturalismus“ zu entwerfen, wurden vor allem von einigen amerikanischen Literaturwissenschaftlern wie Jean H. Hagstrum, Viola Winner und James Heffernan unternommen. Der Begriff scheint keine Anerkennung in der deutschen Literaturwissenschaft zu haben, da außer dem Buch von Gabrielle Rippl „Beschreibungs-Kunst zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Kontexte (1880-2000)“, niemand scheint diesen Begriff zu verwenden. Heffernan unterscheidet neben der Ekphrasis zwei andere Mittel zur Grenzenüberschreitung zwischen der Literatur und der bildenden Kunst, und zwar ‚pictorialism‘ und ‚iconicity‘. Diese zwei intermedialen Formen unterscheiden sich von der Ekphrasis dadurch, dass sie nicht einen schon dargestellten Gegenstand in Form einer ‚Mimesis zweiten Grades‘ darstellen, sondern sie stellen den Gegenstand unmittelbar dar,

¹²⁶ Rajewsky, Irina O.(2002) : Intermedialität. Tübingen: A. Francke I., S. 159.

„what distinguishes those two things from ekphrasis is that each one aims primarily to represent natural objects and artefacts rather than works of representational arts.“¹²⁷

Die ‚iconicity‘ (Ikonizität) ist eine visuelle Ähnlichkeit zwischen der Einordnung der Wörter und ihrer Bedeutung, „[...] visual iconicity, [...], is a visible resemblance between the arrangement of words or letters on a page and what they signify, [...]“¹²⁸ Der Pikturalismus hingegen wird von Heffernan als eine besondere Ausdrucksform, die denselben Effekt als ein Bild hervorruft, definiert: „Pictorialism generates in language effects similar to those created by pictures.“¹²⁹ Als Beispiel erwähnt Heffernan die Arbeit von John M. Bender, der das Gedicht *Faerie Queene* von Edmund Spenser analysiert hat. Heffernan bemerkt, dass Spenser nicht das Bild selbst darstellt, sondern Techniken, die einen bildhaften Eindruck vermitteln, [...] But in such cases Spenser is representing the world *with the aid of* pictorial techniques ; he is not representing pictures themselves.“¹³⁰ In der Tat hat Bender bei Spencers Gedicht einige Techniken gefunden, die normalerweise zur Malerei, zum Film oder zur Photographie gehören etwa „Focusing, Framing, Scanning“. Mit „Focusing“ (das Fokussieren) meint Bender eine ausführliche Beschreibung eines einzigen Bildes oder Details. Mit der „Framing“ (die Rahmung) wird man eine Grenze des Blickfelds herstellen, indem man alles, was außerhalb dieses Blickfelds ist, ausschließt. Das Wort „Scanning“ (Bildzerlegung) hat Bender von der Sprache des Films geliehen und umfasst zwei Arten des Sehens, die durch eine Bewegung das Bild ändern. Bender erklärt die Bildzerlegung bei Spencers Gedicht wie folgt:

„The essential quality of Scanning, observable in almost all of Spenser’s set-pieces, is a process of shattering our impressions of Faerie Land into small, select fragments,

¹²⁷ Heffernan, a.a.O., S. 299.

¹²⁸ Ebd., S. 300.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd. („Aber in solchen Fällen schildert Spenser die Welt mithilfe von pikturalen Techniken, er schildert nicht die Bilder selbst.“) [Übersetzung von S. Kh.]

reorganizing them and setting them beside one another in a vacuum, virtually against a background of gold leaf.¹³¹

Rippl hat die Rahmung-Technik bei der Analyse von Henry James' Werk entdeckt. Die Erinnerungen der Protagonistin ‚Isabel‘ in Henry James' „The Portrait of a Lady“ werden in einigen Passagen als ein Gemälde erscheinen. Sie besitzen nämlich einige Qualitäten eines Bildes wie die Unbeweglichkeit und die Rahmung. Rippel stellt fest, dass die Unbeweglichkeit eines Bildes, die zur Arretierung der Handlung führt, meistens mit Hilfe von statischen Verben verstärkt wird.¹³² Rippel erklärt die Rolle und Effekte dieser Szenen:

„[...] Solche Szenen, die bildhaften Qualitäten haben, die durch einen Rahmungseffekt meistens noch unterstützt wird, haften im Bewusstsein der Figuren und werden aufgrund ihrer Einprägsamkeit als Bilder immer wieder erinnert“¹³³

Folglich lässt sich feststellen, dass bei dem Pikturalismus anstatt das Bild selbst zu reproduzieren wird man anhand von Wörtern die Mittel der bildenden Kunst abbilden und daher wird die Textstelle eine Qualität der Malerei oder der Photographie besitzen. Diesen ‚Als-Ob Charakter‘ des Pikturalismus findet man auch bei der Definition von Viola Winner, die den Pikturalismus als „the practice of describing people, places, scenes, or parts of scenes as if they were paintings or subjects of a painting, [...]“¹³⁴ betrachtet.

¹³¹ Bender, John B. (1972): *Spencer and Literary Pictorialism*, Princeton, N.J. : Princeton University Press, S. 105. (« Die Hauptqualität der Bildzerlegung, die man in fast alle Spencers Versatzstücke findet, ist ein Prozess der Zerschmetterung unserer Eindrücke vom Märchenland in kleinen ausgewählten Stücken, die man umgestaltet und nebeneinander in ein Vakuum, gegen einen aus Blattgold bestehenden Hintergrund virtuell setzt. ») [Übersetzung von S. Kh.]

¹³² Vgl. Rippl, Gabriele (2005) : *Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000)*, München: Fink, S.177.

¹³³ Ebd., S. 182

¹³⁴ Winner, Viola (1970): *Henry James and the visual Arts*, zitiert nach: Rippl, Gabriele (2005): *Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000)*, München: Fink, S. 61. ("Die Beschreibung von Menschen, Orten, Szenen oder Teilen von Szenen, als ob sie Gemälde oder Gegenstände eines Gemäldes wären.") [Übersetzung von S. Kh.]

Die Terminologie der Intermedialität ermöglicht eine genauere Erklärung des Begriffs ‚Pikturalismus‘. Da er einen „Als-Ob-Charakter“ besitzt, kann er daher unter die Kategorie der intermedialen Systemerwähnung qua Transposition fallen. Bei der genaueren Betrachtung der verschiedenen Arten der Systemerwähnung qua Transposition scheint der Pikturalismus der Definition der simulierenden Systemerwähnung zu entsprechen, die von Rajewsky folgendermaßen definiert wird:

„Die simulierende Systemerwähnung, bei der medienspezifische Elemente und/oder Strukturen des Bezugssystems diskursiv simuliert werden, die ihrerseits auf das Bezugssystem *qua* Makroform verweisen.“¹³⁵

Die simulierende Systemerwähnung dient also dazu, eine Illusionsbildung herzustellen, indem sie auf das Bezugssystem implizit durch bestimmte Techniken oder Strukturen dieses fremdmedialen Systems referiert. Als Beispiel nennt Rajewsky eine Textpassage von Tabucchis Kurzgeschichte „Piccoli equivoci senza importanza“, wo die Illusion des filmischen dadurch erzeugt, dass die Hauptfigur ihre Erinnerungen als ein Film durch die Technik der Überblendung sieht.

¹³⁵ Rajewsky, Irina O. (2002) : Intermedialität, Tübingen: A. Francke, S. 160.

3. Analyse der Beschreibungen in Lenz' „Deutschstunde“

3.1. Siegfried Lenz und die Malerei

Siegfried Lenz wurde am 17. März 1926 in Lyck in Ostpreussen (heute Polen) geboren und starb in diesem Jahr mit 88 Jahren am 7. Oktober 2014 in Hamburg. Siegfried Lenz spricht wenig über seinen Vater Otto, der die Familie Anfang der 1930er verlassen hatte. Sein Vater war Zollbeamter und zählte, Siegfried Lenz zufolge, zur Beamtenschaft, die „gedankenlos in ihren Rollen ergraut“¹³⁶ ist. Da seine Mutter Luise eine neue Ehe eingeht, bleibt der kleine Siegfried bei seiner Großmutter, die eine außergewöhnliche Erzählerin war. Er wuchs in diesem kleinen Haus am Seeufer von der Natur umgeben auf. Seine ersten Erfahrungen mit dem Lesen waren mit Groschenromanen, wo er seiner Phantasie freien Lauf ließ. Er mochte das Abenteuer und springt die Naturschilderungen über¹³⁷. Mit 17 Jahren trat er der Marine bei aber desertierte aus Zweifel und Desillusionierung als er in Dänemark war. Er versteckte sich wie Klaas, eine seiner Figuren in der „Deutschstunde“, bis zum Ende des Kriegs. Nach dem Krieg studierte er an der Universität Hamburg Philosophie, Anglistik und Literaturgeschichte mit dem Ziel, Hochschullehrer zu werden. Nachdem er als Feuilletonredakteur bei der „Welt“ zu arbeiten angefangen hatte, entschied er sich für einen anderen Beruf: er wollte Schriftsteller werden und schrieb seinen ersten Roman „Es waren Habichte in der Luft“, der 1951 veröffentlicht wurde. Obwohl er vor 1968 viele Romane und Kurzgeschichten geschrieben hatte, ist er erst mit seinem Roman „Deutschstunde“ weltweit bekannt geworden.

Da man wenig über sein Leben weiß, kann man nicht genau sagen, welche Beziehung er zur Malerei hat. Sicher ist, dass sie eine besondere Stelle in

¹³⁶ Maletzke, Erich (2006): Siegfried Lenz. Eine biographische Annäherung. 2. Auflage, Springer: zu Klampen Verlag, S. 11.

¹³⁷ Vgl. ebd., S.16.

seinem Werk einnimmt, da sie als Motiv in mehreren Romanen und Kurzgeschichten zu finden ist.

Lenz war kein Lyriker, obwohl er einige Gedichte geschrieben hat, gesteht er: „Gedichte sind nicht mein Metier.“¹³⁸ Eines der rarsten Gedichte von Lenz, das 1948 in der Wochenzeitung „Die Zeit“ veröffentlicht wurde, hieß „Die Fische“, ein ekphrastisches Gedicht, das das expressionistische Werk Paul Klees „Der Goldfisch“ (1925) beschreibt. In seiner Kurzgeschichte „Rivalen“, die 2011 in seiner Kurzgeschichtensammlung „Die Maske“ erschienen ist, beschäftigt er sich auch mit der Malerei. Seine Hauptfigur in der Kurzgeschichte scheint auch wie Siggi Jepsen von einem Gemälde besessen zu sein. Schließlich sein Meisterwerk „Deutschstunde“ ist mit der Malerei eng verbunden. Eine der wichtigsten Figuren in seinem Roman ist der Maler Max Ludwig Nansen, dessen Name eine Zusammensetzung von den Namen berühmter Expressionisten, und zwar Max Beckmann, Ernst Ludwig Kirchner und Emil Nolde (Emil Hansen) ist. Die drei Maler, wie auch alle Expressionisten, erhalten ein Malverbot, weil ihre Kunst von dem dritten Reich als entartet bezeichnet wurde. Lenzens Maler aber hat mehr Gemeinsamkeiten mit dem Expressionist Emil Nolde, dessen „ungemalten Bilder“ man mit den „unsichtbaren Bildern“ von Max Ludwig Nansen vergleichen kann. Auch die beschriebenen Bilder im Roman ähneln Emil Noldes Bildern, wie das Bild Nansens „Der große Freund der Mühle“, das soll eine Mischung, wie Dietrich Peinert bemerkt hat, zwischen zwei Werken von Emil Nolde: „der große Gärtner“ (1940) und „Mühle“ (1924)¹³⁹ sein. Es gibt noch weitere Ähnlichkeiten zwischen dem fiktiven Nansen und dem realen Nolde, beide trugen einen Hut¹⁴⁰, hatten einen Atelier am Strand, waren wortkarg, hatten denselben Malstil und erhielten Malverbot. Um

¹³⁸ Ebd., S. 89.

¹³⁹ Vgl. Peinert, Dietrich: Siegfried Lenz' Deutschstunde. Eine Einführung. In: Colin Russ (Hg.) (1973): Der Schriftsteller Siegfried Lenz. Urteile und Standpunkte, Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 150.

¹⁴⁰ Vgl., Maletzke, a. a. O., S. 98.

seinen Roman „Deutschstunde“ zu schreiben, reist Lenz oft nach Seebüll, wo Emil Nolde gewohnt hatte, um die besondere Atmosphäre in sich aufzunehmen,

„Um die Menschen, die Landschaft und ,um ganz präzise den Himmel zu erkunden‘, weil sich ja Nolde ,intensiv mit den bedrohlichen Wolken und dem Licht [...] beschäftigt‘.“¹⁴¹

Emil Nolde, der 1867 unter dem Namen Hans Emil Hansen in Nolde geboren ist, gehörte zu der expressionistischen Künstlergruppe „Die Brücke“, die eine der wichtigsten Gruppen des Expressionismus war. Der Expressionismus war eine Widerstandsbewegung gegen den Impressionismus, dessen Hauptmerkmale die leuchtenden Farben, die Groteske und die Übertreibungen waren. Die expressionistischen Maler waren gegen eine realistische Schilderung, weil die Kunst, ihrer Meinung nach, etwas bedeuten muss. Die expressionistische Malerei muss etwas ausdrücken, die Gefühle des Künstlers und das Unsichtbare zeigen. Max Beckmann, ein berühmter deutscher Maler meinte, „daß das Unsichtbare nur begriffen werden könnte, wenn einer so tief wie möglich ins Sichtbare vordringe.“¹⁴²

Emil Nolde hat vor allem mit leuchtenden Farben und Licht gearbeitet. In seinen Gemälden, die vor allem seine heimatliche Landschaft schildern, findet man viele Übertreibungen, Verzerrungen. Sein erstes Bild hieß „Die Bergriesen“ (1897), das schon seine Neigung zur Groteske zeigt. Im 1909 beginnt er aus seiner Landschaftsthematik zu distanzieren und fängt an, religiöse Bilder zu malen wie „Abendmahl“ (1909), „Christus und die

¹⁴¹ Ebd., S. 95.

¹⁴² Fassmann, Kurt (Hg.): „Sachwörterbuch der Weltmalerei: Expressionismus“. In: Bazin, Germain / Gerson, Horst/ Gowing, Lawrence et al. (1964-1971): Kindlers Malereilexikon, Band 1-6, Zürich: Kindler Verlag, S. 11283. (vgl. KML Bd. 6, S. 273)

Kinder“ (1910) und das neunteilige Werk „Das Leben Christi“ (1911-1912). Nachdem seine Gemälde von dem Nationalsozialismus beschlagnahmt und zerstört wurden, blieb er verschlossen in seinem Haus, um an der sogenannten „ungemalten Bilder“ zu arbeiten, die ein Protest gegen das Malverbot waren.

3.2. Siggie, der Beschreiber

Die Hauptfigur der „Deutschstunde“ ist der zwanzigjährige Siggie Jepsen, der in einer Hamburger Jugendhaftanstalt wegen Bilderdiebstahl gefangen ist. Im Deutschunterricht musste er einen Aufsatz über die „Freuden der Pflicht“ schreiben, er gab aber ein leeres Heft ab. Im Büro des Direktors erklärte er, dass er so viele Bilder, so viele Gestalten in seinem Kopf hatte, deswegen konnte er in so kurzer Zeit keinen Anfang finden. Als Strafe musste er in seiner Zelle bleiben, bis er den Aufsatz schrieb. So begann Siggie über seine Kindheit zu schreiben und die Strafarbeit dauerte mehrere Monate, weil er nicht aufhören wollte. Er wollte nicht aufhören, bevor er alle Puzzlestücke seiner Vergangenheit zusammengesetzt hatte, bevor alle einzelnen Bilder, die jetzt keinen Sinn haben, zu einem Gesamtbild werden. Er braucht dieses Gesamtbild, um zu verstehen. Der Ich-Erzähler, Siggie Jepsen, erzählt wie sein Vater, der Polizist Jens Jepsen, während des dritten Reiches das Malverbot seinem Jugendfreund, dem Maler Max Ludwig Nansen, vermittelt hat. Er sollte auch dieses Malverbot überwachen und zählte auf der Hilfe seines zehnjährigen Sohns Siggie. Der letztere gehorchte jedoch seiner inneren Pflicht und half dem Maler, der für ihn wie eine zweite Familie war. Während sein Vater die Bilder von dem Maler beschlagnahmt und verbrennen wollte, brachte der junge Siggie diese Bilder in Sicherheit. Die Pflichterfüllung von dem Vater wird bald eine Besessenheit, er versucht nämlich die Bilder auch nach dem Ende des Krieges zu zerstören. Nachdem

seine Lieblingmühle verbrannt wurde, entwickelte auch der kleine Siggi ein krankhaftes Bedürfnis, die Gemälde vor seinem Vater zu schützen. Diese Besessenheit hat ihn dazu geführt, ein Dieb zu werden.

Betrachten wir jetzt die Hauptfigur, den Ich-Erzähler Siggi, näher. Er ist vor allem derjenige, der die Beschreibungen darstellt. Daher müssen wir zuerst die Persönlichkeit von Siggi kennen, um zu wissen, ob er die erforderlichen Kompetenzen (können, wissen, wollen, müssen) zu beschreiben hat. Die Vermittlungen des Psychologen Wolfgang Mackenroth, der Siggi als Demonstrationsperson für seine Diplomarbeit gewählt hatte, geben uns einige objektive Informationen über Siggi Jepsen.

