



四川外国语大学

硕士学位论文

“我将不会持有任何特殊的姿势”

——西格弗里德·伦茨《德语课》中的
述行与去述行姿势解析

刘雨馨

指导教师： 冯亚琳教授

专业名称： 德语语言文学

研究方向： 德语文学

论文提交时间： 2023年4月

论文答辩时间： 2023年5月

论文编号： 20230052

**„Ich werde keine besonderen Gesten in petto
halten“**

- Über die performativen und affirmativen Gesten in
Deutschstunde von Siegfried Lenz

Magisterarbeit

zur Erlangung des Grades M.A.
im Fachbereich Germanistik
der Sichuan Fremdsprachenuniversität
Chongqing, VR China

Vorgelegt von

Liu, Yuxin

aus Anhui, VR China

Betreut von

Prof. Dr. Feng, Yalin

Chongqing, April 2023

“我将不会持有任何特殊的姿势”

——西格弗里德·伦茨《德语课》中的 述行与去述行姿势解析

摘要：西格弗里德·伦茨在代表作《德语课》中沿袭了其惯常的叙事策略，将人物置于道德、政治和身体性的压力中，去观察他们在临界境况中的行为反应，以此探究人的生存性选择危机。在《德语课》中，处于懵懂单纯、天真未凿状态的孩童西吉作为叙述主体，讲述了他在二战期间被迫卷入警察父亲耶普森和画家叔父南森之间政治斗争的童年经历。在主人公相对受限的井蛙视角下，作为孩童形成自我和世界认知最直接的方式，对他人姿势的观察和模仿成为了关键的文本现象。

本文以此为出发点，借助文化学跨学科的研究方法，从姿势现象学、人类学和社会学视角入手，对姿势在人与周遭世界关系、主体在社会化规训中的述行、模仿以及由此增生裂变出的“失败”的去述行维度进行考察，进而探究主体“在-姿势-之中”以及通过姿势被具身化的双重矛盾性，即作为“主-体”的反设定的反抗性和被外界规定的规训性。处于父亲和画家两位成人强硬的述行姿势之间，西吉的摇摆不定和不知所措最终表现为去述行（afformativ）的姿态，在设定（setzen）与反设定（ent-setzen）中的动态机制中滋生出惊颤（Entsetzen）的恐惧和对所有设定性暴力的反抗。这一在去述行中所滋生出的设定与反设定的张力关系也显现于书写方式上：小说《德语课》本身作为一篇被罚写的作文先以第一人称视角叙述，这本身就具有述行的特质，但又突然被命令中断。与此同时，小说通过其他叙述视角对西吉的自述或进行补充或加以否定，以滑动且不确定的姿势来规避“绝对真相”。在无法被固定的、去述行的姿势中，文本的设定与建构机制得以暴露性的展示。叙述者西吉本人和文本的书写结构呈现的去述行姿势尽管是一种貌似“失败的”不确定性，但恰是这种“非潜能”，即能而不为的能力，揭露了权力使行动者与其所不能隔离开来的阴暗面。在这种悬置中，所有的潜在可能性得以敞开，而这也为主体以“示弱”来负隅顽抗提供了回旋余地和施力点，达到抵抗唯一性和绝对权威的目的。

关键词：姿势；模仿；述行；去述行；潜能

**„Ich werde keine besonderen Gesten in petto halten“
- Über die performativen und affirmativen Gesten in *Deutschstunde*
von Siegfried Lenz**

Abstract

In Siegfried Lenz' repräsentativem Werk *Deutschstunde*, wie auch in seinen anderen literarischen Werken, verwendet er seine gängige Erzählstrategie, um die existenzielle Entscheidungskrise des Menschen zu präsentieren, wie er sich in problematischen Grenzsituationen, unter einem moralischen, politischen und körperlichen Druck, verhält und darauf reagiert. Als Erzählinstanz fungiert das naive und ungeformte Kind Siggie, indem es von seinen Erlebnissen während des Zweiten Weltkriegs erzählt, wo er gezwungene Weise im politischen Kampf zwischen seinem Vater, dem Polizisten Jepsen, und dem Onkel, dem Maler Nansen, verwickelt ist. Aus einer relativ eingeschränkten Froschperspektive des Protagonisten werden die Beobachtung und Nachahmung der Geste von anderen – als der unmittelbarste Weg für Kinder zur Herausbildung des Selbstbewusstseins und der Weltanschauung – zu Schlüsselphänomen des Romans.

Ausgehend davon versucht die vorliegende Arbeit mithilfe der interdisziplinären Forschungsmethode der Kulturwissenschaft, vor allem der Phänomenologie der Geste, Anthropologie und Soziologie, die mimetischen, performativen und daraus wuchernden und als „gescheitert“ angesehenen affirmativen Dimensionen der Geste, die sich beim Umgang des Menschen mit der Umwelt und der sozialen Disziplinierung manifestieren, unter die Lupe zu nehmen. Darüber hinaus wird die in und durch Geste verkörperte widersprüchliche Dualität des Subjekts untersucht: Der ent-setzte Widerstand vom Subjekt des Körpers (Körperhaben) einerseits und die von außen gesetzte Disziplinierung als „Sub-jekts“ andererseits. Die Unwägbarkeit und Unsicherheit von Siggie zwischen den hartnäckigen performativen Gesten von den beiden Erwachsenen stellen eine affirmative Geste dar, die im dynamischen Mechanismus des Setzens und Ent-Setzens das ängstliche Entsetzen und den ent-setzten Widerstand gegen alle setzende Gewalt hervorruft. Das spannende Wechselverhältnis zwischen Setzen und Ent-Setzen setzt sich gleichzeitig in der Erzählstruktur des Textes ab. Denn der Text selbst als eine aufgeforderte Strafarbeit zeigt einen performativen Zug, wird aber

wiederum gezwungenermaßen zum Abbruch aufgefordert. Was dabei herauskommt, ist, dass die „absolute Wahrheit“ aus konkurrierenden Multiperspektiven mit gleitenden, unbestimmten Gesten affirmiert und widerrufen wird. Bei der nicht festlegbaren, affirmativen Geste wird der Mechanismus der Setzung des Textes zur Schau gestellt. Obwohl die affirmative Geste vom Erzählers Siggie und die Schreibstruktur des Textes durch Unsicherheit als „Scheitern“ anzusehen ist, deckt genau diese Impotenz, also das Vermögen zur Nicht-Handlung, die Schattenseite der Macht auf, dass sie das handelnde Subjekt von seinem Unvermögen und Unwillen zur Handlung isoliert und dadurch eine potenzielle Möglichkeit offenbart. Damit bietet es dem Subjekt einen Spielraum und Ansatzpunkt zum „passiven“ Widerstand gegen die absolute Autorität an.

Schlüsselwörter: Geste; Nachahmung; performativ; affirmativ; Potenz

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
1.1 Forschungsstand.....	5
1.2 Fragestellung und Vorgehensweise.....	8
2. Theoretische Grundlage.....	10
2.1 Die Geste in Bezug auf Freiheit und Widerstand	10
2.2 Der performative und mimetische Charakter der Geste	13
2.3 Das Afformative - Die stillgelegte Geste und deren widerst(?)ndige Potenz	18
3. Die performativen Gesten bei den als Vorbilder geltenden Erwachsenen	23
3.1 Verk(?)rperung der von Institutionen disziplinierten Geste bei Jepsen	25
3.1.1 Der degenerierte und entk(?)rperte "Halb-Mensch"	27
3.1.2 Pflichtauffassungswandel von "Zweckm(?)igkei ohne Zweck" zu unreflektiertem Disziplinierungsmittel.....	36
3.2 Verk(?)rperung des m(?)chtigen Willens zum Selbsta Ausdruck bei Nansen	45
3.2.1 Reflexivit(?)t über Malen in Geste	46
3.2.2 Geste des Malens und Geste im Bild als Widerstand gegen vorgegebene Anordnung.....	50
3.3 Die gewaltt(?)tige Geste der Vorbilder beim Zwang zur Zusammenarbeit	54
3.4 "Performance" des Konflikts zwischen Jepsen und Nansen.....	59
4. Siggis Afformativit(?)t als Folge der Unw(?)gbarkeit zwischen den performativen Gesten	63
4.1 Das bedrohte Entsetzen im Wahn und Trauma	64
4.2 Das destabilisierende Ent-setzen in Gehorsamkeit beim Arrest.....	71
5. Die Geste des Schreibens als das performative Afformative	80
5.1 Die performative willkürliche Setzung der narrativen Autorit(?)t ..	80
5.2 Die affirmative widerrufliche Entsetzung der Bestimmtheit als Widerstand gegen die absolute Wahrheit	84
6. Schluss	91
Literaturverzeichnis	94

1. Einleitung

Wenn man von den Repräsentanten der Nachkriegsliteratur spricht, werden oft Heinrich Böll, Günter Grass und Siegfried Lenz in einem Atemzug genannt. Was Lenz im Vergleich zu der „provokativ kritischen Haltung“¹ und der „grotesk ästhetischen Erzählstrategie“² von den beiden ersten Autoren auszeichnet, ist seine relativ milde Aufarbeitung der deutschen Vergangenheit, die sich allzu sehr auf die Deskription der „nebensächlichen“ Alltagsbegebenheiten und Kleinigkeiten konzentriert³, und die „traditionelle und konservative Stilhaltung“⁴, die sich in einer diskreten Weise ohne Pathos oder Anklage „eine pädagogische ethische Intention“ nimmt.⁵ Folglich wird das moralische Engagement vom „gemäßigten Erzähler“ Lenz anerkannt, während man seine Erzählkunst als „altmodisch und zurückhaltend“ kritisiert und somit Lenz einen künstlerischen Rang nur am Rande gesteht.⁶

Dennoch fällt bei der genaueren Betrachtung eine experimentale erzählerische Qualität auf, deren Besonderheit seit langem vernachlässigt wird. Lenz gibt zu, dass die Figuren ihm als eine Art von Versuchskaninchen dienen und oft in einer außerordentlichen Entweder-oder-Situation getestet werden. Und „erst unter gewissem Druck, moralischem, politischem, körperlichem Druck“ kann das erfolgen.⁷ Die Verflechtung von dem Körper, dem Druck und der Überprüfung macht ein häufiges Motiv bei Lenz aus, das fast alle seine Romane durchzieht, beispielsweise wie *Es waren Habichte in der Luft*, *Der Mann im Strom*, *Brot und Spiele* usw. Zu beachten ist es außerdem, dass sein erzählerisches „Experiment“ von der Existenzphilosophie und Ernest Hemingways stoischskeptizistischer Weltsicht geprägt wird. Wegen des Misstrauens an Hoffnung und Wahrheit bleibt das Scheitern bei Lenz unumgänglich und ein permanentes Thema.⁸

¹ Werner Schwan: *Siegfried Lenz*, „Deutschstunde“. In: ders.: *„Ich bin doch kein Unmensch“*. Kriegs- und Nachkriegszeit im deutschen Roman. Freiburg: Rombach 1990, S. 57.

² Ebenda.

³ Vgl. Hanjo Kesting: *Begegnung mit Siegfried Lenz. Essay, Gespräche, Erinnerungen*. Göttingen: Wallstein 2016, S. 21.

⁴ Karl Hotz: *Siegfried Lenz*. In: Bernd Lutz/Benedikt Jeßing (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Autoren*. 4. Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2010, S. 494.

⁵ Winfried Freund: *Siegfried Lenz*: „Deutschstunde“. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Band 2. Stuttgart: Reclam 1993, S. 212.

⁶ Manfred Lauffs: *Deutschstunden mit der „Deutschstunde“*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik. Siegfried Lenz*. Heft 52. München: edition Text + Kritik 1982, S. 34.

⁷ Ekkehart Rudolph: *Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk*. München: List Paul 1971, S. 100.

⁸ Ulrich Greiner/Siegfried Lenz: *Erzähl es, damit du es besser verstehst! Ein Gespräch mit Siegfried Lenz über seine neue Erzählung, über die Notwendigkeit der Literatur und über die Kunst, Lachse zu fangen*. In: https://www.zeit.de/2008/20/L-Lenz-Interview?utm_referrer=https%3A%2F%2Fen.bing.com%2F (01.05.2023).