„[...] Nach allgemeinem Zeugnis war Siggi J. vom ersten Tag des Schulbeginns an Klassenbesten; erwähnenswert ist, daß Schule für ihn lange Zeit mit einem Lustmoment verbunden war. [...] sein Klassenlehrer hob die besonderen Fähigkeiten in der Zeichen- und Deutschstunde hervor und wies in diesem Zusammenhang darauf hin, daß einige Aufsätze bei Schulfestern öffentlich verlesen wurden. Seine Spezialität waren Bildbeschreibungen; die Beschreibung eines Schiffbruchs, wie ihn der Maler Paul Flehinghus dargestellt hat, glückte dem Jungen so sehr, daß die Arbeit an das Ministerium nach Kiel geschickt wurde [...] Was jedoch auch hier übereinstimmend hervorgehoben wird, sind seine Urteilssicherheit, sein Starrsinn und sein, wie es hieß, aggressiv künstlerischer Sinn.“¹⁴³

In der Tat bestätigen die Vermittlungen, dass er die Fähigkeit zu beschreiben besitzt: er war zuerst ein sehr begabter Schüler, der zeichnen und Aufsätze schreiben konnte. Die Tatsache, dass er Bilder sehr gut beschreiben könnte, rechtfertigt die ausgezeichneten ekphrastischen Beschreibungen der Gemälde des Malers Nansen. Sein Fachwissen in der Malerei ist rechtfertigt durch die enge Beziehung zwischen ihm und dem Maler Max Nansen. Der Maler hat ihm nämlich sein Können und sein Wissen beigebracht:

„[...] Nach ausreichenden Befragungen ergab sich, daß ihre Freundschaft in der Zeit entstand, als Nansen an seinem berühmten Bild »Fohlen und Gewitter« arbeitete; dabei leistete der Junge dem Mann zunächst kleine Hilfsdienste und beschränkte sich im übrigen darauf, stumm dazusitzen und die Entstehung

¹⁴³ Lenz, Siegfried (1968): Deutschstunde. Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 320-322.

eines Bildes zu beobachten. Was Nachbarn nicht ohne Erstaunen feststellten, war die Tatsache, daß der Maler, der es bisher fast immer abgelehnt hatte, in Gegenwart eines anderen zu arbeiten, und sich Zuschauern gegenüber mit verletzender Schroffheit verhalten konnte, die dauernde Anwesenheit des Jungen nicht nur ertrug, sondern sie später sogar suchte. Man hat sie oft Hand in Hand gesehen.[...]Sicher ist, daß Nansen für ihn den Zyklus von Märchen erfand, in dem jede Farbe die Geschichte ihrer Entstehung erzählt; desgleichen war der unvollendet gebliebene Aufsatz »Sehen lernen« Siggis J. zugeordnet. Es kam vor, daß Nansen dem Jungen Papier und Farbe mitbrachte und ihn, nach der Erörterung des Motivs, einlud, mit ihm zu konkurrieren; Nachbarn sahen sie gelegentlich gemeinsam bei der Arbeit.¹⁴⁴

Der Maler scheint für Siggis ein Vorbild zu sein. Er beobachtete ihn ständig bei seiner Arbeit und hat „das Sehen“ von ihm gelernt. Bemerkenswert ist auch, dass Siggis ein Sammler von Objekten war, die er in seinen Verstecken in Sicherheit brachte. Daraus erklärt sich, warum er sich an Details so gut erinnern konnte, da er ständig auf der Suche nach Objekten ist:

„Morgenstunde hat Gold im Munde. Weil keiner mich fortschickte, sah ich mich schnell in dem Büro um, das zu betreten mir mein Vater verboten hatte, aber da gab es nichts, was mich interessierte – es sei denn einen Stempelhalter mit vier darin hängenden Stempeln sowie eine geflochtene Troddel von einem Polizeisäbel, die matt silbrig schimmerte.“¹⁴⁵

Hier ist ein Beispiel von der Genauigkeit, mit welcher Siggis seine Mühle, die auch sein Versteck ist, beschreibt:

„Wie soll ich meine Lieblingsmühle vorstellen: auf künstlichem Hügel stand sie, stand erwartungsvoll – wenn auch flügellos – gegen Westen, ihre Zwiebelkuppe war mit Schiefer besetzt, der achteckige, aus übereinandergengelagerten Planken gebaute Turm hatte zwei Blitzschläge überstanden. Die hocheingeschnittenen, in weißen Rahmen gefaßten Fenster waren zerbrochen, das Flügelkreuz lag zerkleinert und verfaulend an der Ostseite im Gras, zwischen ausgedienten Mühlsteinen, speichenlosen Rädern und Hufeisen. Die zersplitterte Tür hatte sich lange nicht schließen lassen, bis ich den Boden abtrug und die Angeln neu richtete. Regen, Wind und die Jahre hatten die Rampe zum Einsturz gebracht. Es zog in meiner Mühle, es knackte, pfiff und polterte, und wenn der Wind umsprang von West nach Ost, dann rumorte es oben in der Kuppel, und ein Flaschenzug senkte sich quietschend aus der Höhe, konnte allerdings keine Last finden. Da wurden Glasscherben zerkleinert, da segelten Fledermäuse, die wie Pappstücke aussahen, lautlos über die Tenne, und lose Blechverkleidung schepperte unter der

¹⁴⁴ Ebd. S. 323-324.

¹⁴⁵ Ebd., S. 114-115.

geringsten Berührung. Zerzaust und angeschlagen, verkommen, mit trockenen Scheißhaufen garniert, war meine Mühle sich selbst überlassen, stand schwarz und untauglich im Blickfeld zwischen Rugbüll und Bleekenwarf, und wenn sie überhaupt noch zu etwas diente, dann dazu, unser Erstaunen darüber hervorzurufen, daß sie jeden Orkan im Frühjahr überstand und die Herbststürme.¹⁴⁶

Diese Beschreibung der Mühle wird dadurch rechtfertigt, dass Siggi seinen desertierten Bruder Klaas verstecken muss. Er führt ihn zu seiner Lieblingsmühle und empfindet das Bedürfnis oder sieht das als Aufgabe, diese Mühle, die für ihn wichtig war, zu beschreiben. Darüber hinaus werden die Teile der Mühle aus dem Gedächtnis zitiert, da er nicht den beschriebenen Gegenstand direkt vor Augen hat, und daher die Erinnerungsbilder dafür benötigt. Die Beschreibung wird durch den Satz „Wie soll ich mein Lieblingsmühle vorstellen“ eingeführt. Das Pantonym ist die Mühle, deren Teile vom Allgemeinen zum Besonderen, vom Besonderen wieder zum Allgemeinen und von außen nach innen eingeordnet werden. Zuerst wird eine Übersicht der Mühle, die flügellos stand, gegeben. Danach wird die äußere Seite der Mühle beschrieben mit ihrer Zwiebelkuppe, ihrem Turm, dann kommt man zu den Fenstern, zum Flügelkreuz, der früher zur Mühle gehörte und schließlich zur Tür. Die Tür wird die Beschreibung des Mühleninneren einführen mit dem Wind, Flaschenzug, Fledermäusen, dann kommt man aus der Mühle, um eine zweite Übersicht der Mühle, die „schwarz und untauglich“ stand, zu haben. Die prädikativen Expansionen der Liste (mit Schiefer besetzt, zerbrochen, zerkleinert und verfaulend, zersplittert, ...) weisen auf den Zustand der Mühle, die verlassen war. Die einzigen Lebewesen, die man in der Liste als Teil der Mühle findet, sind Fledermäuse, die nur in verlassenen Plätzen oder Höhlen leben. Die zweite Übersicht der Mühle schließt gleichzeitig momentan die Beschreibung. Siggi

¹⁴⁶ Ebd., S. 109.

muss die Beschreibung widerwillig beenden, weil er seinen Bruder verstecken musste, als ob es sich um ein gleichzeitiges Erzählen handelte:

„Aber wir dürfen nicht zu lange draußen bleiben, auch wenn da noch mehr über die Außenansicht der Mühle zu sagen wäre – beispielsweise über ihr Spiegelbild im Mühlenteich und über die eingekerbten Anfangsbuchstaben und Pfeile und Herzen in der Tür; denn wir haben keine Zeit zur Besichtigung, müssen gebückt den befestigten Weg hinauf, an der eingestürzten Rampe vorbei zum Eingang, der tief in den künstlichen Hügel eingeschnitten ist.“¹⁴⁷

Obwohl die Beschreibung im ersten Abschnitt momentan beendet wird, erwähnt Siggi, was noch über die Mühle zu sagen gibt und dadurch wird er gleichzeitig die Beschreibung der Mühle fortsetzen. Hier wird die Unendlichkeit der Beschreibung gezeigt, die eine Begrenzung benötigt. Siggi beendet noch einmal die Beschreibung mit dem Satz „denn wir haben keine Zeit zur Besichtigung“ und erzählt weiter, wie er und sein Bruder in die Mühle eintreten.

Außerdem empfindet Siggi das Bedürfnis zu beschreiben, er will und muss beschreiben. Diese Strafe, die er ursprünglich in einigen Tagen hätte erledigen sollen, dauerte Monate lang, weil Siggi nicht aufhören wollte:

„[...] ich soll ihm die Freuden der Pflicht bestätigen, ihre Wirkungen verfolgen, die in mir selbst enden, und zwar zur Strafe, ungestört, und so lange, bis der Nachweis gelungen ist. Ich bin bereit.“¹⁴⁸

Er will nicht bloß seine Geschichte erzählen, er will sein Land, seine Umgebung, seine Familie beschreiben. Er betrachtet die Beschreibung als Pflicht, der in mehreren Stellen mit „muss“ lexikalisiert wird,

„Aber ich muß den Morgen beschreiben. [...] ich muß da eine langsame Morgendämmerung stattfinden lassen, [...], ich muß einen Sommer einführen mit unbegrenztem [...] muß ich über den Himmel ziehen, das hallende Tuckern

¹⁴⁷ Ebd., S. 110.

¹⁴⁸ Ebd., S. 21.

eines Kutters hinter dem Deich hörbar machen, ich muß, um diesen bestimmten Morgen wiederherzustellen, [...].¹⁴⁹

Viele Beschreibungspassagen sind mit „müssen“ modalisiert. Diese Beschreibungen sind wichtig für ihn, weil sie eine Pflicht gegenüber sich selbst sind,

„Plötzlich fragte Carl Fouchard jr.: Wem erzählst du das alles da? – Mir, sagte ich, und er darauf: Beruhigt dich das? – Ja, sagte ich, das beruhigt mich.“¹⁵⁰

Er braucht die vollkommene Geschichte mit den Ereignissen und den Beschreibungen, um zu verstehen und die Vergangenheit zu verarbeiten.

„Warum also? fragte Direktor Himpel, warum? Da sagte ich: Freuden der Pflicht, ich möchte sie ungekürzt verstehen, in ganzer Länge. – Und wenn sie nie aufhören? fragte er und versicherte sich der Aufmerksamkeit der Psychologen, wenn die Freuden überhaupt kein Ende nehmen? – Um so schlimmer, sagte ich, dann um so schlimmer.“¹⁵¹

Bei dem Roman „Deutschstunde“ sind die drei Pseudothemen von Hamon (Sehen, Sprechen, Machen) untrennbar. Sigggi, der Beschreiber, ist gleichzeitig derjenige der sieht, der spricht und der arbeitet. Sigggi, der Ich-Erzähler, ist der Perspektivträger, der gleichzeitig das Sehen des kleinen Sigggi und des erwachsenen Sigggi wiedergibt. Das Sprechen bzw. Schreiben von Sigggi ist gleichzeitig seine Arbeit, weil er einen Aufsatz über die „Freuden der Pflicht“ schreiben muss. In mehreren Stellen wird anhand von metasprachlichen Ausdrücken den Entstehungsprozess seiner Geschichte gezeigt.

¹⁴⁹ Ebd., S. 105.

¹⁵⁰ Ebd., S. 184.

¹⁵¹ Ebd.

3.3. Das doppelte Sehen und seine Meisterung

Das Sehen in Lenz' Roman ist zweierlei: Man hat zuerst eine direkte Wahrnehmung durch die Augen von dem 20 jährigen Sigggi und ein zweites Sehen durch seine inneren Augen, die die Bilder seiner Vergangenheit wieder herstellen. Während der Deutschstunde, muss Sigggi einen Aufsatz mit dem Thema „Freuden der Pflicht“ schreiben. Er konnte aber während des Unterrichts kein einziges Wort schreiben, da er zu viele Bilder im Kopf hatte. Er dachte sofort an seinen Vater, Jens Ole Jepsen, der für ihn die Verkörperung der Pflicht war:

„[...]im Frühjahr, nein, im Herbst, dann also an einem dunklen, windfrischen Tag im Sommer schob er sein Fahrrad wie immer zum schwächtigen Ziegelweg hinab, hielt, wie immer, unter dem Schild »Polizeiposten Rugbüll«, brachte die Pedale, indem er das Hinterrad hob, in die erwünschte Ausgangsstellung, verschaffte sich wie immer mit zwei Stößen den nötigen Schwung zum Aufsitzen und fuhr, zunächst schlingernd, stuckernd, vom Westwind aufgebauscht, ein Stück in Richtung zur Husumer Chaussee, die nach Heide und Hamburg weiterführt, bog beim Torfteich ab und fuhr, jetzt mit seitlichem Wind, an den maulwurfsgrauen Gräben entlang zum Deich, wie immer an der flügellosen Mühle vorbei, saß hinter der Holzbrücke ab und schob das Fahrrad schräg den wulstigen Deich hinauf, gewann dort oben, vor der Leere des Horizonts, eine unerwartete, den Raum betreffende Bedeutung, schwang sich abermals in den Sattel und segelte nun, eine einsame Tjalk, mit prallem, geblähtem und fast explodierendem Umhang, auf dem Kamm des Deiches entlang, nach Bleekenwarf, wie immer nach Bleekenwarf. [...]Dies Bild, wie gesagt, diese mühselige Fahrt, zu der der Außenposten der Landpolizei Rugbüll – der nördlichste Polizeiposten Deutschlands – andauernd aufbrach, gelang meiner Erinnerung sofort, und um Korbjuhn zu dienen, dachte ich mich noch näher heran, band mir einen Schal um, ließ mich auf den Gepäckträger des Dienstfahrrades setzen und fuhr einfach mit nach Bleekenwarf wie so oft, hielt mich, wie so oft, mit klammen Fingern am Koppel meines Vaters fest, während der Gepäckträger mir mit seinem harten Gestänge rote Flecken in die Oberschenkel kniff. Ich fuhr mit und sah uns gleichzeitig, gegen den Hintergrund unentbehrlicher Abendwolken, gemeinsam auf dem Deich entlangfahren, [...]“¹⁵²

Das erste mentale Bild, das er von seinem Vater hatte, war seine Fahrt zum Bleekenwarf, wo der Maler wohnte. Er verglich diese Erinnerung mit einem Bild und er sah sich selbst in diesem Bild „Ich fuhr mit und sah uns gleichzeitig, gegen den Hintergrund unentbehrlicher Abendwolken.“ Hier

¹⁵² Ebd., S. 11- 12.

versucht er sich auf dieses Bild zu konzentrieren um einen Anfang zu finden. Er kann die Windstöße spüren, das Stöhnen seines Vaters hören und alles sehen, er konnte jedoch nicht anfangen.

Er sieht und spürt, er kann aber keinen Anfang finden, er braucht diese raschen Bilder zu stoppen, damit er seine Geschichte erzählen kann:

„Weniges liegt so wohlverwahrt im Tresor meiner Erinnerung wie die Begegnungen zwischen meinem Vater und Max Ludwig Nansen; deshalb schlug ich zuversichtlich mein Heft auf, legte meinen Taschenspiegel daneben und suchte die Fahrten meines Vaters nach Bleekenwarf zu beschreiben, nein, nicht allein die Fahrten, sondern auch all die Finten und Fallen, die er sich ausdachte für Nansen, die schlichten und komplizierten Listen, Pläne, die seinem langsamen Argwohn einfielen, Tricks, Täuschungen und, weil Doktor Korbjuhn es sich gewünscht hatte, schließlich auch die Freuden, die bei der Ausübung der Pflicht wohl abfielen. Es gelang nicht. Es glückte nicht. Immer wieder setzte ich an, schickte meinen Vater den Deich hinab, mit und ohne Umhang, bei Wind und bei Windstille, mittwochs und sonnabends: es half nicht. Da herrschte zuviel Unruhe, zuviel Bewegung und liederliche Fülle; noch bevor er Bleekenwarf erreichte, verlor ich ihn aus den Augen, weil es einen Aufruhr von Möwen gab, weil ein alter Torfkahn mit seiner Fracht kenterte oder ein Fallschirm über dem Watt schwebte.

Vor allem aber lief über den Vordergrund eine kleine, unternehmungslustige Flamme, die alle erinnerten Bilder und Begebenheiten versehrte, sie schmelzen und auflodern ließ, und, wenn die Flamme sie nicht erwischte, krümmte oder verkohlte oder, was auch vorkam, sie unter dem Zittern ihrer Glut verbarg.“¹⁵³

Er dachte, dass die Begegnungen zwischen seinem Vater und dem Maler ihm dabei helfen werden, endlich einen Anfang zu finden. Es gelang ihm aber nicht, weil plötzlich andere Erinnerungsbilder erscheinen um die anderen Bilder zu zerstören. Er sah eine Flamme, die alles verbrannte. Als ob sein Vater seine Erinnerungsbilder auch zerstören wollte, genauso wie er die Gemälde des Malers verbrannte.

„So versuchte ich's von der anderen Seite, dachte mich nach Bleekenwarf, um hier meinen Anfang zu finden, und grauäugig, listig bot sich Max Ludwig Nansen an, mir beim Trichtern der Erinnerung zu helfen: er lenkte meinen Blick auf sich, trat mir zuliebe aus seinem Atelier, tappte durch den Sommergarten zu den oft gemalten Zinnien, stieg langsam den Deich hinauf, wobei sich ein schweres, beleidigtes Gelb über den Himmel legte, das von dunklem Blau durchzuckt wurde,

¹⁵³ Ebd., S. 13-14.

hob ein Fernglas und blickte nur eine Sekunde in Richtung Rugbüll, das genügte, um plötzlich ins Haus zu stürzen und sich im Innern zu verstecken. Fast hatte ich einen Anfang gefunden, als das Fenster aufgestoßen wurde und Ditte, Max Ludwig Nansens Frau, mir, wie so oft, ein Stück Streuselkuchen herausreichte. Da bot sich einfach zu viel an; ich hörte eine Schulklasse in Bleekenwarf singen; ich sah wieder eine kleine Flamme, ich hörte die Geräusche, die mein Vater bei nächtlichem Aufbruch verursachte. Jutta und Jobst, die fremden Kinder, überraschten mich im Schilf. Jemand warf Farben in einen Tümpel, der in dramatischem Orange aufleuchtete.¹⁵⁴

Das Haus des Malers ist für Siggie ein Ort der Freude, der Farben und der Geborgenheit. Er versucht dort anzufangen, weil er sich dort sicher fühlt. Auch dort kann er nicht anfangen und sieht er rasche Erinnerungsbilder von Menschen, Orten und Gemälden.

Da er während der Deutschstunde nichts schreiben konnte, wurde er als Strafe in seiner Zelle eingesperrt bis er den Aufsatz schreibt. Er hat die ganze Zeit jetzt um seine Geschichte ungekürzt zu erzählen. Am Anfang konnte er nicht beginnen, weil er nicht aufhören konnte, durch das Fenster zu schauen, und daher konnte er nicht die Erinnerungsbilder sehen. Er muss irgendwie die äußeren Augen abschalten um seine inneren Augen zu benutzen:

„Obwohl ich fast einen Tag lang so sitze, kann und kann ich nicht anfangen: schau ich zum Fenster hinaus, fließt da durch mein weiches Spiegelbild die Elbe; mach ich die Augen zu, hört sie nicht auf zu fließen, ganz bedeckt mit bläulich schimmerndem Treibeis. Ich muß die Schlepper verfolgen, die mit krustigem, befändertem Bug graue Schnittmuster entwerfen, muß dem Strom zusehen, wie er von seinem Überfluß Eisschollen an unseren Strand abgibt, sie hinaufdrückt, knirschend höherschleift bis zu den trockenen Schilfstoppeln, wo er sie vergißt. Widerwillig beobachte ich die Krähen, die, scheint's, eine Verabredung bei Stade haben: von Wedel her, von Finkenwerder und Hahnöfer-Sand schwingen sie einzeln heran, vereinigen sich über unserer Insel zu einem Schwarm, steigen und wenden in verwinkeltem Flug, bis sie sich auf einmal einem günstigen Wind anbieten, der sie nach Stade wirft. Das knotige Weidengebüsch lenkt mich ab, das glasiert ist und mit trockenem Reif gepudert; der weiße Maschendraht, die Werkräume, die Warntafeln am Strand, die hartgefrorenen Klumpen des Gemüselandes, das wir im Frühjahr unter Aufsicht der Wärter selbst bebauen: alles und sogar die Sonne lenkt mich ab, die, wie durch Milchglas getrübt, lange, keilförmige Schatten fordert. Und bin ich trotzdem einmal nahe daran, anzufangen, fällt mein Blick unweigerlich auf den zerschrammten, an Ketten

¹⁵⁴ Ebd., S. 14.

hängenden Anlegeponton, an dem die gedrungene, messingblitzende Barkasse aus Hamburg festmacht, um pro Woche, sagen wir mal, bis zu zwölfhundert Psychologen abzusetzen, die sich geradezu krankhaft für schwer erziehbare Jugendliche interessieren. Ich kann nicht wegsehen, wenn sie den gekrümmten Strandweg heraufkommen, ins blaue Direktionsgebäude geführt werden und nach üblicher Begrüßung, womöglich auch nach Ermahnungen zu Vorsicht und unauffälligem [...],¹⁵⁵

Als Pseudothema, um die Einschlebung der Beschreibung zu naturalisieren, hat man hier das Fenster. Der Fenster-Topos wurde von Hamon als ein stereotypisiertes einführendes Zeichen einer Beschreibung betrachtet. Hamon zufolge gehört das Fenster zu einem weiteren Themenkomplex, der aus drei Orten besteht:

A: Ein geschlossener Raum (Zimmer, Haus, ...)

B: Ein Zwischenraum (Fenster, Scheibe, Tür, Ufer, Grenze, ...)

C: Ein offener Raum (Landschaft, Straße, ...) ¹⁵⁶

In diesem Textabschnitt ist der geschlossene Raum „die Zelle“, der Zwischenraum „das Fenster“ und der offene Raum die Landschaft (die Elbe). Der Perspektivträger „der 20 jährige Siggis“ ist in seiner Zelle eingesperrt und die einzige Öffnung ist dieses Fenster, das ihm jeden Tag dieselbe Aussicht anbietet. Diese Beschreibung scheint kein Ordnungsschema zu besitzen, da der Blick die Beschreibung zufällig lenkt. Er beschreibt, was seine Augen sehen, ohne an eine bestimmte Distributionsstrategie zu denken. Die Unfähigkeit Siggis diesen Blick zu kontrollieren wird mit „muss verfolgen, muss zusehen, widerwillig beobachte ich, das knotige Weidengebüsch lenkt mich ab, ich kann nicht wegsehen“ lexikalisiert. Diese Ausdrücke jedoch spielen gleichzeitig die

¹⁵⁵ Ebd., S. 8-9.

¹⁵⁶ Vgl. Hamon (1981), a.a.O., S. 228.

Rolle des Ordnungsschemas, indem sie die Distribution der Liste, die zum Pantonym „Elbe“ gehört, in der Beschreibung ermöglichen.

Da das Fenster die einzige Aussicht anbietet, wird die Elbe mehrmals beschrieben, und jedes Mal hat er etwas Neues über sie zu sagen, als ob die Liste unendlich wäre:

„Die Elbe! Wie stumpf ihr Wasser im Herbst vorbeifließt, drüben über dem Ufer beginnt sich der Dunst zu senken, macht das Land unsichtbar. Die Baumkronen heben sich wie aus einem überfluteten Wald, das Pochen der Dieselmotoren wird zu einem weichen Pulsschlag, die Schläge von den Werften bleiben echolos, und das Rattern der Eimerkette, die der Bagger über den Grund zieht, erreicht mich kaum. Die Lichter, die matten, langsam vorbeiwandernden Lichter, scheinen die Mühseligkeit der Bewegung zu verkünden. Die Aufbauten der Schiffe gleiten nah vorbei, sie scheinen keine Berührung mit dem Wasser zu haben. Für mich sind das die, ich will nicht sagen erregendsten, aber doch spannendsten Augenblicke auf der Elbe: wenn der weißliche Dunst sich für die Nacht senkt und alles am Strom fraglich werden läßt.“¹⁵⁷

Nach einer Weile konnte er die gegenwärtigen Ablenkungen vermeiden und endlich das erste Erinnerungsbild beschreiben. Seine Geschichte begann an einem Freitag im April im Jahr 1943, sein Vater Jens Ole Jepsen, der Polizeiposten der Außenstelle Rugbüll, der nördlichste Polizeiposten von Schleswig-Holstein, bereitete eine Dienstreise nach Bleekenwarf vor, um dem Maler Max Ludwig Nansen ein Malverbot zu überbringen. Siggi soll ihn begleiten und er wartet auf ihn:

„[...] während ich verummmt und regungslos auf ihn wartete– immer wieder in den mißlungenen Frühlingstag hinaus und horchte auf den Wind. Es ging nicht nur Wind: dieser Nordwest belagerte in geräuschvollen Anläufen die Höfe, die Knicks und Baumreihen, erprobte mit Tumulten und Überfällen die Standhaftigkeit und formte sich eine Landschaft, eine schwarze Windlandschaft, krumm, zerzaust und voll unfaßbarer Bedeutung. Unser Wind, will ich meinen, machte die Dächer hellhörig und die Bäume prophetisch, er ließ die alte Mühle wachsen, fegte flach über die Gräben und brachte sie zum Phantasieren, oder er fiel über die Torfkähne her und plünderte die unförmigen Lasten.

Wenn bei uns Wind ging und so weiter, dann mußte man sich schon Ballast in die Taschen stecken – Nägelpakete oder Bleirohre oder Bügeleisen –, wenn man ihm gewachsen sein wollte. Solch ein Wind gehört zu uns, und wir konnten Max Ludwig Nansen nicht widersprechen, der Zinnadern platzen ließ, der wütendes Lila

¹⁵⁷ Lenz, a.a.O., S. 427.

nahm und kaltes Weiß, wenn er den Nordwest sichtbar machen wollte– diesen wohlbekanntesten, uns zukommenden Nordwest, auf den mein Vater argwöhnisch horchte.¹⁵⁸

Die einführende Pseudothematik, die die Beschreibung motiviert, wird als folgendes dargestellt:

1 Figur (Siggi) + {Pause (das Warten)} + {Verb der Wahrnehmung (horchen)} + Objektbeschreibung (Wind)

Da es hier um ein „Horchen“ geht und nicht um ein „Sehen“, die Erwähnung eines transparenten Mediums wie in der von Hamon entworfene typische einführende Struktur für das Sehen, ist unnötig.

Das beschriebene Objekt (das Pantonym: Wind/ Nordwest) wird hier die Stelle des grammatischen Subjekts übernehmen. Das Ziel ist nicht, den Wind selbst zu beschreiben, da man das Unsichtbare nicht sichtbar machen kann, man kann nur seine Effekte zeigen. Hier hat man nicht die typische interne Struktur einer Beschreibung, in welcher das Pantonym in einer metonymischen Beziehung zu einer Liste steht. Wir haben vielmehr Sätze, die aus einem Subjekt (Wind), einem Verb (belagern, erproben), einem Objekt (die Höfe, die Knicks, Baumreihen, die Standhaftigkeit) und einer Adverbialbestimmung (in geräuschvollen Anläufen, mit Tumulten und Überfällen) bestehen. Das ist eine homerische Beschreibung, in welcher der Wind die Landschaft verändert. Das Ergebnis dieses Winds ist die Formung einer „schwarzen Windlandschaft“, die „krumm, zerzaust und voll unfassbarer Bedeutung“ ist. Der Wind wird auf die Landschaft dadurch wirken, dass er die Natur hörbar mit den prophetischen Bäumen und den phantasierenden Gräben macht. Als ob Siggi seine Unfähigkeit, den Wind sichtbar zu machen, gestehen würde, stellt er, nach seiner eigenen

¹⁵⁸ Ebd., S. 23-24.

Schilderung des Windes, die Schilderung des Malers vor, der den Wind mit platzenden „Zinnadern“ und „wütende Lila und kaltes Weiß“ sichtbar machte. In der Tat konnte er mit den Worten nur die Effekte des Windes zeigen und nicht den Wind selbst darstellen, da es das Gebiet der abstrakten Malerei ist. Bei dieser Beschreibung ist Siggis treu zur Mimesis geblieben, er ist noch ein Anfänger, er besitzt noch nicht die Fähigkeit, die Wirklichkeit wieder erfinden zu können. Nansen, der erfahrene expressionistische Maler, kann hingegen sein Sehen meistern und die Realität interpretieren und neu gestalten.

Siggis künstlerische Begabung entwickelt sich dennoch im Laufe der Geschichte und er zeigt bald in mehreren Textstellen seine Imaginationskraft, indem er das, was er sieht deformiert. Das ist das Sehen, das er von dem Maler Max Nansen gelernt hat. Bei der folgenden Textpassage wird die Beschreibung des Geburtstagsfests von Doktor Busbeck, dem Freund des Malers, unternommen:

„Die Stille machte mich mißtrauisch, und ich ging leise bis zur Türschwelle und glaubte die Wohnstube leer und verlassen und dachte: Wo steigt denn nur der Geburtstag, wenn nicht hier, doch dann, als ich zögernd eintrat und mich umwandte, erschrak ich, wie jeder erschrocken wäre, der die Wohnstube betreten hätte, mit meinen Erwartungen: an dem schmalen, unbegrenzten Geburtstagstisch saß feierlich altersgraues Meergetier und trank schweigend Kaffee und würgte schweigend, ganz versenkt in eigensinnige Kontemplation, trockenen Sandkuchen und Nußtorten und blaßgelben Streuselkuchen herunter. Stelzbeinige Hummer, Krabben und Taschenkrebse hockten auf den hochmütigen, geschnitzten Sesseln von Bleekenwarf; hier und da verursachten harte, gepanzerte Glieder ein trockenes Knacken, eine Tasse klapperte, wenn knochige Hummerscheren sie absetzten, und einige streiften mich mit einem Blick aus gleichgültigen Stielaugen, unerschütterlich, mit der monumentalen Gleichgültigkeit gewisser Gottheiten, das möchte ich meinen. Dabei glich diese schweigende Versammlung von Meergetier durchaus Leuten, die ich kannte: zwei sahen aus wie die alten Holmsens von Holmsenwarf, ich glaubte Pastor Treplin zu entdecken und Lehrer Plönnies, und dann machte ich meinen Vater aus und sogar Hilke und Addi, und neben der zartesten Meerforelle, die so sehr Doktor Busbeck glich, saß mit abweisendem Gesicht und strengem Haarknoten als Zackenbarsch meine Mutter. Einer allerdings flatterte, quakte und bewegte sich lustig wie ein Laternenfisch, und das war der Maler.[...] Ditte nahm mir den mit Reißnägeln besetzten Stock aus der Hand und legte ihn aufs Fensterbrett. Sie forderte Jutta auf,

mir Milch einzuschenken, und drehte den runden Kuchenteller ein wenig, etwa um das Maß einer Viertelstunde. Dann langt man zu, sagte sie freundlich und klopfte mir den Nacken, bevor sie zurückkehrte zu der phantastischen Versammlung und sich dort auch gleich verwandeln ließ, als flache Seeszunge Platz nahm.¹⁵⁹

In dieser Passage wird diese Erinnerung durch eine phantasievolle Erzählweise reproduziert. Bemerkenswert in dieser Beschreibung ist die Verwendung des Wortschatzes des Meeres, um die Gäste zu beschreiben. Da er nichts hörte, dachte Siggi, dass die Wohnstube leer war, deswegen erschrak er als er die schweigenden Gäste in der Wohnstube sah. Das Ziel dieser Metapher ist die unerwartete Stille, die in diesem Geburtstagsfest herrschte, zu beschreiben. Die Wohnstube ist in dieser fortgesetzten Metapher die Unterwasserwelt, wo die schweigenden Gäste, die sich wie Menschen verhalten, aber wie Meergetiere aussahen, sitzen. Die ganze Metapher beruht auf der semantische Opposition (nicht-menschlich/menschlich), die ein groteskes Bild entstehen lässt, mit einem Meergetier, das einen Kaffee trank und Kuchen aß, und das in Begleitschaft von mit im Sessel sitzenden Hummern, Krabben und Taschenkrebse. Die Lesbarkeit könnte durch diese semantische Opposition gefährdet werden, aber der Beschreiber erklärt danach, dass diese Fische Menschen, die er kannte, ähneln: die Holmsens sahen wie Meergetiere aus, Doktor Busbeck ähnelte einer Meerforelle, seine Mutter war ein Zackenbarsch und der Maler brachte zur Versammlung ein bisschen Licht und Bewegung, da er wie ein Laternenfisch aussah. Auch Ditte, die Frau des Malers, die zuerst eine menschliche Form hatte, als sie Siggi Milch und Kuchen gab, verwandelte sich in eine Seeszunge sobald sie sich zu den anderen Gästen setzte. Mit dieser grotesken Darstellung der Geburtstagsgäste ist der Einfluss des Malstils des Malers sichtbar, da er auch ab und zu solche groteske Gemälde

¹⁵⁹ Ebd., S. 75-76.

malte. In einem seiner Gemälde hatte er nämlich Möwen in Polizeiuniform gemalt, die seinem Vater glichen:

„Möwen, sagte ich, lauter Möwen, denn zuerst erkannte ich nichts anderes als dies: eine stürzende, eine brütende, eine schwebend patrouillierende Möwe, doch dann entdeckte ich, daß jede Möwe eine polizeiliche Dienstmütze trug und einen Hoheitsadler auf dem gewölbten Bug, und dies nicht allein: alle Möwen glichen meinem Vater, sie hatten das lange, schläfrige Gesicht des Polizeipostens Rugbüll, und an ihren dreizehigen Füßen trugen sie sehr kleine Gamaschenstiefel, wie mein Vater sie trug.“¹⁶⁰

Diese Imaginationskraft, diese Neigung, die Wirklichkeit zu zerlegen ist zweifelsohne als Ergebnis des Einflusses des Malers anzusehen. Der Maler wird sein Wissen dem kleinen Siggie beibringen und wird damit als ein sprechender Beschreiber sein Fachwissen vermitteln:

„[...] Hier kannst du schon erkennen, Siggie: zu arm, zu einwandfrei. Dies innenlichtige Blau fürs ganze Gesicht – da ist kein Platz mehr für Bewegung. Weißt du, was Sehen ist? Vermehren. Sehen ist Durchdringen und Vermehren. Oder auch Erfinden. Um dir zu gleichen, mußt du dich erfinden, immer wieder, mit jedem Blick. Was erfunden wird, ist verwirklicht. Hier, in diesem Blau, in dem nichts schwankt, in dem keine Beunruhigung steckt, ist auch nichts verwirklicht. Nichts ist vermehrt. Wenn du siehst, wirst du gleichzeitig auch selbst gesehen, dein Blick kommt zurück. Sehen, herrjeh: es kann auch Investieren bedeuten, oder Warten auf Veränderung. Du hast alles vor dir, die Dinge, den alten Mann, aber sie sind es nicht gewesen, wenn du nicht etwas dazu tust von dir aus. Sehen: das ist doch nicht: zu den Akten nehmen. Man muß doch bereit sein zum Widerruf. Du gehst weg und kommst zurück, und etwas hat sich verwandelt. Laß mich in Ruhe mit Protokollen [...] Sehen ist so ein Tausch auf Gegenseitigkeit. Was dabei herausspringt, ist gegenseitige Veränderung. Nimm den Priel, nimm den Horizont, den Wassergraben, den Rittersporn: sobald du sie erfaßt hast, erfassen sie auch dich. Ihr erkennt euch gegenseitig. Sehen heißt auch: einander entgegenkommen, einen Abstand verringern. [...] Man kann der Zwiebel alle Häute abziehen, und dann bleibt nichts. Ich werde dir sagen: man beginnt zu sehen, wenn man aufhört, den Betrachter zu spielen, und sich das, was man braucht, erfindet: diesen Baum, diese Welle, diesen Strand.“¹⁶¹

¹⁶⁰ Ebd., S. 63-64.

¹⁶¹ Ebd., S. 401-402.