Die Problematisierung des körperlichen Drucks, des extremen Schwellenzustandes und des Scheiterns spiegelt sich jedoch vornehmlich in seinem repräsentativen Roman *Deutschstunde* wider. Die Erzählinstanz fällt auf den jungen Mann Siggi Jepsen, der im Prozess des Erzählens zu sich selbst kommen und zu leben lernen soll, was bei Lenz ein gängiges Thema ausmacht.⁹ Den Erzählrahmen bildet eine Strafarbeit zum Thema „Die Freuden der Pflicht“. Sie löst bei Siggi, einem manischen Insassen einer Hamburger Anstalt für schwererziehbare Jugendliche, einen Erinnerungsprozess aus, der den inzwischen fast Einundzwanzigjährigen in das Jahr 1943, in das Alter von zehn Jahren zurückversetzt.

Die Haupthandlung stellt Siggis Niederschrift dar, in der sich ein Konflikt zwischen seinem Vater Jens Ole Jepsen und dem Maler Max Ludwig Nansen entfaltet. Auf Anweisung der nationalsozialistischen Machthaber muss Jens, ein Polizeihauptwachtmeister in Rugbüll, seinem Freund Nansen ein Malverbot aussprechen und ihn überwachen. Trotz dieses Verbotes besteht Nansen entschlossen auf weiterem Malen. Siggi, ein unwissendes und naives Kind, ist zur Verwicklung in den Kampf der beiden Erwachsenen genötigt. Bei der genauen Beobachtung ist zu erkennen, dass die Beschreibung der konkreten Geste im Roman wiederholt auftaucht. Der Grund liegt darin, dass für unreife, ungeformte Kinder die Beobachtung und Nachahmung der performativen Verhaltensweisen von Erwachsenen eine unmittelbare und verständlichere Methode sind, um sich selbst und die Welt zu erkennen.¹⁰ Da die Geste an der Vergesellschaftung des Einzelnen und an der Ausgestaltung von Institutionen beteiligt ist, gestaltet sie auf der thematischen Ebene, vornehmlich aus der eingeschränkten kindlichen Froschperspektive, einen unmittelbaren Schauplatz der Inszenierung der gegeneinandersetzenen Werte vom blind gehorsamen Nazi-Polizisten und antiautoritären Künstler. Das heißt, die beiden Erwachsenen üben bewusst oder unbewusst den Einfluss durch und in performative(r) Geste auf Siggi aus, um die eigenen mächtigen Absichten zu realisieren. Dabei muss Siggi gezwungene Weise den Erwachsenen als Gehilfe dienen, gleichzeitig wird er jedoch des Rechtes beraubt, gleichberechtigt mit ihnen zu kommunizieren. Siggis unwägbare Geste zwischen den beiden Vorbildern ist durch den Schwellenzustand zwischen „dem

⁹ Ebenda.

¹⁰ Vgl. Christoph Wulf: *Der mimetische und performative Charakter von Gesten. Perspektiven für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Gestenforschung*. In: *Paragrana*, Vol. 19/2010, S. 237.

Vollzug einer Setzung und mithin der entsetzende Ent-setzung“¹¹ gekennzeichnet. Dies führt schließlich zu Siggis kränklicher Zwangsneurose und ist der Grund dafür, warum er sich als ein schwererziehbarer Bilderdieb in der Strafanstalt befindet. Selbst vor der Entlassung ist er von der verzweifelte Ohnmacht geplagt und nicht in der Lage, seine Unsicherheit loszuwerden. Er fragt sich: „Scheitern an Rugbüll? Vielleicht kann man es so nennen.“¹²

Es gilt außerdem zu beobachten, dass sich diese unwägbare Geste auch auf der Erzählebene manifestiert. Der Roman selbst als eine aufgeforderte Strafarbeit zeigt sich schon einen performativen Zug an. Dennoch ist der „Schreiber“ Siggi nicht in der Lage, das eigentliche Thema zu treffen und dazu eine angemessene Schreibstruktur zu finden, sodass sich ein kurzer Aufsatz allmählich zu einem Roman wuchert, aber plötzlich gezwungener Weise durchbrochen wird. Zwischendurch werden Auszüge aus der Diplomarbeit des Psychologen Mackenroth eingefügt, in denen Siggis Kindheit mit wissenschaftlich objektiver Faktendarstellung mitgeteilt wird. Diese konkurrierende Perspektive affirmiert und widerruft die Zuverlässigkeit und Gewissheit von einem „autor-itären“ Schreiber. Für dieses zweifelhafte „Scheitern“ an Bestimmtheit erklärt Lenz:

Jede Begebenheit lässt sich auf verschiedener Weise erzählen oder darstellen. Literatur kommt ohne den Zweifel nicht aus, und ganz gewiss nicht ohne Selbstzweifel. Um wirken zu können, ist Literatur auf Widerspruch angewiesen, auf Gegenfragen, vor allem aber auf souveräne Leser, die sowohl die Freiheit der Verweigerung besitzen, als auch die Freiheit der Zustimmung. Ich gehe davon aus, daß in jedem Überzeugungsversuch eine kleine Gewaltmaßnahme steckt.¹³

In diesem Sinne „verführen“ die hinterlassenen Lücken, also die nicht festlegbaren Leerstellen durch Entlarvung und Verdeckung zur Affirmation oder zum Zweifel, und

¹¹ Das deutsche Präfix „Ent-“, lässt sich auf zwei Ebenen erläutern: Es hat meist eine privative, in einigen Fällen aber auch eine inchoative Bedeutung. Privativ meint ein Entfernen, eine Zurücknahme oder Rückführung, inchoativ ein Entspringen, ein Beginnen oder ein In-Bewegung-Setzen. Hiermit wird das Präfixes Ent- zur Verbindung mit dem ähnlichen Schwellenzustand „Afformativ“, der in der folgenden Analyse näher expliziert wird, besonders betont.

¹² Siegfried Lenz: *Deutschstunde*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984, S. 574. Im Folgenden wird beim Zitieren dieses Buches nur die Abkürzung „DS“ und die entsprechende Seitenzahl angegeben.

¹³ Winfried Baßmann: *Zur Erinnerung verurteilt. Siegfried Lenz im Gespräch mit Winfried Baßmann*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Siegfried Lenz. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier 1985, S. 91.

eröffnen Möglichkeiten für Sinnkonstruktion. Die narrative Autorität und die absolute Wahrheit werden problematisiert und lösen sich in „gleitenden, unbestimmten Gesten“ (DS, S. 450) auf. Bei der nicht festlegbaren erzählerischen Geste wird der Mechanismus der Setzung im Text offenbart und erneut spielerisch durch Entsetzung suspendiert. Dadurch kennzeichnet sie einen widerständigen und „demokratischen“¹⁴ Haltepunkt für Reflexion über den setzenden Wahrheitswert aller Autoritäten.

So gesehen lässt sich behaupten, dass Geste in *Deutschstunde* sowohl strukturell als auch thematisch inszeniert wird. Es bietet eine bemerkenswerte Dimension an, den in Geste verkörperten Schwellenzustand zwischen der gesetzten Unterwerfung und dem ent-setzten Widerstand zu untersuchen.

1.1 Forschungsstand

Der 1968 erschienene Roman *Deutschstunde* ist eines der repräsentativen Werke der deutschen Nachkriegsliteratur, wo sich das erzählerische Arsenal von Siegfried Lenz – die ethische Intention und die Problematisierung der zweifelhaften Existenz – typischerweise niederschlägt.¹⁵

Die meisten Forschungsarbeiten, die den Roman als Untersuchungsgegenstand haben, konzentrieren sich hauptsächlich auf das unausweichliche Thema Pflichtauffassungen. Nur ein Jahr später nach der Veröffentlichung der *Deutschstunde* argumentiert Armin Ayren: Es handelt sich in der *Deutschstunde* eben nicht um eine entschlossen durchgeführte Privatisierung der dargestellten gesellschaftlichen Vorgänge, die durch die Schilderung des täglichen Verhaltens zu einer Entschärfung, wo nicht gar zur Verharmlosung und Idyllisierung führt, sondern umgekehrt um den Versuch, die verheerenden Folgen einer falschen Pflichtideologie zu zeigen, indem dargetan wird, dass und wie weit diese Ideologie bis in die hintersten Winkel und bis in die privatesten Beziehungen dringen konnte. Im Grund wolle *Deutschstunde* einen fundamentalen Mangel an Selbstbewusstsein und damit auch an der Fähigkeit offenbaren, eigenverantwortlich zu denken und zu handeln.¹⁶

¹⁴ Hierbei wird „demokratisch“ als ein Gegenbegriff von der schon erwähnten „Gewaltmaßnahme“ benutzt. Damit meint es Lenz’ Erachtens die Relativierung des Erzählten und die freie Möglichkeit der Wahl für den Leser: „Ich dachte insgeheim an Heinrich Mann, der einmal die Prosa als das schönste demokratische Angebot an den anderen bezeichnet hat, bei dem man die Freiheit besitzt, zuzustimmen oder zurückzuweisen.“ In: Ebenda.

¹⁵ Winfried Freund: Siegfried Lenz: „*Deutschstunde*“. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Band 2, a. a. O., S. 212.

¹⁶ Armin Ayren: Siegfried Lenz. „*Deutschstunde*“. In: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): *Deutsche Romane des 20.*

Hans Wagener fasst weitergehend in seinem Buch *Siegfried Lenz* den Begriffswandel der Pflicht seit 1800 zusammen und zeigt, wie sie von einem ästhetischen, von Zweckbestimmung befreiten Begriff in Richtung auf eine unreflektierte staatsbürgerliche (Un-)Tugend abgelenkt wird. Ausgehend davon analysiert er die beiden Pflichtauffassungen als Kernkonflikt des Romans, die jeweils von dem Polizisten Jepsen und dem Maler Nansen verkörpert werden. Durch die Typisierung der beiden Figuren folgert er, dass ein individuelles Bewusstsein der Staatsgewalt gegenüber unterdrückt und der Hitlerstaat durch ein pflichttreues Beamtentum unterstützt wird. In Bezug auf die Erzählinstanz steht seines Erachtens im Mittelpunkt der Betrachtung im Roman nicht Siggi, sondern die Gesellschaft selbst. Es gehe nicht um die Reife eines Individuums, sondern um die politische Unreife der Deutschen.¹⁷ Im Anschluss daran richtet Hannelore Martinez in *Kleinbürgerliches Sozialbewusstsein und Kunstfreiheit in Siegfried Lenz* '„Deutschstunde“ die Aufmerksamkeit auf den Konflikt zwischen dem gehorsamen Kleinbürgertum und autoritätsnegieren Künstlertum. Ihr zufolge reserviert das ästhetische Spiel dem verengten, von Institutionen vorgeschriebenen Dasein entgegen doch einen Fluchtort, der die autonome und freie Entfaltung der Persönlichkeit erlaubt.¹⁸

Danach nimmt die Forschung allmählich die vorher vernachlässigte Ich-Erzählinstanz Siggi Jepsen und die Perspektive des Kindes unter die Lupe. Irene Schlör nimmt im Buch *Pubertät und Poesie. Das Problem der Erziehung* die negativen und positiven Vorbilder im Entwicklungsprozess von Siggi in Betracht. Nach ihrer Auffassung wächst Siggi unter der militarisierten Pädagogik vom Nationalsozialismus nicht als Individuum auf, sondern wird zur besseren Brauchbarkeit und Verwendbarkeit befohlen. Trotzdem bekomme Siggi schließlich unter der Hilfe von den positiven Vorbildern Selbstfindung und Gesundheit.¹⁹

Der Fokus auf die innere Zerrissenheit von Siggi, die vom Widerstreit zwischen den autoritären Vorbildern herbeigeführt wird, ist weitergehend von Winfried Freund in *Siegfried Lenz: „Deutschstunde“* zu richten. Indem Siggis Vater und der Maler ihn zwingend in ihren politischen Kampf einsetzen, befinde sich Siggi stets im

Jahrhunderts. Berlin: Athenäum 1983, S. 359.

¹⁷ Hans Wagener: *Siegfried Lenz*. München: C. H. Beck 1976, S. 54.

¹⁸ Hannelore Martinez: *Kleinbürgerliches Sozialbewusstsein und Kunstfreiheit in Siegfried Lenz* '„Deutschstunde“'. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Siegfried Lenz*. München: Fink 1982, S. 143.