Hier geht es um eine pädagogische Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler, zwischen einem Profi und einem Anfänger. Der Anfänger jedoch bleibt stumm, stellt keine Fragen, der Maler erklärt, ohne gefragt zu werden, weil er wahrscheinlich die Neugier von Siggi bemerkt hatte. Er stellt selbst die Fragen „*Weißt du, was Sehen ist?*“, „*Gibt das Bild etwas ab?*“ und erwartet keine Antwort von Siggi, er wird vielmehr einen Monolog durchführen und erst am Ende fragt er nach der Meinung seines Lehrlings. Das Pantonym ist hier das „Sehen“, das das Thema der Lektion ist. Max Nansen gibt mehrere Definitionen für das künstlerische Sehen: Vermehren, Erfinden, Investieren, Warten auf Veränderung, ... usw.

Einige Germanisten haben auf die Bedeutung des Sehens in Lenz' Werk hingewiesen, wie in dem Aufsatz von Susan A. Gohlman „*Making Words do for Paint: „Seeing“ and Self-Mastery in Lenz's The German Lesson*“ (dt. die Wörter benutzen um zu malen: „das Sehen“ und Meisterung in Lenz' „Deutschstunde“), der 1979 entstanden ist. Gohlman erklärt, dass die Lektion über das Sehen, die Siggi von dem Maler gelernt hat, wichtig für die Erledigung seiner Strafarbeit ist. Dieses Sehen gilt nicht nur für die Malerei, sondern auch für alle Künste und Ausdrucksformen:

„Although Siggi is not yet old enough to grasp Max's meaning, a day will come when he will recall the words of the painter and realize that Max was talking not only about painting but about the mental process that underlies all acts of creative discipline – both in the arts and in other areas of expression as well.“¹⁶²

¹⁶² Gohlman, Susan A. (1979): „Making Words do for Paint. „Seeing and Self-Mastery in Siegfried Lenz' The German Lesson“. In: *Modern Language Studies*, Band 9, Nr. 2, Frühling, 1979, S. 80. („Obwohl Siggi noch nicht groß genug um die Wörter von Max zu verstehen, wird ein Tag kommen, an dem er sich an die Wörter des Malers erinnern wird und er wird erkennen, dass Max nicht nur über die Malerei sprach, sondern über den geistigen Prozess, der die Grundlage für alle Vorgänge der kreativen Disziplinen bildet – sowohl in den Künsten als auch in anderen Äußerungsbereichen.“ [Übersetzung von S. Kh.]

Was in seiner Kindheit passiert ist, hat er nur als Betrachter erlebt, jetzt lernt er diese Erinnerungsbilder *richtig* zu sehen, nur durch Sehen kann man zur Meisterung des Bildes erlangen:

„[...] man beginnt zu sehen, wenn man aufhört, den Betrachter zu spielen, und sich das, was man braucht, erfindet: diesen Baum, diese Welle, diesen Strand [...] hier fehlt einfach zuviel. Ist nicht gesehen und darum nicht gemeistert. Und auch das kann Sehen sein: Meisterung, Inbesitznahme.“¹⁶³

Um seine Geschichte zu erzählen, reichen Erinnerungen nicht aus, er muss seine Vergangenheit wieder erfinden, wieder erleben:

„But the particular incident that he wants to relate cannot merely be recorded; it must be relived, recreated – and finally, using words instead of paint, it must be invented.“¹⁶⁴

Siggi muss sich zuerst seine Erinnerungen wieder ins Gedächtnis rufen, dann wird er sie bearbeiten und gestalten, genauso wie der Maler, der die Wirklichkeit erfindet, jedes Mal wenn er eine Landschaft oder eine Person malt.¹⁶⁵ Auf diese Weise wird er die Erinnerungsbilder tatsächlich „sehen“, besitzen und meistern, um sich selbst zu meistern:

„Only by making those experiences what he wants them to be can he gain mastery over himself. And it is the „mutual swapping“ or „mutual transformation“ between the individual and exterior reality which Max speaks of that is the only means by which such mastery can be achieved.“¹⁶⁶

Siggi wird im Laufe des Romans allmählich seine Schreibblockade überwinden. Er wird in der Lage sein, die Bilder seiner Vergangenheit richtig zu sehen, manchmal kann er diese Bilder sogar so materialisieren,

¹⁶³ Lenz, a.a.O., S. 402.

¹⁶⁴ Gohlman, a.a.O., S. 80. („Aber der besondere Vorfall, den er berichten möchte, kann nicht bloß geschrieben werden, er muss wieder erlebt, wieder erschaffen werden – und endlich muss er, indem er Wörter anstelle von Farben benutzt, erfunden werden.“) [Übersetzung von S. Kh.]

¹⁶⁵ Vgl. ebd., S. 81.

¹⁶⁶ Ebd., S. 82. („Nur indem er aus diesen Erfahrungen, was er will, macht, kann er sich selbst beherrschen. Max spricht über den ‚Tausch auf Gegenseitigkeit‘ oder die ‚gegenseitige Veränderung‘ zwischen dem Individuum und der äußeren Wirklichkeit als einziges Mittel, durch welches eine solche Beherrschung erreicht wird.“) [Übersetzung von S. Kh.]

wie wenn diese wirklich vor ihm stünden. Er wird allmählich freier und sicherer mit der Art und Weise, wie er diese Bilder dem Leser präsentiert und vor diesem gestaltet. Es ist anzumerken, dass die Beschreibungen bei diesem Erinnerungs- bzw. Meisterungsprozess eine sehr wichtige Rolle spielen.

Das Erzählen anzufangen, war nämlich schwer für Siggie, da er die zu schnellen Erinnerungsbilder nicht fangen konnte. Er konnte sich nicht auf ein einziges Bild konzentrieren und es im Auge behalten.

Erst als er zu beschreiben begann, war er in der Lage, sich auf ein bestimmtes Bild zu konzentrieren, um das Dekor für seine Erzählung zu setzen. Diese Beschreibungen helfen bei der Verankerung der Gedanken und erleichtern damit den Erinnerungsprozess. Die inneren Augen brauchen das Bild zu fixieren, um es erzählen zu können.

Jedes Mal, wenn er seine Arbeit unterbricht, muss er, um seinen Aufsatz fortzusetzen, wieder einen Anker finden und beginnt immer mit einer Beschreibung, auch wenn er ab und zu die Angst davor hat, dass diese mentalen Bilder verschwinden und fliehen könnten:

„Aber sie dürfen mir nicht abhanden kommen hinterm Deich, ich muß sie im Auge behalten, und ich folge ihnen, wie ich ihnen damals folgte [...]“¹⁶⁷

Durch viel Schreiben und viele Beschreibungen, beginnt er sein Sehen zu meistern und zu kontrollieren, um endlich seine Vergangenheit zu bewältigen.

¹⁶⁷ Ebd., S. 52.

3.4. Sigg, der Schriftsteller in seinem Elfenbeinturm

Sigg ist vor allem ein Arbeiter, ein Schriftsteller bei der Arbeit, der den Entstehungsprozess seiner Geschichte bzw. Beschreibungen auch beschreibt. Um seine Arbeit dem Leser zu beschreiben, benutzt er eine Metasprache, die „l'effet de réel“ auflöst¹⁶⁸, indem er die Pfropfstelle zwischen Erzählung und Beschreibung sichtbar macht. Unbestritten ist, dass es viele autobiographische Elemente in Lenz' Roman gibt. Als Erstes hat Siegfried Lenz seiner Hauptfigur seinen eigenen Namen „Sigg“ (Siegfried) gegeben. Siegfried Lenz war wie Sigg ein einzelgängerisches Kind, weil er allein bei seiner Großmutter aufgewachsen ist. Neben diesen Ähnlichkeiten zwischen Lenz und seiner Figur gibt es Indizien der Selbstbezüglichkeit. Freiwillig gefangen in seinem Ort der Abgeschiedenheit, in seinem Elfenbeinturm hat Sigg nie den Wunsch geäußert, seine Zelle zu verlassen, er schrieb weiter, auch nachdem der Direktor die Fortsetzung der Strafarbeit nicht mehr für nötig hielt.

Es gibt nämlich mehrere Andeutungen, metasprachliche Ausdrücke, die auf den Akt des Schreibens verweisen. Sigg vertraut ab und zu dem Leser seine Schwierigkeiten etwas zu beschreiben oder zu erzählen an, so dass der Prozess des Schreibens in das Ergebnis des Schreibens eingefügt wird. Die folgende Textpassage, in welcher Sigg sich selbst beschreibt, zeigt die Möglichkeiten, die es gibt, die Wirklichkeit nachzuahmen:

„Das Urteil meines großen Spiegels über mich war nicht ungünstig: das aschblonde Haar mit dem Wirbel gezähmt, tiefliegende, helle Augen wie mein Bruder Klaas, unscheinbare Nase mit leichtem Sattel, kantiger, sagen wir ruhig: Nußknackermund – Pelle Kastner hat das schon richtig gesehen –, kräftiges Unterkinn, schadhafte, wie angeknabbert wirkende Zähne – sicher ein Erbteil der Scheßels –, etwas zu langer, aber nicht dünner Hals, zufriedenstellende Wangen: ich. Weder tägliche noch nächtliche Strafarbeit waren mir anzusehen. Allerdings war mein Taschenspiegel nicht ganz dieser Meinung: er dichtete mir – im Gegensatz zum Wandspiegel – Schatten unter den Augen an, korrigierte auch im allgemeinen etwas das Bild, indem er mich zerknautscht wiedergab,

¹⁶⁸ Vgl. Hamon (1981), a.a.O., S. 130.

mich gewissermaßen mit einem übermüdeten, gereizten Gesicht bekannt machte. Welchem Spiegel würde Joswig recht geben, wenn er mich ansah? [...]“¹⁶⁹

Der Spiegel ist wie das Fenster ein stereotypischer Topos¹⁷⁰, der die Beschreibung des physischen Porträts einer Figur einführt und motiviert. Hier wird durch die Metapher des Spiegels mittelbar auf die Mimesis gesprochen und über die literarische Verarbeitung der Wirklichkeit. Die zwei Spiegel spiegeln verschiedene Meinungen und Wirklichkeiten wider. Der erste Spiegel, „sein großer Spiegel“, zeigte ein vollkommenes Bild von Sigg, indem er die Details seines Gesichts von oben nach unten zeigt. Der zweite Spiegel, „sein Taschenspiegel“, zeigt eine andere Wirklichkeit: die Müdigkeit des Gesichts. Das metasprachliche Wort „dichtete“ wandelt den Taschenspiegel in einen Dichter, der dieselbe Wirklichkeit als der große Spiegel sieht, aber sie anders interpretiert. Sigg weiß nicht mehr welchem Spiegel er glauben soll und zählt auf die Meinung von Joswig, seinem Lieblingswärter. Der Wärter, Joswig, ist ein sehr braver Mensch, der auf die Jugendlichen in dem Strafanstalt aufpasst. Er liebt die Gefangenen wie seine eigenen Kinder, und Sigg war einer seiner Favoriten. Widerwillig sperrte er Sigg in seine Zelle ein: “ Niemand anders als Karl Joswig, ein zierlicher, scheuer Mann, hat mich zur Strafarbeit eingeschlossen.“¹⁷¹ Er besucht ihn oft und fragt ihn sogar um Rat. In der folgenden Textpassage wird Joswig die Rolle des Lesers spielen und einige Zeilen von der Strafarbeit von Sigg lesen:

„Als Leser, das möchte ich erwähnen, unterschied Joswig sich keineswegs von anderen Lesern; denn kaum hatte er die letzte Seite überflogen, kaum hatte er erfahren, daß Max Ludwig Nansen im Polizeiauto abgeholt worden war, da verlangte er auch schon zu wissen, ob, wann und in welchem Zustand er zurückkehren werde. Warum mußte er so typisch fragen? Ich zuckte die Achseln,

¹⁶⁹ Lenz, a.a.O., S. 174.

¹⁷⁰ Vgl. Hamon, a.a.O., S. 188.

¹⁷¹ Lenz, a.a.O., S. 8.

tat, als ob ich das selbst nicht ohne weiteres entscheiden könnte. Joswig sah mich verblüfft an, aber er fragte nicht weiter, [...]“¹⁷²

Siggi spielt die Rolle des Schriftstellers, der das Ende seiner Geschichte noch nicht enthüllen kann oder will. Er verhält sich so, als ob seine Geschichte eine Fiktion wäre, deren Ende noch zu entscheiden ist.

Seine Besitznahme auf die Bilder hat ihm auch die Fähigkeit gegeben, die Zeit seines Erzählens zu kontrollieren:

„Darum kann ich Okko Brodersen nicht gleich beginnen lassen, ich muß, damit er sich selbst gleich, abwarten, muß das Vorgespräch erwähnen, das beide Männer mit erstaunlichem Mut zu Pausen am Küchentisch führten – sie sprachen über Tiefflieger und Fahrradschläuche –, muß noch einmal die Ausführlichkeit ertragen, mit der sie sich nach dem Befinden ihrer Angehörigen erkundigten, auch muß ich ihrer langsamen, aber berechneten Bewegungen gedenken. Der leere Ärmel von Brodersens Uniformjacke wischte über den Küchentisch. Mein Vater bog und kniff die Zeitung zusammen. Brodersen blickte auf seine Uhr, als er von den Schwierigkeiten bei der Beschaffung von Fahrradschläuchen erzählte. Der Polizeiposten Rugbüll hob von Zeit zu Zeit den Kopf, als hörte er verdächtige Geräusche im Haus.“¹⁷³

Der Postbote Okko Brodersen kam, um mit Siggis Vater über den Maler zu sprechen. Siggis Bedürfnis nach Ausführlichkeit und Wahrheit treibt ihn dazu, alle Details des Vorgesprächs zu erwähnen. Er lässt Okko Brodersen nicht direkt den Grund seines Besuchs erwähnen, er lässt ihn vielmehr abwarten, bis er fertig mit seiner Zeitraffung ist. Eine Modalität wird zu dieser Textpassage eingeführt, die auf die Kompetenz des Beschreibers referiert (kann nicht, muss abwarten, muss das Gespräch erwähnen, muss die Ausführlichkeit ertragen, ...). Diese Modalität bezieht sich gleichzeitig auf die Pflicht, die Siggi sich selbst zugeschrieben hat. Viele Textstellen im Roman enthalten diese expliziten Pausen, die die Beschreibung motivieren, wie in der folgenden Textpassage:

¹⁷² Ebd., S. 281.

¹⁷³ Ebd., S. 125.

„So, und die nun eintretende Stille möchte ich dazu benutzen, um darauf hinzuweisen, daß sich bis hierher, bis zum Auftritt meines Großvaters vor der Leinwand, alle Abende auf Külkenwarf glichen, die der Heimat zwischen Husum und Glüserup, ihrem Wachsen und Werden, ihren reizvollen Ablagerungen, ihrem teuren Schlick, ihren Tieren, Pflanzen und Gräben, vor allem aber ihrem Wesen gewidmet waren. Wenn ich mich konzentriere, untertauche, so muß ich feststellen, daß mein Gedächtnis von den Begegnungen des Heimatvereins atmosphärisch vor allem dies bewahrt hat: das warme Halbdunkel, den Lichtkegel des Bildwerfers, die benommenen Insekten, die nahen Stallgeräusche und die flüsternde, ich möchte sagen: gutgelaunte Erwartung der Teilnehmer, die von Per Arne Scheßel schriftlich, im Winter öfter als im Sommer, nach Külkenwarf, dem sogenannten Stammsitz der Scheßels, eingeladen wurden.“¹⁷⁴

Die Stille, die die Pause bzw. die Beschreibung rechtfertigen, wird deutlich als Motivation für die Beschreibung erwähnt. Diese Stille wird benutzt um vor allem über die besondere Atmosphäre an diesem Abend zu sprechen, wobei keine besondere Distributionsstrategie benutzt wird, um die Liste (das warme Halbdunkel, der Lichtkegel des Bildwerfers, ...) zu ordnen. Um die Beschreibung zu enden und die Erzählung fortzusetzen benutzt er dieselbe Strategie:

„Sollte jemand einen Titel oder einen Fund vermissen, so kann er ihn einfach dazuschreiben, ich möchte mich mit diesen Daten begnügen, weil ich meinen Großvater einfach nicht zu lange in den Lichtkegel des Bildwerfers blicken lassen kann, obwohl er, woran andere sich auch erinnern, ausdauernd ins Dunkle und ebenso ausdauernd und ohne Schaden in irgendeine Lichtquelle starren konnte.“¹⁷⁵

Hier noch wie in der Beschreibung der Mühle wird eine Überlagerung von Vergangenheit und Gegenwart. Er erzählt, als ob er seine Erzählung gleichzeitig erlebt und als ob sein Großvater tatsächlich auf ihn wartet, um seine Rolle in der Geschichte zu erfüllen. Siggi hält die Zeit an, indem er das Bild stoppt. Allmählich ist er sich dessen bewusst, dass er die Fähigkeit besitzt, die Zeit, die Bilder und die Wörter zu kontrollieren. Er weiß, dass er

¹⁷⁴ Ebd., S. 143-144.

¹⁷⁵ Ebd., S. 145.

eine unbegrenzte Kreativität besitzt, die ihm mehrere Möglichkeiten gibt, seine Geschichte zu gestalten:

„Ich könnte das Abendbrot auftragen lassen, ich könnte zunächst auch, vielleicht zu Ehren von Doktor Busbeck, einen großen Sonnenuntergang entwerfen, in dem Rot und Gelb sich pathetisch unterhalten, [...]“¹⁷⁶

Er wird jedoch diese Kreativität nicht missbrauchen, da er weiß, dass er seine Phantasie mildern muss, um die Wahrheit nicht zu verfälschen. Obwohl Siggie ein fantasievoller Erzähler und Beschreiber ist, besteht er darauf, die Wahrheit zu zeigen und will die Beschreibung einer idyllischen Geschichte mit einer idyllischen Landschaft vermeiden:

„[...] denn ich möchte vermeiden, daß meine Ebene mit einer anderen Ebene verwechselt wird. Ich erzähle nicht von irgendeinem, sondern von meinem Ort, suche nicht nach irgendeinem Unglück, sondern nach meinem Unglück, überhaupt: ich erzähle keine beliebige Geschichte, denn was beliebig ist, verpflichtet zu nichts.

Deshalb bestehe ich auf einem drückenden Himmel, auf verschleierter Luft und schwacher Sonne, ich lasse uns arbeiten unter den Geräuschen einer gemäßigten Brandung, das Schilf rauscht, ein Vogelzug formiert sich, das Moor kocht seine blasige Suppe. Das Moor, der Schlamm, der Urschlamm [...]“¹⁷⁷

3.4.1. Die Präterition und ihre Funktion in Lenz' Roman

Die Präterition, die laut Hamon eine Art Metasprache ist¹⁷⁸, ist eine rhetorische Figur, bei der man etwas erwähnt, indem man gleichzeitig erklärt, dass man es nicht sagt. Sie ist auch nach Hamon „la lexicalisation d'un manque“¹⁷⁹ und „souvent, signal privilégié d'un effet d'ironie.“¹⁸⁰ Die Präterition kann durch verschiedene Mittel ausgedrückt werden: die

¹⁷⁶ Ebd., S. 100.

¹⁷⁷ Ebd., S. 241.

¹⁷⁸ Vgl. Hamon (1991), a.a.O., S. 140.

¹⁷⁹ Hamon (1981), a.a.O., S. 127.

¹⁸⁰ Ebd., S. 128.

Negation „kein“ oder « nicht », die Lexikalisierung eines Mangels (fehlen, Mangel an, ohne,...), durch Präfixen (unbeschreiblich,...) und durch metasprachliche Ausdrücke. Die Negation oder der Mangel können auch laut Hamon das einführende Zeichen einer Beschreibung sein und den Leser in seiner Lektüre lenken:

„Le ‚jeu‘ dans le défaut d’adéquation entre dénomination et désignation, entre le ‚vu‘ et le ‚su‘ des personnages définit un espace de jeu, un espace ludique, pour les stratégies herméneutiques de la lecture.“¹⁸¹

In Lenz‘ Roman sind viele Präteritionen zu finden. In der folgenden Textpassage wird die Reaktion von León, dem Belgier, Hilde Isenbüttel und Sigggi nach dem Angriff der Flugzeuge, bei dem Klaas, Siggis Bruder, verletzt wurde, beschrieben:

„Dies, dies vor allem muß ich feststellen, und wenn ich jetzt daran denke, dann fällt mir die Ruhe auf, mit der wir ihn zuerst umstanden: kein Aufschrei, kein dramatisches Nein oder Nein-Nein, kein überstürztes Hinknien und Betasten und Vergewissern, auch kein Anrufen, nicht einmal eine hastige Untersuchung der Wunde; nur dastehen sehe ich uns, so, als sei alles zu spät.“¹⁸²

Die hier beschriebene Szene zeigt nicht, was es gibt, sondern, was es nicht gibt. Sigggi war der Ansicht, dass „ein Aufschrei, ein Nein-Nein, ein überstürztes Hinknien“ die logische und normale Reaktion wäre. Diese Reaktion bildet die Norm, ein Stereotyp, das aus einer überkommenen Vorstellung, aus Filmen oder aus Büchern stammt. Die Ruhe, mit der er und die anderen Figuren den verletzten Klaas ansahen, hat ihn überrascht, als er wieder an dieses Ereignis gedacht hatte.

¹⁸¹ Ebd., S. 127.

¹⁸² Lenz, a.a.O., S. 244.

In einer anderen Szene, in welcher Siggi seiner Schwester und ihrem Verlobten heimlich folgt, wird die Präterition die indirekte Beschreibung der Persönlichkeit der Mutter dienen:

„[...]Ich hörte, wie sie aus dem Haus kamen, sah sie durch einen Spalt am Schuppen vorbeigehen zum Weg, Hilke voran in ihrer befehlsgewohnten, rechthaberischen Art, er wie immer mit steifen Beinen einen Schritt zurückhängend. Da wurden keine Finger verschränkt, meine ich, kein Arm suchte sich eine Ruhestellung an der Hüfte – in dieser kreuzweis gelegten Art –, auch schien ihnen nichts an einer Unterhaltung durch Drucksignale zu liegen, während sie dem Ziegelweg zustrebten unter den zischenden Geräuschen ihrer Regenmäntel und sich dann dem Deich zuwandten, ohne zurückzublicken. Sie gingen so, als ob sie wußten, daß sie beobachtet wurden, gehemmt, mit viel zu gleichartigen Bewegungen, vor allem aber bemüht, nichts anderes hervorzurufen als den Eindruck, daß das einzige, was sie zu finden hofften, Möweneier seien. Die unwillkürliche Versteifung des Rückens, der schwere Schritt, der an einen Schritt in Bleischuhen erinnerte, die Vermeidung jeder Berührung – all das schien nur eine Folge davon, daß die Gardine vor dem Schlafzimmerfenster sich sanft bewegte, sich bauschend hob und zurückfiel oder auch eilig gerafft wurde.“¹⁸³

Eine andere Norm wird hier gebrochen: ein Paar muss in Siggis Vorstellung die Finger verschränken, sich umarmen. Es geschieht aber nicht und anstatt dessen hat man eine Reihe von Negationen mit „kein“, „schien ihnen nichts“, „ohne“. Diese Negation, diese Lexikalisierung eines Mangels wird eine hermeneutische Operation hervorrufen, bei der der Leser nach dem Grund dieser Mangel fragt. Siggi hat diesen Mangel bemerkt, weil er wusste, dass das Paar beobachtet wurde:

„Ich wußte genau, daß sie dort stand. Ich wußte, daß sie von dort herabblickte, mißbilligend und auf ihre Weise außer sich, mit hochmütig gekrümmten Lippen, das strenge, rötliche Gesicht unbeweglich. Zigeuner, hatte sie nur leise und fassungslos zu meinem Vater gesagt, als sie erfuhr, daß Addi Skowronnek Musiker war, Akkordeonspieler, und daß er in demselben Hamburger Hotel »Pazifik« arbeitete, in dem auch Hilke als Kellnerin tätig war: Zigeuner, und danach hatte sie sich im Schlafzimmer eingeschlossen, Gudrun Jepsen, die mütterliche Säulenfigur meines Lebens.“¹⁸⁴

¹⁸³ Ebd., S. 49-50.

¹⁸⁴ Ebd., S. 50.

Siggis Mutter, die hinter dem Fenster steht und das Paar beobachtet, zwingt das Paar sich anders zu verhalten, weil sie wussten, dass sie beobachtet wurden. Siggi wusste auch, dass seine Mutter hinter dem Fenster steht und er konnte sie beschreiben, ohne sie zu sehen. Seine Mutter, eine Anhängerin der Nazi-Ideologie, war kalt und rassistisch und konnte Addi, Hilkes Verlobten, vor allem wegen seiner Krankheit nicht leiden. Siggi kann nur das Aussehen der Figuren beschreiben, er konnte keine tiefere Beschreibung der Persönlichkeit dieser Figuren machen. Die zahlreichen Details jedoch, die überall im Roman bestreut sind, werden dem Leser dabei helfen, die Persönlichkeit der verschiedenen Figuren zu verstehen. Man darf auch nicht vergessen, dass die Geschichte durch die Perspektive von Siggi erzählt wird, und man kann daher nicht alles, was er sagt, für wahr halten. Siggis Mutter war zwar kalt, aber man erfährt später durch Hilke, die Siggi in die Jugendstrafanstalt besuchen kam, dass die Mutter anders sein konnte. Die einzigen Erinnerungen von Siggi an seine Mutter waren dennoch durch diese Kälte gekennzeichnet, daher kommentiert er ironisch „Gudrun Jepsen, die mütterliche Säulenfigur meines Lebens.“

Hier ist eine andere Präterition, in welcher die Kälte der Mutter betont wird. Hier wird die Reaktion gegenüber ihrem verletzten Sohn beschrieben:

„[...] Meiner Mutter gelang kein Schrei. Sie warf sich nicht auf Klaas, streichelte ihn nicht, rief ihn nicht bei seinem Namen, küßte ihn nicht, sondern hielt ihn fest an den Schultern, fuhr einmal den rechten Arm hinab und hielt erschrocken inne, so, als sei dies schon zuviel, und schuldbewußt, legte sie ihre Hand wieder auf die Schulter. Sie untersuchte nicht die Wunde. Eine Weile saß sie bewegungslos da, dann begann ihr Körper zu zucken, sie schluchzte, sie weinte lautlos und gewissermaßen trocken,[...]“¹⁸⁵

Eine normale Mutter muss zärtlich sein und ihre Gefühle zeigen. Eine Reihe von Negationen kommen hier um die Norm zu brechen: „warf sich nicht, streichelte nicht, rief nicht, küsste nicht“ und anstatt dessen hat man das Bild

¹⁸⁵ Ebd., S. 249.

von einer Mutter, die leidet aber die unfähig ist, ihren Schmerz auszudrücken.

Die Beschreibungen, die Siggi anbietet, sind nicht immer lang und detailliert. In manchen Stellen, wo er aus der Gattung „Drama“ die Struktur übernimmt, wird die Beschreibung auf ein einzelnes Adjektiv begrenzt.

„Doch die Szene im »Wattblick« ist jetzt wohl ausreichend vorbereitet, die unvergeßliche Szene, die damit begann, daß: der Polizeiposten (niederblickend): Bei kleinem müssen wir wohl gehen. Timmsen (aufspringend): Noch nicht. Da ist noch was, Jens, das ich mit dir besprechen muß. Schenk dir ruhig nach. Der Polizeiposten (erschöpft): Nicht heute. Wir trinken aus und gehen. Timmsen (aufgerichtet hinter dem Stuhl meines Vaters): Wenn's dir nicht allzuviel ausmacht, Jens. Ist nur ein Ratschlag. Weiter nichts. Für dich ist kein Risiko damit verbunden. (Meinem Vater überraschend nachschenkend): Und keine Mühe, mein ich. Der Polizeiposten (sackt in sich zusammen): Heut kannst du [...]“¹⁸⁶

Hier versucht Siggi, der Schriftsteller-Lehrling, intertextuelle Bezüge auf andere Gattungen in seinem Aufsatz hinzufügen. Das Wort „Szene“ wird das Einfügen von dieser fremden Gattung in den epischen Text einleiten. Wie im Drama werden die Beschreibungen nur mit einem einzigen in Klammern gestellten Adjektiv oder Satz dargestellt.

¹⁸⁶ Ebd., S. 164.

3.5. Die intermedialen Referenzen in Lenz' „Deutschstunde“

3.5.1. Siggi, der Maler des Expressionismus

Siggi ist nicht nur ein Schriftsteller, sondern auch ein Maler, der mit den Wörtern malt. Er reproduziert die Techniken und die Mittel der Malerei oder die Gemälde selbst, indem er sie an die Mittel der Literatur anpasst. Er hat seine Kindheit mit dem Maler verbracht, er hat ihn während seiner Arbeit immer beobachtet:

„Ich hatte ihn ja oft zu seiner Hütte begleitet, und ich hatte neben ihm auf dem Arbeitstisch gegessen, wenn er die Entstehung oder das Ende einer Welle beobachtete oder die Wolken oder das herrschsüchtige Licht über dem Meer, [...]“¹⁸⁷

Seine ersten Erinnerungen an das Haus des Malers waren die leuchtenden Farben: „Jemand warf Farben in einen Tümpel, der in dramatischem Orange aufleuchtete.“¹⁸⁸ Der Einfluss von dem Maler auf Siggi ist riesig, er bewundert ihn mehr als seinen eigenen Vater. Er hat ihm das „Sehen“ beigebracht und Siggi benutzt dieses Wissen, um seine Geschichte und seine Beschreibungen zu gestalten. Der Roman ist zunächst mit Farben bestreut, die ein Kennzeichen des Expressionismus sind. Emil Nolde sowie sein Alter Ego in „Deutschstunde“ benutzen leuchtende Farben, um sich auszudrücken und auch als Protest:

„...und dann: Warum glaubst du, Max? Warum verlangen sie es von dir? Warum sollst du aufhören zu malen? Der Maler zögerte. Vielleicht rede ich zuviel, sagte er. Reden? fragte mein Vater. Die Farbe, sagte der Maler, sie hat immer was zu erzählen: mitunter stellt sie sogar Behauptungen auf. Wer kennt schon die Farbe. [...]“¹⁸⁹

¹⁸⁷ Ebd., S. 60.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd., S. 40.

Und das ist genau, was Siggi mit den Farben macht: er erzählt eine mit Farben befleckte Geschichte. Des Weiteren scheint Siggi von der Farbe besessen zu sein, da fast jede seiner Beschreibungen Farben enthält.

Als er die Diplomarbeit von dem Psychologen Mackenroth gelesen hat, hat er keine Reaktion, auch wenn es fehlerhafte Informationen gab, er hat aber das Bedürfnis verspürt, eine Information zu korrigieren, die mit der Farbe zu tun hat:

„Auf der Flucht vor Klassenkameraden verbarg sich das Kind wiederholt im Atelier des Malers, einmal wurde es dort für eine Nacht lang eingeschlossen, vorübergehend wurde ihm das Betreten des Ateliers verboten; nach der gewaltsamen Korrektur des Bildes ›Nina O. aus H.‹, weil er das violette Kleid nicht ertragen konnte, änderte er es in Grün.

Nicht in Grün, Wolfgang Mackenroth, sondern in Gelb; in den Farben zumindest wollen wir genau sein, alles andere können Sie von mir aus kühn zu einer Diplomarbeit aufbereiten [Kursivierung im Original].“¹⁹⁰

Wenn er die Stadt Hamburg beschreibt, beschreibt er sie mit Farben: „[...] Lag Hamburg noch drüben mit seinen gewohnten Farben: weißgrau und ziegelrot? [...]“¹⁹¹, dasselbe gilt auch für seine Schwester Hilke:

„Ich blieb im Sand liegen, stützte die Ellenbogen auf und sah ihr nach, wie sie sich entfernte, Blau vor Grün, Blau vor Sandbraun, immer kleiner, immer unscheinbarer wurde sie – und wurde jeder von uns –, je näher sie – oder er – dem Deich kam, [...]“¹⁹²

Nicht nur die Menschen oder Städte werden mit Farben beschrieben, sondern auch Gefühle, wie in dem von Max Nansen gemalten Bild, das Siggis Bruder schildert:

¹⁹⁰ Ebd., S. 324.

¹⁹¹ Ebd., S. 173.

¹⁹² Ebd., S. 290.

„Doch so leicht ihm der Handstand auch gelang, Klaas konnte er nicht für sich gewinnen, nicht einmal zum Bleiben konnte er ihn bewegen, denn die Furcht, die er in meinem Bruder unabsichtlich hervorgerufen hatte, eine grünweiß geflammte Furcht bewirkte, daß Klaas sich schon herausdrehte aus der Szene.“¹⁹³

Hier wird das Gemälde „Plötzlich am Strand“ beschrieben, in welchem ein Mann mit einem roten Mantel und Klaas, der desertiert hat, geschildert sind. Die Furcht, die normalerweise unsichtbar ist, wurde von dem Maler mithilfe einer Farbe sichtbar gemacht. Siggi versucht mit dieser Ekphrasis die Farbe der Furcht mit Wörtern auszudrücken.

Unbestritten ist, dass die Farbe eine wichtige Rolle für Siggi spielt und kann als eine intermediale Referenz angesehen werden. Neben den Farben bemerkt man auch, dass Siggi dazu neigt, zu übertreiben:

„[...] Jutta küßte mich nur trocken und nachlässig, öffnete die Klammer ihrer Beine, rutschte von der Schaukel und lief zum Haus hinüber, wo Ditte sich aus einem der vierhundert Fenster hinauslehnte und auf flacher Hand einige Stücke blaßgelben Streuselkuchen hielt, so wie man etwas den Vögeln hinhält.“¹⁹⁴

Dietrich Peinert betrachtet diese Übertreibungen als Mittel zur Herstellung einer ironischen Distanz, „In all diesen Beispielen schafft kindliche Übertreibung die ironische Distanz.“¹⁹⁵ Diese Aussage kann vielleicht die Übertreibungen des zehnjährigen Siggi erklären, sie erklärt jedoch nicht, warum der erwachsene Siggi übertreibt, wenn er z.B. die Zahl der Psychologen erwähnt:

„[...] dazu hörte ich vor meiner Zellentür tappende Schritte, Warnungen, auch halb erstickte Freudenrufe, so daß ich annehmen mußte, nicht weniger als zweihundertzwanzig Psychologen hätten sich auf dem zugigen Korridor eingefunden, um sich ungeduldig Aufschluß zu holen über mich und meine Strafarbeit.“¹⁹⁶

¹⁹³ Ebd., S. 204.

¹⁹⁴ Ebd., S. 74.

¹⁹⁵ Peinert, a.a.O., S. 156.

¹⁹⁶ Lenz, a.a.O., S. 44.

Man muss erwähnen, dass die Übertreibung genauso wie die Farbe ein Merkmal des expressionistischen Malstils ist. Die Übertreibung kann daher auch als intermediale Referenz angesehen werden. Es gibt im Roman viele Übertreibungen vor allem, wenn es um die Zahl von Gegenständen geht. Soggi neigt dazu, zu übertreiben:

„Das hatte der Akkordeonspieler noch nicht erlebt, möchte ich annehmen, wie auf einmal zwei Millionen Möwen gellend aufstoben, eine silbergraue Wolke über der Halbinsel entstehen ließen, die rauschend und flatternd mit irrsinniger Empörung stieg und fiel, eine Wolke, die kurvte, sich verschob und klatschend formierte, wobei ein weißer Regen von Möwenfedern niederging, oder, das ist vielleicht besser, ein Schnee aus Daunen, der das Tal zwischen den Dünen füllte, locker und warm, so daß meine Schwester und ihr Verlobter ohne weiteres hätten schlafen gehen können, wenn sie es gewollt hätten. Mir sprang das Herz, um es mal so auszudrücken.“¹⁹⁷

Hier wird noch einmal die Lektion des Malers über das „Sehen“ sichtbar: Sehen bedeutet durchdringen, vermehren, erfinden mit jedem Blick, auf Veränderung warten, ...usw. In dieser Passage werden die Möwen beschrieben. Zunächst ist ihre Zahl sehr groß (2 Millionen), dann wird das Pantonym „Möwen“ durch ein anderes gleichbedeutendes Pantonym „eine silbergraue Wolke“ ersetzt. Die Bewegung der Möwen, die jetzt eine Wolke bilden, wird danach beschrieben. Der Vergleich mit der Wolke wird mit dem weißen Regen der Möwenfedern und dem Schnee aus Daunen fortgesetzt. Manchmal übertreibt er absichtlich um eine gewisse Spannung in seiner Erzählung zu provozieren wie in der folgenden Textpassage:

„Addi war tot. Er lag auf dem Rücken. Eine Sturmmöwe hatte ihn getötet, oder zehn Heringsmöwen und neunzig elegante Seeschwalben. Sie hatten ihn durchlöchert, durchbohrt. Meine Schwester kniete neben ihm, machte sich gelassen und sachgemäß, jedenfalls klaglos, an seiner Kleidung zu schaffen – sie, die alles beherrschte, plante [...]“¹⁹⁸

¹⁹⁷ Ebd., S. 55.