¹⁹ Irene Schlör: *Pubertät und Poesie. Das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz*. Konstanz: Wisslit 1992, S. 137.

ambivalenten Dilemma und leide an der Unfähigkeit, eine stabile Ich-Identität anzubauen. An die Stelle der gebildeten Persönlichkeit trete Siggi als das skeptische Subjekt, das normativen Leitwerten und ihren Verfechtern misstraut, das aber gerade dadurch offen wird für vorurteilsfreies praktisches Handeln. In diesem Sinne sei *Deutschstunde* ein moderner Bildungs- und Entwicklungsroman, der jedoch weniger auf der geschichtlich-gesellschaftlichen Ebene als vielmehr auf der Ebene des widerspiegelnden und verarbeitenden Einzelbewusstseins gespielt wird.²⁰

Melanie Keutken analysiert in *Eine Kindheit in Angst* die personenkonstituierenden Motive wie Macht, Angst und Krankheit in *Deutschstunde*. Sie erhebt die These, dass die Darbietung der körperlichen Gewalt ein Ausdruck der Unsicherheit ist, die aus der sozialen Unfähigkeit resultiert, als Privatperson zu handeln. Sowohl Jepsen als auch Nansen sind verantwortlich für den Wahn von Siggi, weil sie die eigene Angst unausweichlich auf ein unschuldiges Kind übertragen. Aber es ist gerade der Angstzustand, der Siggi zur Kreativität beim Schreiben motiviert. Das Schreiben dient nicht zu der Rekonstruktion von selbsterlebten Wahrheiten, sondern vielmehr dem Abschluss eines Lebensabschnittes. Es bietet eine Möglichkeit zur Vergangenheitsbewältigung und Heilung des Traumas für Siggi an.²¹

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit *Deutschstunde* begann in China mit *Eine Rezension zu „Deutschstunde“ von Siegfried Lenz* von Han Ruixiang, in der er die Erzählstruktur und Sprachstile darstellt. Die Besonderheit liegt in der Kombination von widersprüchlichen Adjektiven und Wörtern, die den Umfang des Beschreibungsumfangs komprimiert und die enorme Lebenskapazität trägt. Sie dient dazu, um das Moment einer bestimmten Situation einzufangen und das Innerleben der Figuren im Augenblick zu verdichten.²²

An Ni geht in ihrem Buch *Die verschwiegene Stimme zu hören* auf die Schuldfrage der Deutschen während des Zweiten Weltkriegs in Anlehnung an Pflichtauffassungen am Beispiel *Deutschstunde* näher ein. Für die im Roman offenbarte Schuld an Pflichterfüllung und Emotionslosigkeit werde keine Möglichkeit zur Rettung angeboten. Begleitet mit dem Sieg der älteren Generation und dem Scheitern der

²⁰ Winfried Freund: *Siegfried Lenz: „Deutschstunde“*. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Band 2, a. a. O., S. 220.

²¹ Melanie Keutken: *Eine Kindheit in Angst*. In: dies.: *Die personenkonstituierenden Motive im Gesamtwerk von Siegfried Lenz*. Berlin: Peter Lang 2013, S. 79.

²² Ruixiang Han: *Eine Rezension zu „Deutschstunde“ von Siegfried Lenz*. In: *Ausländische Literaturforschung*, Nr. 3/1987, S. 75. (übersetzt von mir).

jüngeren Generation wird die Hoffnung auf Zukunft erstickt.²³ Li Shi sieht die Entwicklungsgeschichte eines Unmündigen als das Erzählfeld an, die die seelische Zerrissenheit und das existentielle Dilemma des Individuums in den Vordergrund stellt.²⁴

Was die vorhandenen deutschen und chinesischen Forschungsperspektiven insgesamt betrifft, sind sie von einem gemeinsamen Merkmal gekennzeichnet, und zwar dass sich der Fokus allmählich von dem politischen Diskurs auf die Selbstbezogenheit der Literatur, von binärer Typisierung des Schwarz-Weiß-Schemas auf die Betrachtung des Schwellenzustandes vom Individuum verschiebt.

1.2 Fragestellung und Vorgehensweise

Wie der oben dargestellte Forschungsstand belegt, gibt es immer noch viel Raum für weitere Forschungsperspektiven hinsichtlich *Deutschstunde*, besonders die typische spannende Verflechtung bei Lenz: des körperlichen Drucks, des extremen Schwellenzustandes und des zweifelhaften Scheiterns. Die vorliegende Arbeit richtet aus diesen Vorüberlegungen das Augenmerk auf das Wechselverhältnis zwischen performativer und affirmativer Geste in *Deutschstunde*, um der in ihr verkörperten subjektiven Zerrissenheit zwischen der gesetzten Disziplinierung und dem ent-setzten Widerstand nachzugehen.

Es gilt dabei zunächst zu fragen: Welche Rolle spielt die Geste bei der Ausbildung der Selbsterkenntnis und Weltanschauung für Kinder während ihrer Entwicklungsphase? Wie werden die performativen Gesten der Vorbilder aus dem Blickwinkel des Beobachters Siggi inszeniert? Welche verkörperten und einverleibten Werte werden in und durch Gesten dargeboten?

Zur Beantwortung sollten zuerst der Polizist Jepsen und der Maler Nansen in zwei Polen eingeordnet werden. Dabei beobachtet man, dass Jepsens Geste stumm, starr und mechanisch wirkt. Beim weiteren Explizieren gilt zu fragen: Wie werden die Lebenseigenschaften der performativen Geste vom Polizisten Jepsen durch performative Machtansprüche und Institutionen verwischt? Dazu bedarf es eines

²³ Vgl. Ni An: *Die verschwiegene Stimme zu hören: Eine Studie über deutsche Nachkriegsromane und den Diskurs der Schuld und Verantwortung*. Shanghai: Verlag für Normale Universität Ostchinas 2014, S. 136. (übersetzt von mir).

²⁴ Vgl. Shi Li: *Die missverstandene „Deutschstunde“*. In: *Weltweite Kultur*, Nr. 12/2014, S. 36. (übersetzt von mir).

Rückblicks auf den Wandel der Pflichtauffassungen. Ausgehend von dieser Überlegung gilt weiter nachzufragen : Wie weicht die ideale Konzipierung der Pflicht im Kantischen Sinne als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, die frei von Zweckbestimmung ist, vom ästhetischen und philosophischen Feld ab und wie sie zum unreflektierten zweckmäßigen disziplinarischen Mittel verzerrt wird.

Zur Skizzierung der gegenübergesetzten Geste des anderen Vorbildes Nansen sollte der Schwerpunkt auf dessen Geste des Malens gelegt werden. Es ist anschließend zu erklären, wie die Geste des Malens zum einen die Reflexivität über Malen anbietet und andererseits Widerstand gegen Autoritäten leistet. Auffallend ist es auch, dass der sich eskalierende Konflikt zwischen den beiden Erwachsenen von Siggie bei seinem (Aufsatz-)Schreiben analog zur theatralen Form gestisch und dialogisch zur Schau gestellt wird. Dies führt zu der Frage, über welche Eigenheit diese performativ inszenierte Szene verfügt.

Bei der näheren Untersuchung sollte es sich Schritt für Schritt herausstellen, welchen Einfluss sowohl Jepsens als auch Nansens Gesten auf ein unschuldiges Kind wie Siggie ausüben, das gezwungener Weise in den Konflikt zwischen ihnen verwickelt wird. Im Anschluss daran sollte das Dilemma für den zwischen den performativen Vorbildern schwankenden Siggie herausgearbeitet werden, wessen Geste er denn nachahmt. Dabei geht es um folgende Fragen: Wie manifestiert sich seine affirmative Unwägbarkeit unter den gewalttätigen Gesten der beiden Erwachsenen? Was verursacht seine entsetzte Zwangsneurose? Daraus, dass Siggie am Ende die „gescheiterte“ Unwägbarkeit aufrechterhalten und dass er „nichts beschließen, planen und keine besonderen Gesten in petto halten“ (DS, S. 575) will, ergibt sich schließlich die Frage, wie man die Verflechtung zwischen Scheitern und Geste verstehen soll?

Der Schwellenzustand, in dem sich Siggie befindet, setzt sich schließlich in der Geste des Schreibens ab. In dieser Hinsicht stellen sich Fragen wie: Was stellt denn das Schreiben beim Arrest dar, die widerständige oder die gehorsame Seite der Geste? Wird das Schreiben als ein erfolgreich performativer Akt vollendet oder bleibt es im affirmativen Zustand? Wie werden die absolute Wahrheit und narrative Autorität durchs Spiel der Setzung und Entsetzung im Schreiben hergestellt und erneut aufgehoben? Und schließlich, wie leistet die verweigernde Impotenz den Widerstand gegen die setzende Macht bei der destabilisierten Stillstellung?

2. Theoretische Grundlage

2.1 Die Geste in Bezug auf Freiheit und Widerstand

Der Begriff „Geste“ geht auf das lateinische Wort „gestus“ zurück, das im allgemeinen Sinn eine Bewegung oder Haltung des Körpers und im besonderen Sinn eine Bewegung der Hand bezeichnet. „Gestus“ ist das Partizip Perfekt von „gerrere“, das „machen“, „sich verhalten“, und „ausführen“ bedeutet. Von „gestus“ leitet sich „gestire“ her, das bedeutet, „ein Gefühl auszudrücken“.²⁵

Was die Aufmerksamkeit für die Bewegung der Hand betrifft, beruft die anthropologische Bedeutung der Geste vornehmlich auf der Freisetzung der Hand infolge des aufrechten Gangs und ihrer Auswirkung auf die Entwicklung des Gehirns.²⁶

Der Unterschied zwischen der Hand der Primaten und der menschlichen Hand liegt begründet im Nervensystem. Es kommt im Verlauf der Entwicklung des Menschen zu einer Steigerung der taktilen Sensibilität und zu einer Verbesserung der neuromotorischen Fähigkeit der Hand. So sieht Leroir-Gourhan, der unter Geste das „Handeln“ versteht, dass es zur Schaffung der menschlichen Kultur führt.²⁷ Viele komplexe Handlungen des Greifens, Zupfens und Knetens, die sich beim Frühmenschen zeigen, bilden nach wie vor die Voraussetzung für viele technische Gesten heute.

Wie Leroir-Gourhan begreift auch Vilém Flusser die Geste als die Form menschlicher Weltgestaltung und den Ausdruck eines zentralen menschlichen Weltverhältnisses. Er versucht angesichts der Materialität und Medialität des Körpers in seiner Phänomenologie, Gesten als Ausdruck einer Freiheit und Verkörperung der menschlichen Existenzweise zu entziffern: „Wir können uns einbilden, dass die Welt anthropologisch ist.“²⁸ Seines Erachtens liegt die Definition der Geste vereinfacht in der Aufmerksamkeit auf die Hände. Die Bedeutungen der Begriffe wie „nehmen“, „begreifen“, „handeln“ und „hervorbringen“ werden von der konkreten Bewegung unserer Hände abstrahiert. Dies zeigt deutlich, wie sehr der Denkprozess über Gesten

²⁵ Gunter Gebauer/Christoph Wulf: *Spiel, Ritual, Geste: Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt 1998, S. 81.

²⁶ Ebenda, S. 107.

²⁷ André Leroir-Gourhan: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 301f.

²⁸ Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 50.

der Hände von Druck geprägt ist. Wenn wir die Linien der ineinander greifenden Hände aufnehmen können, hätten wir das Bild unseres In-der-Welt-Seins.²⁹

Die Symmetrie unserer Hände ist so beschaffen, dass wir unsere linke Hand in einen vierdimensionalen Raum drehen müssen, um sie mit der rechten Hand in Übereinstimmung zu bringen. Da diese Dimension für beide Hände nicht wirklich zugänglich ist, sind sie dazu bestimmt, sich endlos zu spiegeln. Die Gegensätzlichkeit unserer beiden Hände ist Teil des Menschseins, und wenn wir uns vorstellen, dass sie in einer Linie liegen, stellen wir uns vor, dass wir die menschliche Grundbedingung überwunden haben. Die beiden Hände wollen sich berühren, weil das ihre Symmetrie ist. Aber sie können es nicht, denn die Symmetrie unserer Hände erlaubt es ihnen nicht, sich im bloßen dreidimensionalen Raum der objektiven Welt auszurichten. Wir können jedoch versuchen, beide Hände auf ein Hindernis, ein Problem oder einen Gegenstand auszurichten. Diese „volle“ Geste ist die Geste des Machens. Die Geste des Machens ist komplex. Folgenderweise stellt sie sich dar: Die beiden Hände strecken sich in die Welt der Gegenstände aus. Sie ergreifen einen Gegenstand und reißen ihn aus seiner Umgebung. Sie drücken auf den Gegenstand von beiden Seiten und verändern seine Form. Durch den Druck ist Geste eine Bewegung, in der sich eine Freiheit durch Überwindung des Widerstandes ausdrückt. „Ausdruck“ ist ein relativer Begriff. Er bedeutet einerseits „von irgendwo gegen etwas drücken“ und andererseits „von innen andrängen“.³⁰ Diese Geste drückt von beiden Seiten gegen den Gegenstand, so dass sich die beiden Hände treffen können. Unter diesem Druck verändert der Gegenstand seine Form, und diese neue Form, diese „Information“, die von der gegenständlichen Welt aufgeprägt wird, ist eine der Möglichkeiten, die menschliche Grundbedingung zu transzendieren.