¹⁹⁸ Ebd., S. 56.

Addi war nicht tot, er hatte nur einen epileptischen Anfall. Obwohl Siggi genau weiß, dass Addi nicht tot war, schockiert er den Leser mit dieser Aussage und verwandelt die Möwen in Mörder. Er will damit vielleicht lediglich seinen ersten Eindruck vermitteln, wie wenn er dabei gewesen wäre und die von ihm erzählte Geschichte gleichzeitig erlebt hätte. Er hat vielleicht auch nur ein statisches Bild vor Augen gehabt und beschreibt einfach dieses arretierte Bild.

Es ist nicht einfach zu sagen, ob die Übertreibungen ein Charakterzug von Siggi oder ein Mittel zur Erzeugung einer ironischen Distanz sind, oder ob man sie als Ergebnis des Einflusses des Malers betrachten kann. Sicher ist jedoch, dass der Einfluss des Malers in der Schreibweise Siggis augenfällig ist. Es gibt in Lenz' Roman noch weitere intermediale Referenzen, die auf die Malerei als kontaktgebendes Medium bezugnehmen.

3.5.2. Die ekphrastischen Beschreibungen

Siggi hat mehrere Arten von ekphrastischen Beschreibungen dargestellt. In der folgenden Textpassage beispielsweise wird er die Beschreibung eines Bildes unternehmen, das eine Ähnlichkeit mit der Situation hat, in welcher sich sein Vater und der Maler befinden:

„So, wie sie sich forschend musterten, wiederholten sie, meine ich, ein Bild des Malers, das einfach nur ›Zwei am Zaun‹ hieß und auf dem zwei alte Männer, aufblickend in olivgrünem Licht, einander entdeckten, zwei, die sich lange gekannt haben mögen von Garten zu Garten, doch erst in diesem bestimmten Augenblick in erstaunter Abwehr wahrnahmen.“¹⁹⁹

Diese Situation war für Siggi der Anlass, um eine ekphrastische Beschreibung vom Gemälde „Zwei am Zaun“ durchzuführen. Anstatt eine direkte Beschreibung der beiden Figuren zu machen, wird er eine Analogie

¹⁹⁹ Ebd., S. 42.

zwischen den zwei Männern und einem Gemälde finden, um seine Ekphrasis zu motivieren und gleichzeitig einzuführen. Hier geht es um eine evozierende Systemerwähnung, wobei eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen einem bestimmten Bild im Text und einem Gemälde festgestellt wird.

Die ekphrastischen Beschreibungen fangen oft mit einem metasprachlichen einführenden Zeichen in der Art: „was erzählt die Photographie?“; „wie kann ich sie beschreiben“ an. Außerdem gibt es immer jemanden, der das Bild betrachtet, entweder Siggi oder eine andere Figur. Das Bild ist oft im Zentrum des Interesses der Figuren. Ein Gemälde ist nicht irgendeiner Gegenstand und die Tatsache, dass es ein künstliches Werk ist, ist ausreichend, um seine Beschreibung zu rechtfertigen.

Siggi beschreibt nicht nur die Gemälde, sondern auch die Photographien, die im Büro seines Vaters sind:

„Was erzählten die Photographien? Von Glüserup erzählten sie und von einem dunklen, engen Geschäft, in dem ein Peter Paul Jepsen frische Seefische anbot, sie gaben bekannt, daß dem Fischhändler Jepsen fünf Kinder geboren wurden, wovon eines, ein mageres Bürschchen, das für den Photographen immer das gleiche trockene Mißtrauen übrig hatte, eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Polizeiposten Rugbüll besaß. [...] Eine ovale Photographie erklärte, daß es einmal einen jungen Kanonier Jepsen gegeben hatte, der neben einer leichten Haubitze kniete wie vor einem Altar, derselbe Kanonier trug in Galizien einen Mantel und sang mit anderen Kanonieren einen Weihnachtsbaum an. Schräg hingestreckt vor einer schnurrbärtigen Sportsmannschaft lag ein Polizeischüler Jens Ole Jepsen, im Hintergrund erhoben sich drohend Hamburger Backsteinkasernen. Danach kam eine Gudrun Scheßel ins Spiel, die Photographien berichteten von ihrer Vorliebe für weiße Kleider und weiße Strümpfe, sie bewiesen die schreckliche Länge ihrer rotblonden Zöpfe, die bis auf den Hintern fielen, auch daß Gudrun Scheßel lesen konnte, wurde da bekanntgegeben, denn jede Photographie zeigte sie mit einem Buch in der Hand. Daß Jens Ole Jepsen und Gudrun Scheßel eines Tages zusammenkamen, belegte die Aufnahme einer starrägigen Hochzeitsgesellschaft, die stramm, jedenfalls steif und mit erhobenem Glas das Paar umstand und es anscheinend hochleben ließ auf disziplinierte Weise. Die Photographien beglaubigten eine Reise des Paares nach Berlin, eine andere Reise von Bingen nach Köln auf einem Rheindampfer, und schließlich behauptete eine Aufnahme, daß dem Paar drei Kinder geboren wurden: Hilke und Klaas waren deutlich zu erkennen, das haarlose Ungeheuer in der hochrädigen Karre mußte ich sein.“²⁰⁰

²⁰⁰ Ebd., S. 115-116.

Durch die Beschreibung der Photographien wird die Geschichte der Familie Jepsen erzählt. Die ekphrastische Beschreibung wird durch einen metasprachlichen Satz in Form einer Frage eingeführt „was erzählten die Photographien“, hier geht es nicht wirklich um eine direkte Beschreibung des Inhaltes der Bilder, Siggi wird vielmehr die Bilder zum Sprechen bringen, indem sie eine Geschichte von den wichtigsten Etappen im Leben von Siggis Vater und Mutter erzählen. Die Photographien werden erzählen, berichten, erklären, zeigen, vorstellen, beweisen, belegen, beglaubigen, behaupten.

In der folgenden Textpassage wird Siggi am Anfang des Kapitels „das Porträt“ eine ekphrastische Beschreibung des Gemäldes „Plötzlich am Strand“ machen, indem er die Figur im Bild als Zuhörer anspricht:

„Mann im roten Mantel, jetzt muß ich von dir erzählen. Endlich bist du dran, auf verlassenem Strand deinen Handstand vorzuführen oder sogar mit dem Kopf nach unten vor meinem Bruder Klaas zu tanzen, der zufällig und doch nicht zufällig neben dir steht. Jetzt kannst du uns noch einmal fragen lassen, warum nicht Heiterkeit das Bild beherrscht, sondern grünweiß geflammte Furcht. Du mit deinem alten Gesicht, mit deiner alten Schlauheit bist nun an der Reihe, deinen Teil beizutragen: denn deinetwegen, vermute ich, war das Atelier nicht vorschriftsmäßig verdunkelt. Weil Max Ludwig Nansen nicht mit dir zufrieden war, dich immer wieder mit erbitterten Pinselhieben verändern mußte, weil er dir manchmal auf überstürzte Art half, dir selbst zu gleichen – morgens ebenso wie am Abend –, kam er nicht dazu, sich auch von draußen, bei einem prüfenden Gang ums Haus, zu überzeugen, ob die Verdunklungsrollos dicht waren! Jedenfalls war er mit dir beschäftigt, verbesserte und korrigierte dich, und dabei achtete er nicht darauf, daß eines der Rollos hängengeblieben war wie ein verklemmtes Segel und das Licht hinausließ, das sogenannte Arbeitslicht.“²⁰¹

Diese Ekphrasis wird wie das Gedicht von Keats „Ode on a Grecian Urn“ die Figur zum Leben erwecken, indem er sie mit „du“ anspricht. Die Beschreibung beginnt mit der Erwähnung der angesprochenen Figur „Mann im roten Mantel“ und eine Metasprache „jetzt muss ich von dir erzählen. Endlich bist du dran.“ Obwohl diese Ekphrasis nur über einen einzigen Moment erzählt, ist sie trotzdem narrativisiert nicht durch die Erwähnung des vorangegangenen und nachstehenden Moment, sondern durch die

²⁰¹ Ebd., S. 201-202.

Fragen, die Siggi zu dieser Figur stellt. Er wird dem Mann im roten Mantel gleichzeitig ansprechen und beschreiben: „du mit deinem alten Gesicht, mit deiner alten Schlaueit“, er will wissen, warum er unabsichtlich Furcht in Klaas verursacht hatte. Diese Figur im Gemälde wird eine Rolle nicht nur in dem Bild, sondern auch in der Geschichte „bist nun an der Reihe deinen Teil beizutragen“. Um diese Rolle zu erklären erzählt Siggi dem Mann im roten Mantel die Geschichte seiner Entstehung. Der Polizist, Jens Jepsen, hat dieses Licht gesehen und konnte den Maler, der trotz des Malverbots weiter malte, durch das Fenster beobachten. Während der Gegenüberstellung zwischen den beiden zerriss der Maler das Bild „Der Riß trennte Klaas von dem Mann im roten Mantel und nahm seiner Furcht den Anlaß.“²⁰²

Das Adverb „Endlich“ zeigt, wie Siggi an dieser Figur im Gemälde hängt. Der Grund dazu liegt darin, dass Siggi die Stücke wieder zusammengesetzt hat, dann hat er das vollkommene Bild in seine Mühle zusammen mit seiner Bilderkollektion in Sicherheit gebracht. Er hat sich viel Mühe gegeben, um das Bild wieder herzustellen „den roten glockenförmigen Mantel. Wie viele Möglichkeiten in einem Bild steckten! Wie viele Stationen es da am Anfang gab!“²⁰³ Die Zerstörung der Mühle und daher dieses Bildes hat Siggi zum Wahnsinn gebracht. Er wollte die Gemälde unbedingt schützen, damit sein unkontrollierbarer Vater sie nicht zerstören kann. Nach dem Brand der Mühle beginnt er Feuer in den Bildern zu sehen und empfindet das Bedürfnis sie zu stehlen, um sie zu verbergen. In der folgenden Ekphrasis wird der Inhalt des Bildes „Garten mit Masken“ beschrieben:

„Plötzlich also war da das Bild ›Garten mit Masken‹, da konnte ich nicht mehr weitergehen. Der Garten leuchtete wie eine Werkstatt der Farben, das war ein verzweifertes Blühen und Überbieten in Formen und Erscheinungen, aber alles abgegrenzt gegeneinander, jedes bestand auch allein. Und von einem Baum, einem langen Ast, den man sich denken mußte, hingen an grünen Schnüren drei Masken herab, zwei Männer- und eine Frauenmaske. Sonne traf die Masken von

²⁰² Ebd., S. 212.

²⁰³ Ebd., S. 228.

der Seite, brachte sie halbseitig zum Glühen. Eine schreckliche Sicherheit ging von ihnen aus, eine rätselhafte Gewißheit. Ihre Sehschlitze waren erdbraun, obwohl der Himmel hinter ihnen hell war und wolkenlos. Bedrohten die Masken den Garten? Ich stellte mir Wind vor, einen sachten Wind zunächst, der die Masken leicht bewegte, einen schärferen Wind, der sie hin und her gegeneinander warf und der sie in schnelle Drehung brachte. Wem glichen die Masken? Sie kamen mir bekannt vor, sie schienen von Gesichtern abgenommen, die mir schon einmal begegnet waren, ein Name fiel mir jedoch nicht ein. Ich stellte mir vor, daß sich die Masken, nachts, vermehrten, von allen Ästen und Sträuchern herabbingen, sich auf trockenen Stengeln aus den Beeten erhoben, und ich ging näher an das Bild heran, an den Garten voller Masken, und ich weiß noch, daß ich mir einen dünnen, harten Stock wünschte, um die Masken von Stengeln, Sträuchern und Ästen zu schlagen, köpfen wollte ich sie, so wie man Blumen köpft, und hinterher, meinestwegen, auf das Kompostbeet karren.²⁰⁴

Er beginnt seine Beschreibung des Bildes mit einer bloßen Erwähnung des Inhalts dieses Bildes, indem er vom Allgemeinen zum Besonderen die verschiedenen Teile des Gartens beschreibt: der Garten, dann der Baum, der Ast und schließlich die drei Masken. Siggi stellt danach zwei Fragen um das Bild interpretieren zu können, weil diese Masken seine Aufmerksamkeit gezogen und seine Vorstellungskraft angeregt haben. Er wird nicht bloß, was im Bild ist, erwähnen, er wird vielmehr eine Ergänzung für das Bild finden. Er ergänzt es mit Wind und eine Vermehrung der Masken. Seine Phantasie treibt ihn auch dazu, dieses Bild als real zu betrachten, da er die Masken schlagen wollte. Die Wirklichkeit wird mit der Phantasie gemischt, um das Gemälde Leben zu verleihen, mit der Erwähnung zuerst der Details des Bildes und dann mit Siggis Versuch eine Interpretation für die Masken, die seine Feindseligkeit ausgelöst haben. Diese Unfähigkeit zwischen Wirklichkeit und Phantasie zu unterscheiden hängt damit zusammen, dass Siggis Besessenheit an diesem bestimmten Punkt in der Geschichte seinen Höhepunkt erreicht hat.

Während die normalen Bilder Siggis Imagination anregen, werden die sogenannten „unsichtbaren Bilder“ im Gegenteil seine Phantasie dämpfen.

²⁰⁴ Ebd., S. 511-512.

Der Maler Nansen hat auch wie Emil Nolde unsichtbare Bilder gemalt, um den Malverbot umzugehen.

„Damit du klar siehst: ich werde weiter malen. Ich werde unsichtbare Bilder machen. Es wird so viel Licht in ihnen sein, daß ihr nichts erkennen werdet. Unsichtbare Bilder.“²⁰⁵

Siggi findet jedoch Schwierigkeiten, diese unsichtbaren Bilder zu beschreiben, weil sie fast nichts zeigen:

„Was soll ich nun an den unsichtbaren Bildern beschreiben, von denen Max Ludwig Nansen gesagt hatte, sie enthielten alles, was er mitzuteilen hatte über die Zeit, da sei von allen Dingen bekenntnishaft die Rede, von denen er erfahren habe im Laufe seines Lebens. Was hatten diese Dinge ihm eingetragen zuletzt, und wie hatte er sie, beim Innehalten, bei Kummer und Licht dargestellt? Wie soll man sie wiedergeben und wie ansehen, seine unsichtbaren Bilder? Schon bei sichtbaren genügt nicht guter Wille allein.“²⁰⁶

Siggi kann und will nicht seine Vorstellungskraft benutzen, um über das Sehen hinauszugehen, um das Unsichtbare sichtbar zu machen und um die Bedeutung des Weglassens zu erfassen:

„[...]Ich sah nur, was ich sah, wollte und will nichts anderes sehen.

[...]Ein anderes Blatt zeigte nur dies: die Augen eines alten Mannes, keine sinnierende Freundlichkeit, keine Bereitschaft zu antworten. Die Augen ließen ein irritierendes Gegenüber annehmen, mit dem es keine Übereinstimmung gibt. Etwas wird erwartet von diesem unsichtbaren Gegenüber, es kann alles mögliche sein, nur kein Entgegenkommen. Oder eine Sonnenblume als Halbfigur, schlapp herunterhängende, erdgraue Fruchtschreibe, blattloser gekrümmter Stiel, die gelben, zerwehten, aber immer noch leuchtenden Sonnenringe: das wäre leicht mit „Herbst“ oder „Dämmerstunde“ in Verbindung zu bringen, wenn der Maler nicht fünf Sechstel des Blattes offengelassen hätte. [...]“²⁰⁷

Diese unsichtbaren Bilder, wo nur das Nötigste zu sehen ist, lassen viel Raum für Interpretation. Da nur einen kleinen Teil des Bildes sichtbar ist,

²⁰⁵ Ebd., S. 91.

²⁰⁶ Ebd., S. 312-313.

²⁰⁷ Ebd., S. 313-314.

haben sie eine Offenheit, die die anderen Bilder nicht haben „es kann alles Mögliche sein“. Siggi will jedoch keine Interpretation machen, er will nicht die Bilder ergänzen und das Unsichtbare sehen. Ganz im Gegenteil, Siggi versucht seine Einbildungskraft, die sonst sehr lebhaft ist, zu kontrollieren.

Bemerkenswert ist, dass die meisten Ekphrasen in Lenz' Roman die Enargeia-Qualität besitzen, die man in der berühmtesten Ekphrasis nämlich in der homerischen Beschreibung von Achilles Schildes findet. Sie sind nicht hier um „l'effet de réel“ zu erzeugen, sie sind nicht nur das Dekor für die Erzählung, sondern Teil der Erzählung. Sie sind narrativisiert und bilden eine Ergänzung für die Erzählung.

3.5.3. Die piktoralistischen Beschreibungen

Es gibt in Lenz' Roman „Deutschstunde“ eine andere Art von intermedialen Referenzen, die eine Ähnlichkeiten mit der Ekphrasis aufweist. Der literarische Pikturalismus unterscheidet sich jedoch von der Ekphrasis dadurch, dass er nicht das Produkt der bildenden Kunst darstellt sondern ihre Mittel, um die Illusion des Malerischen zu erzeugen. Die folgende Textpassage, in welcher Siggi nach einer Unterbrechung das Schreiben seines Aufsatzes fortsetzt, ist ein Beispiel von einer piktoralistischen Beschreibung:

„Wie beharrlich sich alles anbietet und aufdrängt, jetzt, wo die Leinen losgeworfen sind, und wie zuverlässig es sich wieder herstellen läßt: ich rolle einfach das flache Land aus, schneide ein paar Gräben und dunkle Kanäle hinein, die ich mit holländischen Schleusen bestücke, setze auf künstlichen Hügeln die fünf Mühlen hin, die ich von unserem Schuppen aus sehen konnte – darunter auch meine flügellose Lieblingsmühle –, und lege um die Mühlen und die weiß und rostrot getünchten Anwesen den Deich wie die schützende Beuge eines Arms, stelle im Westen noch den rotbemützten Leuchtturm auf und lasse die Nordsee an den Bühnen auflaufen – [...], und jetzt brauche ich nur dem schwächlichen Ziege lweg zu folgen, um me in Rugbüll vor mir zu haben, [...],²⁰⁸

²⁰⁸ Ebd., S. 48.

Um wieder in die Geschichte eintauchen zu können, erzeugt Siggi selbst seine Landschaft nicht mit dem Pinsel, sondern mit den Wörtern. Das mentale Bild, das eine wahre Landschaft darstellt, wird als ein entstehendes Gemälde beschrieben. Er verwandelt ein mentales Bild in eine konkrete Landschaft, die man fassen kann, um den Erinnerungsprozess zu erleichtern. Das ist hier eine homerische Beschreibung, die anhand von Vorgangsverben den Prozess und nicht das Produkt selbst zeigt.

In dieser Beschreibung ist Siggi die arbeitende Figur, die vor den Augen des Lesers, an der Herstellung einer Landschaft arbeitet. Er rollt aus, er schneidet, er bestückt, ... usw. die Elemente einer Landschaft, eines Bildes anstatt sie unmittelbar zu erwähnen. Er wird eine Handlungsaussage durchführen, die ein „werden“ und kein „sein“ zeigt. Durch diese piktoralistische Beschreibung entsteht die folgende statische Landschaft:

„Wie regungslos jetzt alles zur Verfügung ist, das Land, das scharfe Licht, der Ziegelweg, die Torfteiche, das Schild, das an einen ausgebleichten Pfahl genagelt war, wie ruhig jetzt alles aufschwimmt aus unterseeischer Dämmerung, die Gesichter, die krummen Bäume, die Nachmittagsstunden, in denen der Wind sich legte, alles bringt sich in Erinnerung, und ich stehe wieder barfuß unter dem Schild, beobachte den Maler – oder nur den Mantel des Malers –, der schief über den Deich flattert und der Halbinsel zustrebt, [...]“²⁰⁹

Nach dem Ende der Herstellung des Bildes, wird eine Statik des Bildes durch die Verwendung von Zustandsverben simuliert. Diese Textpassage steht in Opposition zum vorherigen Abschnitt. Der erste Abschnitt ist durch Bewegung gekennzeichnet, während in dieser Passage eine Stille, eine Unbeweglichkeit, eine Ruhe herrscht „Wie regungslos jetzt alles zur Verfügung ist“. Hier werden keine Handlungsaussagen benutzt sondern nur eine bloße Erwähnung der verschiedenen Teile der Erinnerungsbilder. Die Verwendung des Präsens erzeugt den Eindruck, dass Siggi sich wieder dort

²⁰⁹ Ebd., S. 48-49.

befindet, er ist vollkommen wieder in seine Vergangenheit eingetaucht. Sobald das Dekor bereit ist, kann Siggi seine Geschichte erzählen. Es lässt sich daher feststellen, dass die Hauptfunktion der piktoralistischen Beschreibung den Erinnerungsprozess zu erleichtern ist. Die Schwierigkeiten, die er am Anfang des Schreibens seines Aufsatzes gefunden hatte konnte er mit Hilfe solcher Beschreibungen überwinden.

Dasselbe Verfahren findet man in anderen Beschreibungen, in denen eine Metasprache und Bild-Effekte zu finden sind:

„Aber ich muß den Morgen beschreiben. Auch wenn wir mit jeder Erinnerung eine neue Bedeutung finden: ich muß da eine langsame Morgendämmerung stattfinden lassen, in der sich ein unaufhaltsames Gelb mit Grau und Braun auseinandersetzt, [...], ich muß, um diesen bestimmten Morgen wiederherzustellen, Bäume und Hecken verteilen, flache Gehöfte ohne Rauchsäulen, auch muß ich mit loser Hand schwarzweiß geflecktes Vieh über die Weiden verstreuen.“²¹⁰

Siggi ist hier der Maler, der eine besondere Landschaft sichtbar machen will. Er benutzt Farben um die Morgendämmerung herzustellen und verteilt die anderen Elemente der Landschaft in seinem Bild. Der Ausdruck „mit loser Hand“ referiert explizit auf die Malerei und verwandelt die Landschaft in ein Gemälde.

Andere Techniken, die zur Malerei bzw. Photographie gehören, werden hier um Bild-Effekte zu erzeugen benutzt. Bei der folgenden Textpassage findet man Rahmung und Zoomen:

«Im Schutz der gefällten, übereinanderliegenden Pappelstämme bewegte ich mich auf die alten Freunde aus Glüserup zu, schlüpfte durch einen Spalt in einen Hohlraum unter den Stämmen und sah durch einen fast ebenmäßigen Lichtschlitz den Maler und meinen Vater abgeschnitten in der Hüfte vor mir stehen, Indem ich mich hob oder in die Hocke ging, konnte ich die Männer verkleinern oder wachsen lassen, doch ihre Gesichter bekam ich nicht zu sehen, ihre Gesichter blieben außerhalb meiner Perspektive.“²¹¹

²¹⁰ Ebd., S. 105.

²¹¹ Ebd., S. 88-89.

Siggi ist hier in einem Baumstamm versteckt und beobachtet seinen Vater, der mit dem Maler spricht. Der Spalt bildet hier eine Rahmung für die Szene zwischen dem Polizisten und Max Ludwig Nansen, wobei nur zwei Figuren ohne Gesichter sichtbar sind. Durch die Bewegung von Siggi wird eine andere Technik der Photographie simuliert, und zwar das Zoomen, das eine Verkleinerung und eine Vergrößerung ermöglicht.

Neben diesen piktoralistischen Beschreibungen findet man eine evozierende Systemerwähnung, die eine Mischung zwischen Ekphrasis und Pikturalismus darstellt:

„Die Sonne ging hinter dem Deich unter, so, wie der Maler es ihr beigebracht hatte auf festem, nicht saugendem Papier: in Streifen roten, gelben und schwefligen Lichts sank oder tropfte sie in die Nordsee, die Wellenkämme blühten dunkel auf, Ocker- und Zinnoberöne verbreiteten sich am unbetroffenen Teil des Himmels, nicht konturiert, sondern in wischender Art, sogar etwas ungeschickt, doch so wollte er es haben: Geschicklichkeit, sagte er einmal, geht mich nichts an.“²¹²

Der Satz „so, wie der Maler es ihr beigebracht hatte auf festem, nicht saugendem Papier“ ist eine explizite Markierung einer Intermedialität, weil er den Leser die nachfolgende Beschreibung der Sonne als bildhaft rezipieren lässt. Obwohl das beschriebene Pantonym „Sonne“ kein Gemälde ist, vergleicht Siggi den natürlichen Sonnenuntergang mit dem künstlichen vom Max Ludwig Nansen geschilderten Sonnenuntergang. Anstatt den Sonnenuntergang selbst zu beschreiben beschreibt Siggi das Gemälde des Malers, die für ihn eine Ähnlichkeit mit dem Sonnenuntergang aufs Papier hat. Durch diesen Vergleich entsteht ein Bild-Effekt, der durch die ekphrastische Beschreibung des Gemäldes provoziert wird, die für Siggi gleichzeitig die Beschreibung des realen Sonnenuntergangs ist.

²¹² Ebd., S. 375.

3.5.4. Andere intermediale Referenzen

Es gibt in Lenz' Roman andere intermediale Referenzen, die nicht auf die Malerei Bezug nehmen sondern auf andere Medien wie der Film. In der folgenden Textpassage wird eine Szene, die die Vorbereitung von Max Ludwig Nansen bevor seiner Verhaftung beschreibt:

„Was dann? In solchem Augenblick sollte man den Film nicht reißen lassen; es muß einfach noch erwähnt werden, wie er zunächst den Schuhen neue Schnürsenkel einzog, penibel, Loch für Loch, wobei er den Schuh auf seinem Schoß hielt. Einige Probeschritte, Dehnung des Spanns, er war zufrieden. Dann hob er das Hemd auf, zog es über den Kopf, warf die Arme hoch: er schien in seinem Hemd zu ertrinken. Er zog die Jacke an, den blauen Mantel, setzte den Hut auf, ging hin und her und räumte weg und warf fort, was er abgelegt hatte. Und dann strich er sogar die Decke über der Schlafpritsche glatt. Er ging nicht ans Fenster. Er sah nicht hinaus. Bevor er das Schlafzimmer verließ, kippte er aus einer blauen Porzellandose seine Taschenuhr heraus, zog sie auf, schob sie in die Jackentasche; stellen würde er sie später.“²¹³

Hier ist eine homerische Beschreibung, die aufeinanderfolgende Handlungen beschreibt. Alle Handlungen sind chronologisch eingeordnet, wobei alle einzelnen Details der Handlungen von Max Ludwig Nansen beschrieben werden. Der Vergleich mit dem Film wird explizit ausgedrückt „sollte man den Film nicht reißen lassen“. Mit der Erwähnung des Mediums „Film“, ist der Leser gezwungen die nachkommenden Szenen als ein Film wahrzunehmen. Das Film-Medium wurde auch in anderen Passagen erwähnt:

„Das Gespräch jedenfalls war erstmal beendet, der Film gerissen, auch Hansis Gastfreundschaft erwies sich als beendet, denn als ich die Augen öffnete, erblickte ich nicht die vergilbte Tapete in Hansis Zimmer, die Jagdszenen-Tapete, auf der getroffene Enten ins Schilf stürzten, vielmehr umgab mich Dunkelheit und ein Geruch nach Chlor, ich glaube Chlor.“²¹⁴

²¹³ Ebd., S. 271-272.

²¹⁴ Ebd., S. 525.

In dieser Textpassage, in welcher Siggi mit Klaas Mitbewohner in Konflikt steht, wird das lebhaftes Gespräch zwischen Siggi und Hansi als ein Film präsentiert. Der Film wurde zerrissen, weil Siggi nach Hansis Schlag in Ohnmacht gefallen ist.

In manchen Stellen jedoch wird das Medium „Film“ nicht ausdrücklich als solche bezeichnet, sondern es wird ein Film-Effekt hergestellt.

„Was ich weiß, das möchte ich auch zugeben. Auch wenn mein Wissen vom nächsten Regen abgewaschen wird: ich muß den rostrot getünchten, lange unbenutzten Stall von Bleekenwarf zugeben, einen diesigen Morgen mit flachen Nebelfeldern über dem Land, ich muß die Stalltür öffnen und den Blick auf das verwundete Tier ermöglichen und noch einmal alle Leute bei ausreichendem Tageslicht versammeln, die damals dabei waren, um eine Notschlachtung entweder durchzuführen oder aber mitzuerleben.“²¹⁵

Bei dieser Textpassage, die hochgradig metasprachlich ist, wird Siggi die Rolle des Regisseurs übernehmen, die über die Art und Weise eine bestimmte Szene zu zeigen nachdenkt. Er betrachtet den Leser als Zuschauer „den Blick auf das verwundete Tier ermöglichen“ und die Figuren als Schauspieler, die „bei ausreichendem Tageslicht“ versammelt werden müssen.

²¹⁵ Ebd., S. 259.

4. Schlussbemerkung und Ausblick

In der vorliegenden Arbeit stand die literarische Beschreibung im Vordergrund. Wir haben uns ausschließlich auf die Beschreibungen in Lenz' Roman „Deutschstunde“ konzentriert, weil sie besonders anschaulich sind und weil sie eine ästhetische Vielfalt bieten. Die literarische Beschreibung wird oft mit Details gleichgesetzt, da sie als Liste dargestellt wird und in Form von mehreren Teilen eines Beschreibungsobjekts innerhalb eines logischen Ordnungsschemas klassifiziert. Die Beschreibung hilft dem Leser, zu einem besseren Verständnis der Persönlichkeit der Figuren in einer Erzählung zu gelangen. Dies kann unmittelbar durch das Porträt einer Figur oder mittelbar durch die Beschreibung des Milieus, in welchem die Figur lebt, geschehen. Die Beschreibung dient auch dazu, die Geschichte wahrscheinlich erscheinen zu lassen, sie erzeugt, was Genette „l'effet de réel“ genannt hatte. Die Details einer Beschreibung können auch den Erwartungshorizont des Lesers lenken und das Ende der Erzählung vorhersagen.

In Lenz' Roman ist der Ich-Erzähler Siggi gleichzeitig derjenige, der sieht, der spricht und der arbeitet. Der 20 jährige Siggi Jepsen braucht, um seine Vergangenheit zu bewältigen, die Erinnerungsbilder zu meistern. Diese Meisterung verläuft vor allem durch die detaillierten Beschreibungen. Am Anfang des Romans konnte er die Erinnerungsbilder nicht kontrollieren. Er sah zu viele Bilder auf einmal, die er nicht stoppen konnte. Nach anfänglichem Zögern beginnt er seine Geschichte mit der Beschreibung seines Vaters, der sich auf den Weg zum Haus des Malers, Max Ludwig Nansen, machte, um ihm den Malverbot zu überbringen. Und schon bei der Beschreibung des Windes vergleicht er diese mit deren des Malers. Dies erklärt sich durch die Tatsache, dass Siggi eine enge Beziehung zum Maler hatte, den er als Vorbild ansieht. Die Beziehung zwischen dem Maler und

Siggi ist eine Meister – Lehrling - Beziehung, die einen großen Einfluss auf die ästhetische Gestaltung von Siggis Aufsatz hatte.

Langsam beginnt Siggi, die Bilder seiner Vergangenheit zu meistern und mit ihnen sogar zu spielen, indem er sie verzerrt, wie er dies vom Maler gelernt hatte. Diese Bilder konnten vor allem durch die ausführlichen Beschreibungen gemeistert werden. Die Beschreibungen im Roman haben Siggi dabei geholfen, sich auf ein bestimmtes Bild zu konzentrieren, und es zu beschreiben, bis er es materialisiert vor seinen Augen richtig sieht. Diese Materialisierung der Bilder lässt die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart verschwinden, indem er die Erinnerungsbilder als gegenwärtige Ereignisse mit der Verwendung des Präsens erscheinen lässt. Siggi hat sich im Laufe der Geschichte als Künstler entwickelt, er ist ein Schriftsteller und ein Maler mit Worten geworden. Bemerkenswert bei dem Roman „Deutschstunde“ sind auch die metasprachlichen Ausdrücke, die der Beweis einer Selbstreferenzialität sind. Als Schriftsteller hat Siggi die Kontrolle auf seine Geschichte und auf die Zeit, die er mit expliziten Pausen arretiert. Diese Pausen dienen dazu, motivierte Beschreibungspassagen einzuführen. Die Präterition, die als Metasprache angesehen werden könnte, hilft vor allem bei der indirekten Beschreibung der Persönlichkeit von Siggis‘ Mutter.

Bemerkenswert bei der „Deutschstunde“ ist auch, dass die Literatur in einigen Beschreibungspassagen ihre Grenzen überschreitet und in das Gebiet der Malerei hineintritt. Während Horaz und Simonides von Keos die beiden Künste als gleichwertig und als Schwestern betrachteten, betont Da Vinci die Überlegenheit der Malerei im Vergleich zur Literatur. Flaubert und Champfleury betonten hingegen die Überlegenheit der Literatur, die eine bessere Schilderung der Welt ermögliche. Letztlich versucht Lessing in seinem „Laokoon“ zu beweisen, dass beide Künste nicht gleich sein können, weil jede Kunst verschiedene semiotische Mittel benutzt. Die Intermedialität

hebt die Komplementarität der Künste anstatt ihrer Differenzen hervor, indem sie die verschiedenen Arten der Grenzenüberschreitungen der Künste untersucht. Die Ekphrasis, die man als die Beschreibung von Gemälden definieren kann, ist eine Art von diesen Grenzenüberschreitungen. Bei Siegfried Lenz' Roman „Deutschstunde“ findet man verschiedene Arten von Ekphrasen: Die Ekphrasis wird zuerst benutzt um die Ähnlichkeitsbeziehung zwischen einem echten Erinnerungsbild und einem Gemälde zu konstatieren. Dies zeigt sich in der Beschreibung des Gemäldes „Zwei am Zaun“, das Treffen von Siggis Vater und dem Maler ähnelt. Bei der zweiten Art von Ekphrasis, die die Beschreibung des Gemäldes „Plötzlich am Strand“ schildert, wird den narrativen Impuls des Bildes ausgelöst um indirekt über eine wichtige Handlung in Siggis Geschichte zu erzählen. Bei der Beschreibung dieses Gemäldes spricht Siggi die Figur im Gemälde „der Mann mit rotem Mantel“ an und wird damit diese Figur zum Leben erwecken. Er weicht jedoch nicht von der Wirklichkeit aus, er erzählt die wahre Geschichte der Entstehung des Bildes. Bei der letzten Art von Ekphrasis geht es um eine Auslösung des narrativen Impulses des Gemäldes, um Siggis Imaginationskraft ihren freien Lauf zu lassen und neue Elemente im Gemälde hinzufügen. Man findet diese Art von Ekphrasis in der Beschreibung des Gemäldes „Garten mit Masken“. Bei dieser Ekphrasis erzählt Siggi keine wahre Geschichte, er fügt zum Bild imaginäre Elemente und kennt nicht mehr die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fantasie. Feststellen lässt sich, dass die Ekphrasis in diesem Roman vor allem der Erzählung dient. Sie erleichtert dem Erzählungsprozess und gibt mittelbar ergänzende Informationen zur Erzählung. Außerdem zeigt Siggi durch diese Ekphrasen seine Meisterung und seine Kreativität.