Die Hände strecken sich nach der Welt aus mit der öffnenden Arme, den gespreizten Fingern und den einander zugewandten Handflächen. Es ist die Geste des Empfangs, der Aufnahme, der Öffnung auf die Zukunft hin. Man kann sie „die Geste der Wahrnehmung“ nennen.³¹ Die Wahrnehmung ist jedoch kein unbefleckte Empfängnis. Sie ist eine gewalttätige, aggressive Geste. Sie fügt der Welt Gewalt zu, weil sie sie in einen Bereich zwischen zwei Handflächen (den sie annimmt) und einen anderen Bereich (den sie ablehnt) teilt. Sie wirkt auf die Zukunft, weil sie einen Kanal öffnet,

²⁹ Ebenda, S. 51.

³⁰ Ebenda, S. 34.

³¹ Ebenda, S. 53.

durch den bestimmte Ereignisse fließen können, während andere ausgeschlossen werden. Es ist eine Geste der Trennung und die Welt ist für uns deshalb „dialektisch“. Für uns hat die Welt zwei Aspekte: einen guten und einen schlechten, einen schönen und einen hässlichen, einen klaren und einen dunklen, einen rechten und einen linken. Die Macht unserer Hände über unsere Gedanken ist so stark, dass wir dieser unfruchtbaren Dialektik zwischen „Subjekt und Objekt“, „Realität und Wert“, „Materie und Form“ nicht entkommen können. Und wenn wir die Ganzheit begreifen, begreifen wir sie als den Zusammenhang zweier Gegensätze.

Sobald die Hände ihr Aktionsfeld festgelegt haben, bewegen sie sich weiter aufeinander zu, bis sie von etwas aufgehalten werden. Zweifellos gibt es überall etwas, denn die gegenständliche Welt ist „voll“ davon. Manchmal stoßen die Hände auf kein Hindernis auf ihrem Weg, sie nehmen „nichts“ wahr. Dies wird eine „leere“ Geste sein. Es kann aber auch geschehen, dass diese Hände auf etwas stoßen, das sie daran hindert, ihre Bewegung fortzusetzen. Dann gibt es zwei Möglichkeiten. Die Hände können sich zurückziehen oder darauf beharren, sich treffen zu wollen. Bei der ersten Möglichkeit hat es mit der Geste der Angst, der Flucht oder des Zögerns zu tun. In einer anderen Situation beginnen die beiden Hände, den Gegenstand mit den Fingerspitzen zu berühren. Sie folgen seinen Konturen, sie wiegen ihn in der Handfläche (erwägen ihn), sie reichen ihn von einer Hand zur anderen (überlegen ihn). Das ist die „Geste des Begreifens“.³²

Der Gegenstand scheint einfach da zu sein, passiv und griffbereit zu sein. Doch unter dem Druck beginnt es zu reagieren. Er wehrt sich dagegen, in ein Produkt verwandelt zu werden. Dieser Widerstand verletzt die Hände, die ihm Gewalt antut, und als Folge dieser Verletzungen ändert sich die beabsichtigte Richtung der Geste. Dies ist die Geste des „Untersuchens“.³³ Durch diese Geste wird das Material durchdrungen, und die Hand findet in ihm ihren Widerstand gegen den „Wert“, der ihm auferlegt wird. Während wir die Welt durchdringen, untersuchen wir sie, um die Gegenstände mit unseren Werten zu vergleichen. Die Gegenstände werden untersucht, um ihren Widerstand gegen den Druck der Hand zu provozieren und sie zu zwingen, ihre innere Struktur zu offenbaren. In dem Maße, in dem die Hände ihren Gegenstand untersuchen, entdecken sie die Strategien, die ihn formen. In dem Maße, in dem der Gegenstand die

³² Ebenda.

³³ Ebenda, S. 58.

Hände verletzt, offenbart er seine Schwächen und seine Geheimnisse. Und wenn die Hände dieses Geheimnis untersuchen, wie sie den Gegenstand verändern können, ändert sich ihre Geste erneut. Das ist die „Geste des Erzeugens“.³⁴ Die Hände können jetzt dem Gegenstand einen Wert aufzwingen, sie können ihn bis in seinen Kern durchdringen, um sich zu treffen und miteinander zu kongruieren.

Das ist eine Welt, in der die von unseren Händen durchmessenen Bahnen fixiert wurden, wenn auch modifiziert durch den Widerstand, den die gegenständliche Welt den Bewegungen unserer Hände entgegensetzt.³⁵

2.2 Der performative und mimetische Charakter der Geste

Wie bereits die etymologische Erläuterung des Begriffs Geste gezeigt wird, stehen die Inszenierung und Aufführung des Körpers, seiner Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten im Mittelpunkt, was eben die Kernelemente der Performativität ausmacht. In diesem Sinne soll zunächst der Begriff des Performativen skizziert werden, um dann näher auf die Geste einzugehen. Der Begriff „performativ“ wird von John L. Austin geprägt. Performativ sind sprachliche Äußerungen, die zugleich Handlungen sind. Verwendet man den Begriff in einem weiteren Sinn, dann wird der performative Charakter von Sprache und damit das Verhältnis von Körper und Sprache generell zum Thema. Austin bestimmt zwei Regeln, die für performative Äußerungen unverzichtbar sind. Erstens: Die durch eine performative Äußerung zu vollziehende Handlung bzw. Bewegung muss existieren und sozial akzeptiert sein. Zweitens: Die Äußerung muss durch den Kontext ermöglicht werden.³⁶ Austin will den Nachweis führen, dass Sprechen immer Handeln ist, weswegen Feststellungen glücken oder missglücken und performative Äußerungen wahr oder falsch sein können.

Während das Konzept des Performativen in seiner Ursprungsdisziplin Sprachphilosophie, die sprachliche Ausführung einer Handlung betont, wird er innerhalb der Performativität dem Körper die ausführende Leistung zugeschrieben. Die Übernahme des Begriffs der Performativität durch die Sozial- und

³⁴ Ebenda, S. 60.

³⁵ Ebenda, S. 52.

³⁶ John L. Austin: *Performative Äußerungen*. In: ders.: *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Stuttgart: Reclam 1986, S. 309.

Kulturwissenschaften geschieht also, wie vor allem Krämer und Wirth unter Bezugnahme auf Felman hervorheben, durchaus in dem Bewusstsein, an eine wesentliche, wenn auch vielleicht etwas verborgene Dimension des Austinschen Programms anzuknüpfen. Dass die performative Äußerung eine effektive Wirkung bringt, steht im Zusammenhang mit dementsprechendem sozialem Status und oder angemessener Macht des Sprechers. In diesem Sinne betont Sybille Krämer, dass performative Äußerungen eben keine rein sprachlichen Ereignisse sind, sondern vielmehr soziale Handlungen.³⁷ Ekkehard König fasst deshalb den Begriff des Performativen wie folgt zusammen:

Durch sprachliche Äußerungen einer spezifischen Form kann im Kontext (formaler und informeller) gesellschaftlicher Institutionen eine neue Wirklichkeit konstituiert werden. Damit steht ein bestimmter Gebrauch von Sprache und nicht ihre Struktur oder ihre Repräsentationsfunktion im Vordergrund.³⁸

Damit aber läuft der Performative Turn im Kern auf eine Soziologie des Performativen hinaus. Deren genaue Ausgestaltung lässt sich insbesondere im Rekurs auf zwei hierfür paradigmatische Positionen erschließen: der Pierre Bourdieus und Judith Butlers. Für Bourdieu übergeht Austin damit die Einsicht, dass „die performative Aussage als Akt der Setzung soziologisch nicht unabhängig von der Institution bestehen kann, der sie ihre Daseinsberechtigung verdankt“.³⁹ Weil das Gelingen des performativen Sprechens von Kontexten, d. h. von institutionellen Bedingungen abhängig ist, ergibt sich für ihn eine zwingende Verknüpfung mit der Frage nach Autorität und symbolischer Herrschaft, also eine Verbindung von Sprach- und Machtanalyse.

In Bezug auf Simone de Beauvoirs Aussage: „MAN kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es. Kein biologisches, psychisches, wirtschaftliches Schicksal bestimmt die Gestalt, die das weibliche Menschenwesen im Schoß der Gesellschaft annimmt“⁴⁰,

³⁷ Sybille Krämer: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 141.

³⁸ Ekkehard König: *Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen*. In: Klaus Hempfer/Jörg Volbers (Hrsg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2011, S. 47.

³⁹ Pierre Bourdieu: *Was heißt „sprechen“? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien: New Academic Press 2015, S. 81.

⁴⁰ Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt 1987, S. 265.

entwickelt Judith Butler eine Körpertheorie, die bekannte Rollenbilder von Frau und Mann hinterfragt und diese dadurch neu diskutiert. Nach Butler gibt es keine vorgegebene, feste und stabile Identität. Stattdessen wird sie immer wieder nach der Interpellation von sozialen Normen kontinuierlich laufend aufgeführt. Vor allem kritisiert sie die Trennung in biologische und soziale Geschlechterkonstruktion. Für sie ist weder sex noch gender eine natürliche Gegebenheit, sondern beides ist eine Konstruktion:

Vielmehr ist die Geschlechtsidentität die wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äußerst rigiden regulierenden Rahmens wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringen.⁴¹

Signifikante geschlechtsspezifische Unterschiede werden über Gesten bestätigt, wiederholt und bestätigt.⁴² So zeigen sich signifikante geschlechtsspezifische Unterschiede schon bei Mädchen- und Jungenspielen, in denen das gestische Ausdrucksverhalten über unterschiedliche Spielinteressen (Kooperation und Intimität versus Wettkampf) eingeübt wird. Geschlechtsspezifische Unterschiede zeigen sich auch in der Art und Weise, wie Frauen und Männer sitzen, welchen Raum sie beim Sitzen einnehmen und wie sie ihre Beine beim Sitzen anordnen. Das Gleiche gilt für das Sprechen, Essen und Trinken. Es sind die Wiederholung der dementsprechenden Gesten und Bewegungen, die den Körper als einen individuell, ethnisch, kulturell markieren überhaupt erst hervorbringen.⁴³ Durch die Wiederholung der entsprechenden Gesten und Bewegungen wird der Körper als persönliches, nationales und kulturelles Merkmal überhaupt erst geschaffen. Durch die stilisierte Wiederholung performativer Gesten werden bestimmte historisch-kulturelle Möglichkeiten verkörpert. In diesem Sinne sind Identitäten stets dezentriert, setzen sich also ohne einen festen Kern zusammen, und ein Ort politischer Auseinandersetzungen: Performativität wird nicht als der Akt verstanden, durch den ein Subjekt dem Existenz verschafft, was sie/er

⁴¹ Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 60.

⁴² Christoph Wulf/Birgit Althans: *Die Geste in Erziehung, Bildung und Sozialisation*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011, S. 9.

⁴³ Judith Butler: *Körper von Gewicht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 273.

benennt, sondern vielmehr als jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, die in und mit normativen Gesten auf die Einzelnen körperliche Gewalt ausübt.

Individuen, Gruppen, Institutionen inszenieren das soziale Leben und entwickeln Choreographien menschlicher Gemeinschaft. Diese Inszenierungen von Körpern und Gesten lassen sich wie Texte lesen bzw. entschlüsseln. Clifford Geertz hat dieses Verständnis des Sozialen in Form eines Textes für die Kulturanthropologie fruchtbar gemacht. Sein Versuch, die soziale Realität durch „dichte Beschreibung“ zu erfassen, entspricht der Auffassung von der Lesbarkeit des Sozialen.⁴⁴ Im Rahmen der sozialen Inszenierung des Körpers sind Gesten von zentraler Bedeutung. Sie sind Teil einer symbolischen, körperlichen und sozialen Sprache, die auf die gleiche Weise gelesen werden kann wie abstraktere Symbole in Texten. Diese Betrachtung von Gesten muss durch eine Perspektive ergänzt werden, die ihren performativen Charakter berücksichtigt, in der sie als kulturelle Aufführungen begriffen werden.