Eine andere Art der intermedialen Referenzen, die man in Lenz' Roman findet, ist der literarische Pikturalismus, den man als die Beschreibung von

Gegenständen oder Landschaften, als ob sie Gemälde wären, definieren kann.

Es gibt im hier untersuchten Roman mehrere Formen von piktoralistischen Beschreibungen. Es gibt zuerst eine piktoralistische Beschreibung, die narrativisiert ist und wo der Prozess des Malens selbst nachgeahmt wird. Durch solche Beschreibungen erzeugt Siggie eine Landschaft und kreiert das Dekor für seine nächste Szene. Nach der Beweglichkeit der ersten piktoralistischen Beschreibung kommt eine statische Beschreibung der Landschaft, die die Unbeweglichkeit eines Gemäldes simuliert. Das erzeugte Bild besitzt eine malerische Qualität, die vor allem durch die Verwendung von Zustandsverben und bestimmte Adjektiven diskursiv hergestellt wird. Das Präsens wird auch benutzt um die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu zerstören und um das Erinnerungsbild als ein echtes Bild erscheinen zu lassen. Bei der dritten Art von Piktoralismus, ist das Bezugssystem nicht die Malerei sondern die Photographie, da bestimmte Techniken der Photographie nämlich das Zoomen und Rahmung simuliert werden. Die letzte piktoralistische Beschreibung kommt in Form einer evozierenden Systemerwähnung, wo die Beschreibung des Sonnenuntergangs durch die Beschreibung des gemalten Sonnenuntergangs des Malers durchgeführt wird. Der explizite Verweis auf den Stil des Malers wird das Rezipieren der folgenden Beschreibung des Sonnenuntergangs lenken, sodass der Leser den Sonnenuntergang als ein Bild wahrnimmt.

Die piktoralistischen Beschreibungen dienen dazu, die Erinnerungsbilder wieder ins Gedächtnis zu rufen. Durch das Fokussieren auf ein einziges Bild wird der Verankerungsprozess erleichtert. Im Gegensatz zu den Ekphrasen, die eine Ergänzung für die Erzählung anbieten, dienen die piktoralistischen Beschreibungen zur Herstellung oder Vorstellung des Dekors der Geschichte. Sie sind wie die normalen Beschreibungen nur der Hintergrund

der Erzählung. Außerdem hat Siggi Jepsen durch solche Beschreibungen die Meisterung seiner Erinnerungsbilder gezeigt und damit den Höhepunkt seiner Entwicklung als Schriftsteller und als Künstler erreicht.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Siggis Sehen durch die ausführlichen Beschreibungen und die Materialisierung der Erinnerungsbilder gemeistert wurde. Die Beschreibungen im Roman „Deutschstunde“ haben daher nicht nur eine ästhetische und amplifikatorische Funktion, sie sind Teil der Geschichte und des Erinnerungs- und Erzählungsprozesses.

Es ist unumstritten, dass es eine Lücke vor allem in der Ekphrasis und im literarischen Pikturalismus gibt. Es wäre interessant, um diese Lücke zu füllen, die Funktion der Beschreibungen, der Ekphrasen und der pikturalistischen Beschreibungen in anderen deutschen Werken zu untersuchen, um eine einheitliche Definition zu formulieren und eine Systematik zu konstituieren.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

LENZ, Siegfried (1968): Deutschstunde. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Sekundärliteratur

ALBALAT, Antoine (1899) : « L'Art d'écrire enseigné en vingt leçons ». In : Hamon, Philippe (Hg.) (1991) : la Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris : Macula, S. 56-60.

BARTHES, Roland (1968) : « l'effet de réel ». In : Communications, 11, S. 84-89.

BARTHES, Roland (1970) : « Le modèle de la peinture ». In: Hamon, P. (Hg.) (1991): La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris: Macula, S. 252-253.

BENDER, John B. (1972): Spencer and Literary Pictorialism, Princeton, N.J.: Princeton University Press.

BERTHO, Sophie (1998): « Les anciens et les modernes. La question de l'ekphrasis chez Goethe et chez Proust ». In : Revue de littérature comparée, Nr.1 Januar-März 1998, S. 53-62.

BLAIR, Hugh (1797) : « Leçons de rhétorique et de belles-lettres, leçon XXXIII », In : Hamon, P (1991) (Hg.) : La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris : Macula, S. 73-75.

CHAMPFLEURY (1857) : « Le Réalisme ». In : Hamon, P. (1991) : La description littéraire. De l'antiquité à Roland Barthes. Une anthologie, Paris : Macula, S. 145-147.

ENCYCLOPEDIE METHODIQUE (1782) : « Description ». In : Hamon, P. (1991) : La description littéraire. De l'antiquité à Roland Barthes. Une anthologie, Paris : Macula, S. 206-211.

FASSMANN, Kurt (Hg.): „Sachwörterbuch der Weltmalerei: Expressionismus“. In: Bazin, Germain / Gerson, Horst/ Gowing, Lawrence et al. (1964-1971): Kindlers Malereilexikon, Band 1-6, Zürich: Kindler Verlag, S. 11280-11283. (vgl. KML Bd. 6, S. 272-273)

FLAUBERT, Gustave : „Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain, à Ernest Duplan, de Croisset, 12. Juni 1862“. In: Hamon, P. (Hg.) (1991): La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris: Macula, S. 152.

GENETTE, Gérard (1966): « Frontières du récit ». In: Communications, 8, S. 152-163.

GOHLMAN, Susan A. (1979): „Making Words do for Paint. ‚Seeing‘ and Self-Mastery in Siegfried Lenz‘ The German Lesson“. In: Modern Language Studies, Vol. /Band 9, Nr. 2, Frühling, 1979, S. 80-88.

GREIMAS, Algirdas.J. (1976) : « Pour une théorie des modalités ». In: Langages, 10e année, 1976, Nr. 43, S. 90-107.

HAMON, Philippe (1972) : « Qu'est-ce qu'une description ? ». In : Poétique, Nr. 12, S. 465-485.

HAMON, Philippe (1981): Introduction à l'analyse du descriptif. Paris: Hachette.

HAMON, Philippe (Hg.) (1991) : La description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris : Macula.

HEFFERNAN, James (1991): „Ekphrasis and Representation“. In: New Literary History, vol. 22, Nr.2 Frühling, S. 297-316.

KEATS, John (1819): „Ode on a Grecian Urn“. In: Stillinger Jack (Hg.) (1978): The Poems of John Keats, Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, S. 372.

LESSING, Gotthold Ephraim (1766): « Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie ». In : Digitale Bibliothek. Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka (Vgl. Lessing-W Bd. 6), Brasov : Direct Media Publishing.

LUKACS, Georg (1963) : « Problèmes du réalisme ». In : Hamon, P. (Hg.) (1991) : La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie. Paris : Macula, S. 226-235.

MALETZKE, Erich (2006): Siegfried Lenz. Eine biographische Annäherung. 2. Auflage, Springe: zu Klampen Verlag.

PEINERT, Dietrich: „Siegfried Lenz‘ Deutschstunde. Eine Einführung“. In: Russ, Colin (Hg.) (1973): Der Schriftsteller Siegfried Lenz. Urteile und Standpunkte, Hamburg: Hoffmann und Campe, S. 149-178.

RAJEWSKY, Irina O. (2002) : Intermedialität, Tübingen: A. Francke.

REULECKE, Anne-Kathrin (2002): Geschriebene zum Kunst- und Mediendiskurs in der Gegenwartsliteratur, München: Fink.

RIFFATERRE, Michael (1981): « Descriptive Imagery ». In: Yale French Studies, Nr. 61, S. 107-125.

RIPPL, Gabriele (2005) : Beschreibungs-Kunst. Zur intermedialen Poetik angloamerikanischer Ikontexte (1880-2000), München: Fink.

SAINT-LAMBERT, Jean-François (De) (1769) : « Les Saisons ». In : Hamon, P. (1991) (Hg.) : La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie, Paris : Macula, S. 68-72.

SCHAEFER, Christina/ RENTSCH, Stefanie (2004): „Ekphrasis. Anmerkungen zur Begriffsbestimmung in der neueren Forschung“. In: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 114, H.2, S. 132-165.

TAEHWAN, Kim (2002): Vom Aktantenmodell zur Semiotik der Leidenschaften. Eine Studie zur narrativen Semiotik von Algirdas J. Greimas, Tübingen: Narr.

TALON-HUGON, Carole (2005): „Dire la peinture“. In : Parisot, F. (Hg.): Narratologie N°6. Littérature et représentations artistiques, Paris: l'Harmattan, S.35-55.

UEDING, Bert/ STEINBRINK, Bernd (2005): Grundriß der Rhetorik. Geschichte-Technik-Methode.4. Auflage. Stuttgart: Metzler.

WAGENER, Hans (1979): Siegfried Lenz, München: Beck.

ZOLA, Emile (1880) : « De la description ». In : Hamon, P. (Hg.) (1991) :
La Description littéraire. De l'Antiquité à Roland Barthes. Une anthologie.
Paris : Macula, S.155-161.

جامعة الجزائر 2

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغات الإسبانية، الألمانية والإيطالية

رسالة الماجستير بعنوان

الوصف في رواية سيغفريد لينز "دوتششتونده"
(1968)

من إعداد الطالبة: خطيب سميرة

المشرف: د.أحسن عبد الفتاح

الجزائر - 2014

يعتبر زيغفريد لنز من أبرز كتاب ألمانيا في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. ولد بمدينة "ليك" في 17 مارس 1926 و التحق بالبحرية الألمانية في 1943 ثم غادرها قبل انتهاء الحرب العالمية الثانية. درس بعد نهاية الحرب الفلسفة، الإنجليزية و الأدب في هامبورغ حيث كان يعمل في نفس الوقت في جريدة "فلت". بدأ مساره الأدبي في 1951 و كتب ما يقارب أربعة عشر رواية و الكثير من القصص القصيرة و المحاولات.

تحدث روايته الشهيرة "دوتششتونده" (درس الألمانية) التي نشرت في عام 1968 و التي تعتبر من أهم و أشهر مؤلفاته عن معنى "الواجب" في وقت النازية. يروي بطل الرواية "زيجي بيسن" قصة تواجده في السجن. لما طلب منه أثناء درس الألمانية كتابة إنشاء عن "مسرة الواجب" قدم لمعلمه كراسا فارغا. لما استدعي إلى مكتب المدير قال بأنه لم يستطع كتب أي شيء لأن لديه أشياء كثيرة يقولها و لم يستطع إيجاد البداية المناسبة. فطلب منه المدير كعقوبة أن يبقى في نزنزته لطالما لم يكتب ما طلب منه. فبدأ زيجي كتابة قصته التي أخذته عشر سنوات إلى الوراء في مدينته، أين أباه الشرطي "ينس بيسن" وجب عليه أن يراقب صديقه الرسام الشهير "ماكس لودفيج نسن" الذي منع من الرسم لأن رسوماته التعبيرية كانت تعتبر فن منحط من طرف النازيين. فكان الشرطي يطلب مساعدة ابنه الصغير الذي كان يمضي غالب وقته مع الرسام. لكن زيجي لم يساعد أباه بل كان يخفي ما كان يرسمه الرسام لكي لا يأخذه ينس. لكن سرعان ما تحول واجب الأب إلى جنون حيث أنه أكمل مراقبة الرسام حتى بعد سقوط الديكتاتورية النازية. تحولت إرادة زيجي إخفاء الرسومات أيضا إلى جنون، و هذا الذي أدى به إلى السجن.

ترجمت هذه الرواية إلى لغات عديدة و تعد اليوم من أهم المؤلفات الأدب الألماني. لقد ساهمت المواضيع المتناولة كالواجب ، الذنب و التغلب على الماضي في نجاح الرواية،

لكن الشيء الذي أدى بها إلى ذلك النجاح هو قبل كل شيء الوصف. يهتم هذا العمل بتحليل تلك الأوصاف و معرفة أثرها على الرواية بكاملها و على القارئ.

نجد ثلاثة أنواع من الأوصاف في الرواية "دوتششتونده": أولاً وصف الطبيعة و المناظر، ثانياً وصف الرسومات و ثالثاً وصف المناظر الطبيعية كأنها رسومات. النوع الأول من الأوصاف هو النوع الأكثر انتشاراً و الذي يستعمل لخلق جو مميز للقصة و يساعد القارئ أن يتخيل الوسط الذي تجري فيه الأحداث. النوع الثاني من الأوصاف هو ما يسمى بالإكفراسيس (Ekphrasis) و الذي يتمثل في وصف رسم أو أي شيء ينتمي إلى فن من الفنون. يعتبر وصف درع أخيلس في الإلياذ من أشهر الأمثلة لتلك النوع من الأوصاف. يشكل الإكفراسيس في نفس الوقت جسر بين فنيين الأدب و التصوير أي بين الكلمة و الصورة و سوف نتطرق في هذا العمل لهذه العلاقة بشكل دقيق. أما النوع الثالث من الأوصاف هو البيكتورلسمس (Pikturalismus) و هو وصف الأشياء كأنها رسومات حيث يصف بطل الرواية ما يراه كأنه رسماً أي يرسم بالكلمات.

لقد حاولنا في هذا العمل إيجاد إجابة للأسئلة التالية: ما هو معنى تلك الأوصاف؟ و ما هي علاقتها بالمواضيع المتناولة في الرواية؟

للإجابة عن هذه الأسئلة قمنا بتحليل الرواية بشكل دقيق حيث ركزنا بحثنا قبل كل شيء على البلاغة، لكن لم نحلل تلك الأوصاف كجزء مستقل عن القصة بل كجزء مرتبط بالبنية الموضوعية للرواية.

استعملنا في بحثنا هذا منهجية فيليب هامون (Philippe Hamon) في تحليل الوصف الأدبي. حاولنا قبل كل شيء أن نعرف إن كانت الشخصية الرئيسية في الرواية، زيغي بيسن، قادرة عن الوصف وهذا حسب نظرية هامون. فطرحنا السؤال التالي: هل يملك زيغي القدرة، المعرفة والإرادة لكي يصف؟

من خلال تحليل الرواية استنتجنا أن زيغي يملك القدرة اللغوية والإبداعية للقيام بالوصف، كما أنه يملك أيضا معرفة أي يعرف كيف يصف وماذا يصف. فهو يقص حكايته التي تتكون من أشخاص يعرفهم ، مناظر طبيعية تجول في ذاكرته ورسومات علمته كيف يرى العالم. استنتجنا من خلال الوصف الموضوعي الذي قدم من طرف الطبيب النفساني في الرواية أن زيغي يعرف كيف يصف لأنه كان حسب أقوال أساتذته تلميذا مجتهدا يتقن التعبير الكتابي وخاصة وصف اللوحات الفنية. زيغي يبسن له معرفة في الفن التشكيلي أيضا لأنه كان يرافق الرسام ماكس لودفيج نانسن الذي كان يعلمه كيف يطور قدراته الفنية ويعبر عن الأشياء وأن يراها بطريقة الفنان. من جهة أخرى يريد زيغي أن يصف وأن يروي قصته بطريقة كاملة وبالتفصيل وهذا ما يبرر المقاطع الوصفية الكثيرة التي نجدها في الرواية.

الرؤية في رواية زيجفريد لنز تلعب دورا مهما جدا حيث نجدها مزدوجة : فهناك الرؤية المباشرة للأشياء والمناظر التي تحيط بالواصف والتي يقدمها للقارئ من خلال الأوصاف وهناك رؤية داخلية والتي تتمثل في وصف حوادث وصور الماضي ، فيحاول زيغي أن يتذكر وأن يعيد الحياة لتلك الصور كأنه يراها فعلا.

إن الشخصية الرئيسية في الرواية هي في نفس الوقت الشخصية التي ترى، التي تتكلم أو تكتب والتي تعمل. لكي يستطيع زيغي أن يتغلب على ماضيه المؤلم يجب عليه أن يتحكم في صور الماضي، لكي يصل إلى هذا التحكم وجب عليه أن يقدم أوصافا دقيقة عن ماضيه لأنه لم يستطع أن يبدأ في كتابة حكايته لأنه كان يرى صوراً كثيرة في نفس الوقت لم يستطع أن يوقفها والتحكم فيها. لكنه مع الوقت استطاع أن يبدأ في الكتابة والشيء الأول الذي كتبه هو وصف أبيه الذي كان يهين نفسه لكي يذهب إلى منزل الرسام ويعلمه بأن رسوماته منعت من طرف السلطة النازية. بينما كان زيغي الصغير ينتظر أباه ، بدأ زيغي الكبير في وصف الريح ولما انتهى قارن وصفه مع لوحات الرسام التي يجعل فيها الريح شيئا مرئيا. هذه المقارنة تبرز تأثير الرسام على زيغي. استطاع زيغي مع الوقت أن يتغلب على تلك الصور بفضل الأوصاف الدقيقة التي

تجعل القصة تتوقف لكي يتمكن زيغي أن يركز على صورة واحدة في نفس الوقت حتى تصبح الصورة شيئاً حقيقياً وملموساً.

نلاحظ من جهة أخرى أن زيغي يتحول أحياناً إلى كاتب لأنه يصف الطريقة التي يروي بها قصته ، فهو يتحكم في الأحداث وفي الوقت، كما أنه رساما أيضا لأنه يستعمل الكلمات ليرسم لوحاته، ففي تلك الحالات يجتاز الأدب حدوده ويأخذ من فن الرسم وسائله. نلاحظ تلك التجاوزات خاصة في وصف اللوحات الفنية بالإضافة إلى الأوصاف التي تقلد الصور والرسومات. نجد في رواية "دوتششتونده" أنواعا مختلفة من الإكفراريس أي وصف اللوحات الفنية، لكن معظمها لها هدفا واحدا وهو إعطاء بشكل غير مباشر معلومات تكمل القصة، فهي ليست كالأوصاف الأخرى وقفة بين أحداث الرواية. أما الأوصاف التي تقلد الصور والرسومات والتي تسمى "بيكتورلزوموس" (Pikturalismus) فهدفها الأول هو التركيز على الصورة لتسهيل عملية سرد الأحداث ولكي تقدم حاشية زخرفية للقصة يستطيع القارئ من خلالها أن يرى المناظر والأشياء الموصوفة.