Mit jeder Wiederholung einer performativen Geste vollzieht sich ein mimetischer Prozess. Der performative Charakter von körperlicher Aufführung konstituiert sich in mimetischen Prozessen.⁴⁵ Mimetische Prozesse laufen zu einem großen Teil unbewusst ab. Sie sind sinnlich und beziehen sich daher vor allem auf die Ausführung menschlichen Verhaltens. Mithilfe dieser mimetischen Prozesse bilden sich praktisches, handlungsrelevantes Wissen, leibliches Engagement und ein leiblicher Habitus heraus. Elias hat in seinen Untersuchungen des Zivilisationsprozesses gezeigt, wie höfische Gesten vom Bürgertum nachgeahmt und allmählich übernommen und dabei verändert werden.⁴⁶ Wie sich die Macht in den Körpern festsetzt und auch ihre Ausdrucks- und Darstellungsformen, ihre Gesten, in ihrem Sinne zurechtet, hat Foucault in *Überwachen und Strafen* gezeigt.⁴⁷ Die mimetischen Beziehungen machen deutlich, wie das leibliche und gestische Habitus kollektiv geteiltes Wissen und kollektiv geteilte Handlungspraxen hervorbringen und inszenieren, und wie eine Selbstdarstellung und Reproduktion der sozialen Ordnung durch ein (aktualisiertes) handlungspraktisches Muster möglich ist.

⁴⁴ Vgl. Clifford Geertz: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. 69.

⁴⁵ Christoph Wulf/Jörg Zirjas: *Das Soziale als Ritual: Perspektiven des Performativen. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften*. Opladen: Leske + Budrich 2001, S. 342.

⁴⁶ Vgl. Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Band 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 173.

⁴⁷ Vgl. Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 163.

Die Mitglieder der Gesellschaft unterwerfen sich dem normativen Anspruch, den entsprechenden Werten und Machtansprüchen durch die Nachahmung der institutionsspezifischen Gesten.⁴⁸ In diesem Prozess entsteht eine Identifikation mit der Institution, deren Anspruch und Geltung durch den Vollzug der Nachahmung bestätigt wird. Die Gesten werden zu Emblemen der Institutionen, mit denen sich auch gegenüber anderen Institutionen und sozialen Feldern abgrenzen lässt. Bleiben die von den Institutionen erwarteten Gesten aus, werden sie sogar unter Androhung von Sanktionen eingefordert. Auch wenn der Mensch sich in Übereinstimmung mit den sozialen Erwartungen zu verhalten hat, so ist er doch keine mechanische Marionette der Normen. Abweichungen, Differenzierungen und sogar Subversionen sind bei der Nachahmung und Wiederholung der vorgegebenen normativen Geste unvermeidlich. Die Handlung, die hervorgebracht wird, kann nicht nur wiederholt, sondern auch verändert, parodiert und aktualisiert werden. Insofern Mimesis die Fähigkeit zum Ausdruck und zur körperlichen Darstellung einer Beziehung zur Welt ist, kann sie neue Gesten hervorbringen. Um neue Gesten zu produzieren, verwendet sie gestische Elemente, die sie aus ihrem traditionellen Kontext herauslöst, in einen neuen Kontext einführt und entsprechend dessen Anforderungen verändert. Oder sie erfindet neue gestische Formen aus dem Potential körperlicher Ausdrucksmöglichkeiten.⁴⁹ In diesem Sinne sind Gesten Versuche des Heraustretens aus Situationen des bloßen Im-Körper-Seins und des Verfügens über den Körper. Voraussetzung dafür ist die exzentrische Position des Menschen. Diese impliziert, dass der Mensch in der Lage ist, sich zu sich selbst zu verhalten. Durch diese vermittelte Unmittelbarkeit der exzentrischen Position werden Imagination, Sprache und das Handeln erst möglich.⁵⁰ Durch die Möglichkeit, variierend und parodistisch zu handeln, ergibt sich eine Potenz, wirklichkeitsverändernd und somit widerständig zu sein.

⁴⁸ Christoph Wulf: *Der mimetische und performative Charakter von Gesten. Perspektiven für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Gestenforschung.* In: *Paragrana*, Vol. 19/2010, S. 239.

⁴⁹ Ebenda, S. 242.

⁵⁰ Helmuth Plessner: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie.* Stuttgart: Reclam 1982, S. 32.

2.3 Das Afformative – Die stillgelegte Geste und deren widerständige Potenz

Nach Johann Jakob Engel ist Geste eine auf einen externen Gegenstand richtende Bewegung, und sie nimmt immer die gerade Linie auf den Gegenstand zu oder von ihm zurück.⁵¹ Das heißt, dass die Geste die Reaktion oder zumindest die Bezugnahme auf die Anziehung oder Abstoßung von einem Gegenstand darstellt. In Engels Sinne also wendet sich die Geste auf den Gegenstand hin, und etabliert damit eine Relation zwischen Subjekt, von dem die Geste ausgeht, und dem Gegenstand, auf das sie zielt. Ausgehend davon erweitert Blanga-Gubbay den Begriff „Gegenstand“ von der physischen Konfiguration zu jeder Entität gemäß der erkenntnistheoretischen Tradition, die dem Subjekt entgegengesetzt und von ihm getrennt wird. Unter diesem Gesichtspunkt gilt Geste als eine Fähigkeit, die Relation mit einem Gegenstand außerhalb des Subjekts zu etablieren, ebenso als einen Akt, den man in der Zukunft ausführen will. Sobald eine Geste den verankerten Gegenstand erreicht, wird sie vom Subjekt isoliert und verwandelt sich selbst in einen Gegenstand. Mit deren Vollendung wendet sie sich an Subjekt, um dessen Körper als ihr Werkzeug zu offenbaren, denn alle Bewegungen wurden, von einem bereits angegebenen Ziel ausgehend, das zu erreichen oder zu erfüllen steht, im Voraus genau entworfen. Geste sollte das sein, was immer noch in der Zukunft liegt, aber unerreichbar ist. Unterbrechung scheint in diesem Sinne eine Weise zu sein, Geste vor der Verwandlung in Gegenstand zu verhindern. Unterbrechung kennzeichnet einen dialektischen Stillstand, der an frühere Momente erinnern lässt und gleichzeitig die mannigfaltigen Möglichkeiten in der Zukunft eröffnet. In diesem Moment der Unentschiedenheit und Zurückhaltung, Aufgeschlossenheit und Offenheit, wird die Koexistenz der Möglichkeit einer erfolgreichen sowie gescheiterten Ausführung erlaubt. In Gesten kann sich das Subjekt bestimmten Zielen in der Welt öffnen, aber es muss sich nicht zwangsläufig daran klammern oder in sie eindringen, um zu ihrem Werkzeug zu werden. Aus dieser Perspektive ist jede Geste eine kleine Meuterei dagegen, stets in Aktion oder ein Produzent der Bedeutung zu sein. Sie offenbart, manifestiert sich und lebt in einem Interstitial, wo eine Opposition zwischen Körper und Welt hinterfragt wird.⁵²

Zur Beschreibung dieses aufstehenden Nicht-Handelns ist weitergehend an Benjamins

⁵¹ Johann Jakob Engel: *Ideen zu einer Mimik*. In: ders.: *Schriften. Mimik*. Band 7. Berlin: Myliussische Buchhandlung 1804, S. 164.

⁵² Daniel Blanga-Gubbay: *Human Gestures between Power and Action*. In: *Paragrana*, Vol. 19/2010, S. 219.

Kritik der Gewalt anzuknüpfen. In *Zur Kritik der Gewalt* verweist der Streik nach Benjamin als Nicht-Gewalt oder Nicht-Handeln auf eine „reine Gewalt“, die nicht als Mittel zu gesetzten Zwecken fungiert.⁵³ Diese Figur des Passiven wiederholt sich bei Benjamin also in der praktischen Philosophie. Benjamin unternimmt zunächst eine kritische Analyse der modernen Rechtsordnungen auf der Grundlage des ihnen zugrunde liegenden Verhältnisses von gewaltsamen Mitteln und legitimen Zwecken. Dieser Logik setzt Benjamin zweitens einen anderen Gewaltbegriff entgegen, der ihm die Thematisierung des Streiks nicht als Mittel der Setzung, sondern als bloßes Mittel der Aufhebung einer Rechtsordnung erlaubt. Für eine Theorie des Passiven ist vor allem letzteres interessant, nicht nur weil der Streik klassischerweise als Arbeitsniederlegung definiert wird, sondern vor allem, weil hier die Passivierung des Handelns als Befreiung von Zwecken gedacht wird.

Für Benjamin ist der proletarische Generalstreik die höchste Erscheinungsform entsetzender Gewalt. Generell beruht jede Form des Streiks zunächst auf einer Passivierung des Handelns, auf einem „Nicht-Handeln“ bzw. ein „Unterlassen einer Handlung“.⁵⁴ Davon ausgehend unterscheidet Benjamin jedoch zwei Formen des Streiks – eine, wenn man so will, passive und eine aktive. Die Erstere stellt nach Benjamin eine bloße „Beziehungsunterbrechung“ dar, demonstriert die Abkehr und Entfremdung vom Arbeitgeber, formuliert aber keine Forderungen und verfolgt kein Ziel. Diese Form entspricht jener gewaltlosen, erschreckenden Gewalt. Im Gegensatz dazu ist die aktive Form des Streiks im schlechten Sinne gewalttätig, da sie die Unterlassung zum Mittel macht, um bestimmte gesetzte Ziele zu erreichen.⁵⁵ Seine Politik ist die der Erpressung einer Änderung der Rechtsordnung, der Arbeit oder, allgemeiner, des bloßen Machtwechsels. Die passive Form des Streiks setzt sich kein Programm, kein Recht, keinen Zweck, dessen Mittel der Streik ist, sondern vollzieht ohne die Absicht der Machtergreifung die Beendigung der Arbeit in ihrer bestehenden Form, die Abschaffung des Bestehenden.

Werner Hamacher hat für die komplizierte Struktur der entsetzenden Nicht-Gewalt des Streiks das Begriffsangebot des „Affirmativen“ vorgeschlagen. Es lässt eigentlich nicht als ein „Begriff“ definieren, sondern verweigert sich gerade dem Zugriff

⁵³ Walter Benjamin: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Band 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 200.

⁵⁴ Ebenda, S. 184.

⁵⁵ Ebenda.

kategorialen Denkens und intentionalistischer Handlungstheorie. In bisweilen abstrakten Annäherungen oder Umkreisungen legt Werner Hamacher dar, dass das Afformative das Moment der Ermöglichung der Setzung und Möglichkeit des Ent- und Aussetzens ist. Es hat kein sicheres Sein, sondern eröffnet (setzt) Möglichkeiten des Seins und bedroht (entsetzt) sie zugleich.⁵⁶ Es setzt die Spannung voraus zu dem, was sie andeuten, ohne es auszudeuten; zu dem, was sie versprechen, ohne die Sicherheit zu geben, dass es auch eingelöst wird; zu dem, was erreichbar ist, aber noch nicht wirklich erreicht.

Katja Rothe steht auf dem Punkt, dass das Afformative als Gegenkonzept zur Intentionalität und Instrumentalität des Performativen gelesen werden kann.⁵⁷ Wenn man mit der Theorie des Sprechakts die gewaltsame Rechtsetzung als performativen Akt begreift, so kann man demgegenüber „die ‚Entsetzung‘ der Setzungsakte und ihrer Dialektik zumindest provisorisch als absolut imperformatives oder affirmatives politisches Ereignis, als Depositiv und als politische Athesis“ bezeichnen.⁵⁸ Dabei dürfte das Afformative nicht als ein Akt verstanden werden. Da es eben kein performativ ist, müsse es sich selbst auslassen, nicht sich selbst an die Stelle dessen setzen, was es entsetzt. Auf der phänomenalen Ebene des Performativen erscheint das Afformative daher nur als Unterbrechung, Abbruch, Zäsur.

Das Afformative und Performative stehen insofern in einer spannungsvollen Relation und beanspruchen einander. In jedem performativen Akt wird das Afformative vorausgesetzt, weil er sich aus ihm heraus erst setzt. Auch wenn das Performative das Afformative, das es setzt, verdrängt oder verbirgt, so ist es doch ohne dieses nicht möglich, es ist dessen Ermöglichungsbedingung ebenso wie seine Gefährdung. Umgekehrt kann also das Performative jederzeit vom Afformativen suspendiert werden. Das Afformative nimmt nicht einfach den Platz des Performativen ein, sondern arbeitet in, an und mit ihm. Das Performative bedarf, so Hamacher, eines Moments der Setzung, wie auch umgekehrt das Afformative ohne das Performative kein Afformatives wäre, sondern nur durch dieses erscheinen kann, um sich überhaupt setzen zu können, und ist darin doch stets von ihm bedroht.⁵⁹ Das Afformative weist auf etwas hin, das noch

⁵⁶ Werner Hamacher: *Streik, Afformativ*. In: Christiaan Hart Nibbrig (Hrsg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 71.

⁵⁷ Katja Rothe: *Nicht-Machen. Lassen! Zu Walter Benjamins pädagogischem Theater*. In: Barbara Gronau/Alice Lagaay (Hrsg.): *Ökonomie der Zurückhaltung*. Bielefeld: transcript 2010, S. 331.

⁵⁸ Werner Hamacher: *Streik, Afformativ*. In: Christiaan Hart Nibbrig (Hrsg.): *Was heißt „Darstellen“?*, a. a. O., S. 352.

⁵⁹ Ebenda, S. 345f.

aussteht, ohne schon Akt, Vollzug, Ausführung zu sein. Darin liegt, wie bereits erläutert, das Wesen der Geste. Verbirgt sich hinter dem Begriff etymologisch die Geste der sich schließenden, zupackenden Hand, so kündigt das Afformative eher das Wesen der Geste eines Sich-Öffnens, eines Ab- und Entlassens.⁶⁰ Agamben nennt unter Rückgriff auf Benjamin die Stillstellung als Seinsart der Geste, das Innehalten, die Zäsur: Die Geste ist eine Potenz, die nicht in den Akt übergeht, um sich in ihm zu erschöpfen, sondern als Potenz im Akt verbleibt und in ihm tanzt.⁶¹ Diese Handlung als Nichthandlung wird durch Agamben in Anlehnung an Varro auf die reine Mittelbarkeit der Geste verwiesen. Varro schreibt die Geste in die Sphäre des Tuns ein, unterscheidet sie jedoch genau vom Handeln bzw. Ausführen (agere) und vom Machen bzw. Hervorbringen (facere):

Man kann nämlich etwas hervorbringen (facere), ohne es auszuführen (agere), so, wie der Poet ein dramatisches Werk hervorbringt, aber es nicht ausführt (agere im Sinne von „eine Rolle spielen, einen Part geben“) Im Gegensatz dazu führt der Akteur das Stück aus, bringt es aber nicht hervor. Dementsprechend wird das Drama vom Dichter hervorgebracht (fit), aber nicht ausgeführt (agitur); vom Akteur wird es ausgeführt, aber nicht hervorgebracht. Der „imperatora“ hingegen gerits, das heißt, er trägt es, nimmt es auf sich (sustinet).⁶²

Die Geste ist dadurch gekennzeichnet, dass man in ihr weder etwas hervorbringt bzw. macht noch ausführt bzw. handelt, sondern etwas übernimmt und trägt.⁶³ Wie der imperator gerits, hebt die Geste alle vorgegebenen Gesetze und Grenzen auf. Es ist eine „reine Praxis“, die sich von jedem transzendentalen Begriff und telos unterscheidet. In Stillstellung und Aufhängung lösen sich die Inkompatibilitäten der dichotomischen Struktur wie Zweck und Mittel, Subjekt und Objekt auf und übernimmt bzw. trägt die bloße Möglichkeit, sich selbst zur Schau zu stellen. Im Spiel der endlosen Setzung und Entsetzung ruft die Geste eine Potenz hervor, die sich nicht in ihrem affirmativen

⁶⁰ Andreas Hetzel: *Zwischen Poiesis und Praxis. Elemente einer kritischen Theorie der Kultur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 273.

⁶¹ Giorgio Agamben: *Noten zur Geste*. In: Jutta Georg-Lauer (Hrsg.): *Postmoderne und Politik*. Tübingen: edition diskord 1992, S. 105f.

⁶² Giorgio Agamben: *Noten zur Geste*. Übersetzt aus dem Italienischen von Sabine Schulz. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich, Berlin: diaphanes 2001, S. 53.

⁶³ Ebenda.

Aspekt widerspiegelt, da er auf ihre Verwirklichung hinweist.

Die wahre Potenz⁶⁴ kann nur in der Form der Negation und Passivität erscheinen: Jede Fähigkeit, etwas zu tun, bedeutet gleichzeitig auch, dies nicht tun zu können.⁶⁵ Das Unvermögen (adynamia), schreibt Aristoteles, ist eine Privation, die dem Vermögen (dynamis) entgegengesetzt ist.⁶⁶ Adynamia, „Unvermögen“, heißt hier nicht die Abwesenheit jedes Vermögens, sondern Vermögen-nicht-zu (Potenz, nicht zum Akt überzugehen). Das Lebewesen, das potentiell existiert, ist zu seinem eigenen Unvermögen fähig, und nur so besitzt es sein eigenes Vermögen. Es kann sein und tun, weil es sich zu seinem eigenen Nicht-sein und Nicht-Tun verhält. Und der Mensch ist dasjenige Lebewesen, dessen Existenz auf eminente Weise in der Dimension der Potenz, der Macht und des Nicht-Könnens steht. Jedes menschliche Vermögen ist gleich ursprünglich ein Unvermögen; jedes Sein- oder Tun-Können steht für den Menschen in einem konstitutiven Verhältnis zu seiner eigenen Privation. Hierin liegt der Ursprung für die Maßlosigkeit des menschlichen Vermögens, das das Vermögen der anderen Lebewesen um ein Vielfaches an Gewalt und Wirksamkeit übertrifft. Die anderen Lebewesen verfügen allein über ihr spezifisches Vermögen, sie sind nur zu diesem oder jenem Verhalten fähig, das in ihre biologische Bestimmung eingeschrieben ist; der Mensch aber ist das Tier, das sein eigenes Unvermögen zeigen kann. Die Größe seines Vermögens misst sich am Abgrund seines Unvermögens. Dadurch, dass die Machtausübung das Impotenz tangiert, sind Menschen allmählich der Erfahrung beraubt, etwas nicht tun zu können, und geraten im blinden Vertrauen auf die eigene Allmacht. Nichts ist ärmer und unfrei als die Isolation von Impotenz. Diejenigen, die von ihrer Impotenz isoliert sind, verlieren schon die widerständige Fähigkeit der Nicht-Handlung.⁶⁷

⁶⁴ Der Begriff „potenza“ von Agamben, der im Italienischen sowohl zur Übersetzung für die Aristotelische *dynamis* als auch für Nietzsches Macht dient, lässt sich mit seinem reichhaltigen Spektrum an Konnotationen (Potenz, Vermögen, Macht) im Deutschen schwer einheitlich wiedergeben. Hierbei wird das Wort „Potenz“ ausgewählt, um einerseits die Fähigkeit und andererseits die potenzielle Energie zu betonen.

⁶⁵ Giorgio Agamben: *Nacktheiten*. Übersetzt aus dem Italienischen von Andreas Hiepko. Frankfurt a. M.: Fischer 2011, S. 85.

⁶⁶ Aristoteles: Otfried Höffe (Hrsg.): *Nikomachische Ethik*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019, S. 146.

⁶⁷ Giorgio Agamben: *Nacktheiten*. Übersetzt aus dem Italienischen von Andreas Hiepko, a. a. O., S. 85.

3. Die performativen Gesten bei den als Vorbilder geltenden Erwachsenen

Bevor es zu der Analyse, was und wie in und durch Gesten in *Deutschstunde* inszeniert werden, kommt, gehört sich zuerst klar zu machen, welche Rolle die Geste bei der Ausbildung der Selbsterkenntnis und Weltanschauung für Kinder während ihrer Entwicklungsphase spielt.

Als signifikante Bewegungen des Körpers gehören Gesten zu seinen wichtigsten Ausdrucksformen. Als körperlich-symbolische Darstellungen von Emotionen und Intentionen spielen sie eine zentrale Rolle in der Sozialisation und Erziehung von Kindern. Wie Christoph Wulf aufzeigt, richtet sich das Begehren von Kindern in mimetischen Prozessen auf andere Menschen, denen sie sich „anähneln“ möchten. Folgerichtig entsteht gleichsam ein „Abdruck“ bei diesen, der in einem mimetischen Prozess inkorporiert wird, sodass dieser „Abdruck“ Teil der mentalen Bilder- und Vorstellungswelt wird.⁶⁸ Und Kinder bevorzugen, die ihnen nahestehenden Bezugspersonen wie Eltern, Verwandte und andere Erwachsene wie Lehrer und Lehrerinnen als ihre Vorbilder zu wählen, weil sie Menschen werden wollen, auf die sich ihr Begehren richtet. Infolgedessen wird der Umgang mit dem Körper und seinen Darstellungs- und Ausdrucksformen in den ersten Lehrjahren eines Menschen bekannterweise allererst in der Institution Familie gelernt wird. Gunter Gebauer und Christoph Wulf stellen fest, dass die in diesen Jahren erworbenen Fähigkeiten zu allgemeinen Kompetenzen werden, die in der Folgezeit beim Eintritt in andere Institutionen weiter differenziert werden können. Bei diesen Lernprozessen sind vor allem Eltern wichtige primäre Vorbilder.⁶⁹

Ausgehend von der Sonderstellung der Geste von den Eltern bei ihren Kindern sollte nun die Erzählinstanz Siggi in *Deutschstunde* unter die Lupe genommen werden. In der Selbstdarstellung der Binnenerzählung erlebt der Leser Siggi als Kind. Er ist am 25. 9. 1933 als das dritte und letzte Kind in der Familie Jepsen geboren. Die Handlung setzt im April 1943 ein, als Siggi neun Jahre alt war. Der Anhänglichkeit an dem Vater, der von seinen Kindern unbedingte Gehorsamkeit verlangt, entspricht eine als scheu zu bezeichnende Liebe von Siggi gegenüber der Mutter. (DS, 327) Das Fehlen einer

⁶⁸ Christoph Wulf: *Rituale im Grundschulalter: Performativität, Mimesis und Interkulturalität*. In: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, Nr. 11/2008, S. 75.

⁶⁹ Gunter Gebauer/Christoph Wulf: *Spiel, Ritual, Geste: Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, a. a. O., S. 96.

normalen intimen Eltern-Kind-Beziehung führt zu Siggis Zurückhaltung, Schüchternheit und Gehorsam. Unter dem performativen Einfluss der strengen Eltern muss Siggi die Anforderungen und Verhaltenskodizes der Erwachsenenwelt akzeptieren und befolgen. Nach Christoph Wulf vollziehen sich mimetische Prozesse auch da, wo die kleineren Kinder von den größeren lernen.⁷⁰ Was Siggi betrifft, so sind seine Geschwister Klaas und Hilke, die wesentlich älter als Siggi sind und die Rolle der ebenbürtigen Spielgefährten folgerichtig nicht mehr spielen können, sondern ihm nur eine Art performatives Erwachsenenmodell anbieten. Was auffällt, ist also, dass Siggi als der einzige Unmündige in der Familie und von Erwachsenen umgeben ist. Diese eigenartige Familienstruktur führt dazu, dass Siggi dazu neigt, sich nach dem Umgang nicht mit Gleichaltrigen, sondern mit den Erwachsenen um ihm sehnt und sich mit diesen identifiziert:

Mit den Geschwistern allerdings verband ihn ein, wie vielfach bestätigt wird, inniges Verhältnis, das Vertrauen und unbedingte Dienstwilligkeit des Jungen einschloß. Vielleicht war es dies Verhältnis zu den erwachsenen Geschwistern, das den Jungen in die Lage versetzte, auch andere Erwachsene als ebenbürtig anzusehen und sich an sie anzuschließen. (DS, S. 331)

Kein Wunder, dass sich Siggi wie ein „altes Kind“ (DS, S. 329) verhält und dass er eine eifrige Neigung zeigt, die Verhaltensweise von Erwachsenen nachzuahmen und diese in die Praxis umzusetzen. Er nimmt an den Streichen seiner Kameraden nicht teil, sondern redet sie den Gleichaltrigen mit dem belehrenden Ton wie ein Erwachsener aus. (DS, S. 329) Entscheidend für den mimetischen Prozess ist nicht nur der Wunsch, wie andere zu werden, sondern auch die Beziehung, die sich mimetisch verhaltende Kinder zu anderen Menschen herstellen und die durchaus auch Momente der Distanzierung und Abgrenzung enthalten kann.⁷¹ Indem Siggi die Verhaltensweise der Erwachsenen nachahmt, grenzt er sich bewusst von seinen Altersgenossen ab, und seine Altersgenossen schließen dieses „alte Kind“ (DS, S. 329) aus ihrer Gruppe aus. Auf der Flucht vor seinen Mitschülern verbirgt sich Siggi oft im Atelier des Malers

⁷⁰ Christoph Wulf: *Rituale im Grundschulalter: Performativität, Mimesis und Interkulturalität*. In: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, Nr. 11/2008, S. 75.

⁷¹ Ebenda.

Max Ludwig Nansen, mit dem Siggis Vater Jens Ole Jepsen von Jugend an lose befreundet ist. Man beobachtet, dass Nansen dem Kind oft Papier und Farbe mitbringt und ihn zu der Diskussion über die Motiven des Malens einlädt. Und Nachbarn sehen die beiden oft Hand in Hand gehen, gelegentlich schweigend gemeinsam bei der Arbeit sitzen. Für diese intime Freundschaft zwischen Siggi und dem Maler finden Siggis Eltern keine Begründung, sie haben nicht einmal ein nachträgliches Verständnis. Das natürliche Hängen an seinen Eltern, ganz besonders an seinem Vater, vor dem Siggi Ehefurcht und Furcht hat, wird auf die Ersatz-Vaterfigur Maler Nansen, der Siggi nicht als Kind, sondern wie einen Freund mit innigem Körperkontakt behandelt, übertragen. Was Siggi, den sensiblen und aufmerksamen Beobachter, jedoch am meisten beschäftigt und auch leiden lässt, ist seine von Ambivalenz geprägte Beziehungen zu seinen zwei Vaterfiguren, und zwar dem Polizisten Jens und dem Maler Max Ludwig Nansen (DS, 334).

Um eine Übersicht zu bekommen, welche Einflüsse der beiden Vaterfiguren auf Siggi ausüben, sollten im Folgenden zunächst deren performative Gesten eingehend betrachtet werden.

3.1 Verkörperung der von Institutionen disziplinierten Geste bei Jepsen

Was Siggis Inneres so überflutet und er nun Stück und Stück aufarbeitet, ist die Erinnerung an seinen Vater, den Polizisten Jens Ole Jepsen, der in Rugbüll, dem „nördlichste Polizeiposten von Schleswig-Holstein“ eine Stelle einnimmt. (DS, S. 21) Die Informationen über Jepsen werden nicht als zusammenhängende Geschichte von Siggi erzählt, sondern anhand einiger Fotos in Jens' „Büro“ interpretiert. Bemerkenswert ist, dass sich dieses „Büro“ nicht in der Polizeistation befindet. Vielmehr handelt es sich um einen von Jens abgegrenzten Arbeitsraum in seiner Familie, was bereits auf eine Vermischung von Arbeit und Privatleben hindeutet. Eines Tages bekommt Siggi bei einer Besucherführung die Gelegenheit, das Büro zu besichtigen, das ihm sein Vater sonst verbietet. (DS, S. 115) Siggi entdeckt, dass die ganze Wand im Büro mit Fotos bedeckt ist. Er versucht, sich über die Geschichte von seinem Vater mithilfe dieser zerstreuten Fotos zusammenzusetzen. Wie das erste Foto zeigt, stammt Jepsen aus einfachen Verhältnissen, sein Vater ist Fischhändler, es gibt noch vier weitere Geschwister. Jepsen, ein schwächlicher Junge, ist eines von fünf Kindern in einem dunklen, engen Laden, in dem „immer dasselbe trockene

Misstrauen“ herrscht. (DS, S. 115) Anhand von weiteren Fotos wird Jepsen nacheinander als Mitglied der sozialen Institutionen wie Schule, Armee, Verwaltung und Familie aufgezählt: Fußballspieler, Soldat, Polizeischüler und später als Bräutigam und junger Familienvater. All diese gesellschaftlichen Institutionen prägen Gesten, in denen bestimmte Werte, Normen und Machtansprüche zum Ausdruck kommen. Das heißt, die Institutionen inhärenten Gesten und die ihnen impliziten Werte, Normen und Machtansprüche werden von deren Mitgliedern, die mit den Institutionen in Berührung kommen, wahrgenommen und mimetisch verarbeitet.⁷² Eben in diesem Sinne weist Christoph Wulf darauf hin, dass über den Vollzug von bestimmten Gesten die Machtansprüche von Institutionen wahrgenommen und aufrechterhalten werden.⁷³ Diese Einschreibung der institutionellen Machtansprüche spiegelt sich vornehmlich im zweiten und dritten Foto wider, das die Erlebnisse des Zivildienstes in der Armee, die ihre strikte Ansprüche zur Disziplinierung an angemessene Geste verbindet, schildert. Auf diesem Foto sieht Siggi, dass der junge Kanonier Jepsen neben einer Haubitze „wie vor einem Altar“ kniet. (DS, S. 116) Das dritte Bild zeigt denselben Kanonier in Galizien, wie er mit anderen Kanonieren einen Weihnachtsbaum besingt. Die Haubitze, die Militäruniform, der Altar und der Weihnachtsbaum zeigen die Vermischung der Werte zweier mächtiger Territorien: Politik und Religion. Besonders hervorzuheben ist die Gebetsgeste, der Kniefall Jepsens wie „vor dem Altar“ im zweiten Bild. Diese Analogie erfordert einen Rückblick auf die Geste in der Religion bzw. in der Institution Kirche. Mit der Herausbildung der Kirche als der zentralen Institution im Mittelalter und mit der Zunahme ihrer gesellschaftlichen Macht kommen die normalisierten Gesten speziell für religiöse Ritualen wie Gebet, Buße, Fasten usw. auf. Wulf hebt besonders hervor, dass beim Gebet die Gläubigen lernen müssen, respektvoll mit aufeinandergelegten Händen zu gehen, sich vor dem Altar zu verneigen und ihre Ärmel entsprechend der Situation zu arrangieren.⁷⁴ Mit dieser Ausrichtung der Geste auf Gott, besonders mit dem Kniefall, unterwirft sich der Einzelne körperlich und symbolisch der Gemeinschaft und der Kontrolle des allwissenden Blicks Gottes. Beim zweiten Bild fällt auf, dass die Kanoniere und die Haubitzen an die Stelle der Gläubigen und des Altars treten. Dies impliziert, dass jedes Glied des menschlichen Körpers, wie der

⁷² Christoph Wulf/Birgit Althans: *Die Geste in Erziehung, Bildung und Sozialisation*, a. a. O., S. 19.

⁷³ Christoph Wulf: *Der mimetische und performative Charakter von Gesten. Perspektiven für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Gestenforschung*. In: *Paragrana*, Vol. 19/2010, S. 241.

⁷⁴ Gunter Gebauer/Christoph Wulf: *Spiel, Ritual, Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*, a. a. O., S. 105.

Gläubige dem allmächtigen Gott dient, einen Beitrag zu der aus vielen Einzelnen bestehenden Einheit des Staates absolut bedingungslos leistet. Mit dem Zusammenhang zwischen Körper und Staat werden Assoziationen vom Körper als Gemeinwesen angesprochen. Mit dem Blickwechsel von Siggi tritt danach die Aufnahme der Hochzeitsfeier von Jepsen und seiner Frau Gudrun Scheßel auf. Dieses Ehepaar ist von „starräugigen“ (DS, S. 116) Gästen umgeben, die „stramm, steif und mit erhobenem Glas das Paar umstehen und es anscheinend hochleben auf disziplinierte Weise lassen“. (DS, S. 116)

Wie diese Fotos zeigen, wird Jepsen mit dem Eintritt in mehrere Kollektive bzw. Gruppen sozialisiert und von den Gruppenmitgliedern assimiliert, wobei sein vorheriges „ewiges Misstrauen“ allmählich aus seinem Gesicht verschwindet und sein „starräugiger Blick“ (DS, S. 116) schließlich wie bei den anderen Personen auf dem Foto fixiert wird. Dabei ist es offensichtlich, dass Jepsen mit dem Eintritt in diese Institutionen immer auffallender „auf disziplinierte Weise merkwürdig starr, stamm, blass“ (DS, S. 116) aussieht. Diese „disziplinierte Starrheit“ gipfelt sich vornehmlich in der Aufnahme seiner Hochzeitsfeier, indem er die eigene „Institution“, die Familie einrichtet.

Erst die Szenen, die Jepsen handelnd in der Familie, in der Auseinandersetzung mit seinen heranwachsenden Kindern und vornehmlich in der Auseinandersetzung mit Nansen nach der Verhängung des Malverbots zeigen, geben näheren Aufschluss über seinen Charakter bzw. seine persönliche Eigenart und den Prozess, wie seine Geste zur institutionell disziplinierten Verkörperung wird.

3.1.1 Der degenerierte und entkörperte „Halb-Mensch“

Jens Ole Jepsen wird von Siggi nicht unmittelbar als „unmenschlich“⁷⁵, sondern lediglich in seiner Durchschnittlichkeit und Normalität vorgeführt. Als Jens an einem Freitag im April 1943 das Malverbot seinem Freund Nansen, den er von Kindesbeinen an kennt, zu überbringen hat, womit die eigentliche Handlung beginnt, wird zuerst seine zaudernde Geste geschildert, dass er „hin und her ging und offenbar nach Gründen suchte, um seinen Aufbruch zu verzögern.“ (DS, S. 22) Falls das Gehen auf die

⁷⁵ Irene Schlör zufolge ist von Jens nur Unmenschliches zu erfahren, weil er einerlei als eine tyrannische Vaterfigur und zweierlei als gedankenlose Befehlsausführer gezeigt wird. In: Irene Schlör: *Pubertät und Poesie. Das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz*, a. a. O., S. 107.

Handlung und Tätigkeit deutet, spiegelt sich im „hin und her“ ziellosen Gang die gemischte Gestimmtheit von Jens. Er pendelt stets zwischen der obligatorischen Pflichterfüllung und der moralischen Verlegenheit, nicht nur weil Nansen wie er selbst auch „aus Glüserup stammt“, sondern auch weil Nansen ihn einmal vor Ertrinken gerettet hat und deshalb er Nansen „etwas schuldet“. (DS, S. 39)

Trotzdem wird er plötzlich entschlossen, dies wird von Siggi kommentierend unterstreicht, dass es „nicht der Eifer, nicht die Berufsfreude und schon gar nicht die ihm zugefallene Aufgabe“ sind, die ihn dann doch schließlich zum Aufbruch zwingen, nur weil er komplett uniformiert und ausgerüstet ist. (DS, S. 22) Das heißt, sobald Jens seine Uniform anzieht, werden alle Bedenken und Besorgung zurückgelassen, und er setzt sich wie ein aufgezogener Apparat sofort in Bewegung:

Er variierte nicht seinen Gruß, bevor er ging, er trat wie immer auf den dämmrigen Flur, lauschte, rief gegen die geschlossenen Türen: Tschüß, nech!, erhielt von keiner Seite eine Antwort, war jedoch nicht verblüfft oder enttäuscht darüber, sondern tat so, als hätte man ihm geantwortet, denn er nickte befriedigt, zog mich nickend zur Haustür, wandte sich noch einmal an der Schwelle um und machte eine unbestimmte Geste des Abschieds. (DS, S. 22)

Der Abschied, auch der Begrüßungsakt mit Familien, (Vgl. „Mein Vater grüßte, als er eintrat, es machte ihm nichts aus, daß niemand zurückgrüßte.“ DS, S. 220) scheint für den „ausgerüsteten“ Jens nur ein Teil eines abgeschlossenen Programms zu sein, das ordnungsgemäß und routinemäßig auszuführen ist und keiner gestischen oder wörtlichen Reaktion bedarf. Jens' Abhängigkeit von der Uniform verdeutlicht sich auch in der Szene, wo er die passende Kleidung für die Beerdigung von Nansens Frau Ditte aussuchen muss. Am Morgen des Begräbnisses wartet Siggi ungeduldig auf seinen Vater, der sich nicht mit seiner Kleidung befreunden kann:

Zuerst zieht er seine Dienstuniform an, dann pellt er sich misstrauisch den schwarzen, altmodischen Anzug an, und zum Schluss wirft er sich, das zivile Zeug erleichtert auf das Bett schleudernd, in seine Polizei-Ausgehuniform. (DS, S. 342)

Daraus ist zu ersehen, dass Jens ohne seine Polizeiuniform nicht mehr weiß, wie er sich verhalten soll. Es scheint die Uniform zu sein, die Jens die Fähigkeit zu Handeln und Aktion verleiht. Besonders zu nennen ist, dass Jens hier nicht als ein selbstständiger Mensch, sondern eher als ein entkörperter Apparat geschildert wird. Wie von Sigg vornehmlich kommentiert wird, wirkt Jens „nicht angezogen“, sondern „verkleidet, zurechtgemacht wirkt er, künstlich hergestellt.“ (DS, S. 343)

Wie Baßmann kommentiert, wird Jens eine verkörperte symbolische Bedeutung zugeschrieben, die jede dunkle, selbstbefriedigte gehorsame Macht repräsentiert.⁷⁶ Der Mensch als Individuum wird dadurch geschwächt, sodass es vollständig von sozialen Machtverhältnissen kontrolliert wird. Der Einzelne verlässt sich auf die vorgegebene Autorität, akzeptiert die Werte, die er für sicher und stabil hält, und wird so zu einer eindimensionalen abgestumpften Person, die die kritische Reflexivität verliert. Auf diese Weise will der Einzelne nur einen bestimmten Wertmaßstab bzw. ein bestimmtes Wertmodell akzeptieren. Die Annahme eines mächtigen und vollständig verfestigten Modells kann den Einzelnen die Qual und Mühe des Nach- und Überdenkens ersparen, und ihn schließlich zum mechanischen Ausführer machen, der sein unabhängiges Bewusstsein verliert und nicht in der Lage ist, sein Verhalten zu beurteilen und zu verstehen.

Jepsen gehorcht dem Befehl von der Behörde, ohne nach dem Grund oder der Gerechtigkeit zu fragen. Er ist „Objekt der Befehlsausführung, personifizierte Untergebung“⁷⁷, der wie eine Schraube der Staatsmaschine dient. Wenn diese Maschine ausfällt, hat dies nichts mit der Verantwortung der Schrauben zu tun. Auch wenn diese Maschine verschrottet wird, kann die Schraube auf andere Maschinen montiert werden, um weiter zu funktionieren. Dies ist eine Widerspiegelung des allgemeinen Phänomens während der Nazi-Zeit. Man kümmert sich nicht um das, was außerhalb der eigenen vorgeschriebenen Rolle liegt, und ist bereit, sich von der Autorität benutzt zu lassen und sich mit dieser passiven Lebensweise zufrieden zu geben.

Zu der Analogie der ersetzbaren und wiederverwertbaren Schraube ist festzustellen: Was den Ausschlag gibt, stellt nicht den hinter der Uniform vertretenden konkreten ideologischen politischen Standpunkt dar, sondern die durch die Uniform präsentierte

⁷⁶ Winfried Baßmann: *Siegfried Lenz: Sein Werk als Beispiel für Weg und Standort der Literatur in der Bundesrepublik Deutschland*. Bonn: Bouvier 1978, S. 158.

⁷⁷ Irene Schlör: *Pubertät und Poesie. Das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz*, a. a. O., S. 107.

abstrakte Machtansprüche der Institutionen selbst. Nach dem Zusammenbruch der Nazi Herrschaft gibt es keinen Polizeiposten Rugbüll nicht mehr, aber Jens taucht wieder auf „mit seinem trockenen Gesicht und den schlecht sitzenden Hosen“, und übernimmt sein neues Amt mit einer Selbstverständlichkeit, als hätte er keinen erzwungenen, sondern einen freiwilligen Urlaub gemacht. (DS, S. 439)

Jens unterwirft sich nun wieder der neuen Staatsmacht, und am selben Tag, vor seiner offiziellen Wiedereinsetzung, strampelt er den Deich hinab und lässt sich absichtlich, „bereitwillig von jedem anhalten, um mit immer gleichen Worten, immer gleichen abwertenden Handbewegungen die Zeit seiner Abwesenheit zu bezeichnen“. (DS, S. 439) Seit der Rückkehr aus dem Internierungslager ist Jens kein einziges Mal auf Bleekenwarf gewesen, hat jedoch mit dem Maler weder Wort noch Gruß gewechselt. Er hat sich nicht einmal erkundigt, ob auf Bleekenwarf noch alles so ist, wie er es kennt, nicht aus Verlegenheit oder Reue, sondern nur weil er „Veränderungen nicht leiden kann“. (DS, S. 440) Deswegen macht er sich nicht ein einziges Mal die Mühe, ein neues Wort dazu zu erfinden oder wenigstens ein Abgebrauchtes wegzulassen – wann immer er auch von seinen Erlebnissen erzählt. (DS, S. 440) Es „gelingt“ (DS, S. 440) ihm jedes Mal eine wortwörtliche und gestisch präzise Wiederholung wie ein vorprogrammierter Apparat. Hier fällt es auf, dass der Umgang von Jens mit den anderen nicht die „Kommunikation“ oder „Interaktion“ ist, sondern die wortwörtliche und gestische programmierte Wiederholung, die nach dem Kriterium des „Gelingens“ bewertet wird. Und vor dem Empfang der britischen Offiziere, die Nansen besuchen und ihm die Urkunde der Ehrenmitgliedschaft der Königlichen Akademie in London überbringen, prüft Jens sorgfältig und exakt, ob der Sitz der Uniform von hinten und von vorn desgleichen ist und ob seine Stiefel blank und sauber geputzt sind. Die kurzen, einfachen Aussagesätze beschreiben die Ordentlichkeit und Musterhaftigkeit der gestischen Bewegung von Jens gegenüber den britischen Offizieren: „Mein Vater salutierte. Begrüßung durch Handschlag. Kurze, landesväterliche Fragen. Ebenso kurze, beiläufige Antworten des Polizisten.“ (DS, S. 454) Als aus der offiziellen Begrüßung ein alltäglicher interaktiver Dialog wird, weiß Jens nicht mehr, wie er reagieren soll:

Der Dolmetscher fragte mich (Siggi) mit knarrender Stimme: Wie geht's dir? Auf solche Fragen antwortete ich grundsätzlich nicht. Mein Vater, weniger erbötig als zuständig, wollte wissen, ob er nun an die Haustür klopfen solle, für den Besuch sozusagen; der Landeskommissar lächelte und

klopfte eigenhändig mit loser geschlossener Hand zweimal gegen die Tür.
(DS, S. 454)

Die gleiche Verkrampfung und Schablonenhaftigkeit spiegeln sich auch beim Abschied mit den britischen Offizieren wider. Die vorherigen lakonischen, einfachen Sätze werden durch den komplexen Satz ersetzt, als ob die eigentlich Schritt für Schritt ablaufenden Gesten des Automaten durch unerwartete Codes gestört worden wären und daher die durcheinandergehenden hastigen Bewegungen auslösten:

Er salutierte frühzeitig, und obwohl doch zwischen dem ersten und dem zweiten Wagen freier Raum war, behielt er seine Hand grüßend an der Mütze und ließ sie erst fallen, als die Autos mit zweimaligem, kurzem Gewittergrollen die Holzbohlenbrücke passiert hatten. (DS, S. 454)

Aus den alltäglichen Szenen der Begrüßung und des Abschieds ist zu ersehen, dass Jens als Ausführender der Staatsmacht wie ein entseelter Apparat mechanisch und starr wirkt, dem die menschliche bewusste Handlungs- und Kommunikationsfähigkeit genommen ist. Die Verzerrung seiner menschlichen Gestalt liegt daneben darin, dass er als ein degeneriertes Tier präsentiert wird. Wie Klaas einmal meint, gleicht Jens einem Pavian, dem man an einem Sonntag erlaubt hat, die Uniform seines Wärters anzuziehen. (DS, S. 342) Ohne die Uniform würde seine Denk- und Erkenntnisfähigkeit eskalierend nicht nur zum Apparat, sondern auch zum Tier degenerieren:

(Mein Vater) bekleidete nur mit Hose und Unterhemd, die Hosenträger verkantet über der Schulter, weder rasiert noch gewaschen oder gekämmt, mit einem Wort: vor den steifen Silhouetten der mänteltragenden Männer saß ein betretener, offenbar gerade aus dem Schlaf getrommelter Polizeiposten Rugbüll, der mir mindestens wie fünfundneunzig vorkam. Als er gefragt wurde, ob ich sein Sohn sei und zum Haus gehöre, musterte er mich lange, er schien tatsächlich Mühe zu haben, mich wiederzuerkennen, doch auf eine wiederholte Frage nickte er, Gott sei Dank, schwach, aber er nickte. (DS, S. 114)

Das Gesicht und die Mimik von Jens sehen nicht nur wie ein geistig nachlassender „95-

jähriger“ Alter aus, sondern auch mangeln an „menschlicher Regungen“⁷⁸ und werden von ungeschickten bzw. unbeholfenen Merkmalen geprägt:

Sein Gesicht, ein trockenes, leeres Gesicht, auf dem alles, jedes Lächeln, jeder Ausdruck von Misstrauen oder Zustimmung sehr langsam entsteht und dadurch eine unerhörte, wenn auch mitunter verzögerte Bedeutsamkeit erlangt, so dass es den Anschein hat, als verstehe er alles zu spät. (DS, S. 23)

Während der Freizeit sitzt Jens tatenlos auf dem Holzstuhl, das Gesicht lauschend zur Schräge verzogen und hilflos, da „er ohne Auftrag nur ein halber Mensch ist“. (DS, S. 70) Das „tierische“ Verhalten zeigt sich zudem durch die gierige Mimik bzw. Geste beim Essen. Durch die kindliche Perspektive ist es möglich, „phantasievoll verfremdend das Wesen von Menschen deutlich zu machen“⁷⁹, wenn es Jens und die von Jens repräsentierten Rugbüller betrifft, zu animalisieren. Die beispielhafte Szene ist die Geburtstagsfeier von Dr. Busbeck, den Freund und Entdecker von Nansen. Aus Siggis Augen erscheinen die Gäste nicht als Menschen, sondern als Meerestiere:

An dem schmalen, unbegrenzten Geburtstagstisch saß feierlich altersgraues Meergetier und tranken 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. Dabei glich diese schweigende Versammlung von Meergetier durchaus Leuten: zwei sehen aus wie die alten Holmsens, ich glaubte Pastor Treplin zu entdecken und Lehrer Plönnies, und dann machte ich meinen Vater aus, den uniformierten Schellfisch, der nur holzschuhgroße Stücke von Nuß- und Honigtorten

⁷⁸ Werner Schwan: *Siegfried Lenz*, „Deutschstunde“. In: ders.: *„Ich bin doch kein Unmensch“*. Kriegs- und Nachkriegszeit im deutschen Roman, a. a. O., S. 70.

⁷⁹ Hans Wagener: *Siegfried Lenz*, a. a. O., S. 64.

löffelt, meine Mutter sitzt mit abweisendem Gesicht und strengem Haarknoten als Zackenbarsch. (DS, S. 74)

Das Essen bedeutet in Rugbüll ein „gelegenes“ Ereignis, nur weil beim Essen die Zeit gleichmäßig und mittelmäßig vergeht. (DS, S. 77) Die gierige Geste und Mimik beim Essen von animalischen Jens und allen Rugbüllern zeigen Bemühen, den Gastgeber zu beschädigen und die Zeit stumpfsinnig zu verbringen, was einen „gemeinsten unreflektierten Provinzialismus ausdrückt“.⁸⁰

Das Tiersymbol spiegelt sich zudem in den Möwen wider, denen eine animalische, unmenschliche, aggressive und grausame symbolische Bedeutung zugeschrieben wird. Und diese symbolische Bedeutung wird vor allem auf die Gestalt von Jens übertragen. Vom Möwen-Bild, das vom Maler geschaffen wird, sieht Siggi die stürzenden, brütende, und schwebend patrouillierenden Möwe, und er entdeckt, dass jede Möwe seinem Vater gleicht: „Sie haben das lange, schläfrige Gesicht des Polizeipostens Rugbüll, und an ihren dreizehigen Füßen tragen sie sehr kleine Gamaschenstiefel, wie sein Vater sie trägt.“ (DS, S. 63) Das Symbol der gewalttätigen Möwen taucht andererseits in der Szene auf, wo Siggi, Hilke und Addi die Möweneier am See sammeln. Aus der Kinderperspektive werden der Zeitgeist und die Ereignisse des Dritten Reiches im Nebensächlichen manifestiert, dazu aber wird zufälligerweise ironisch kommentiert. In dem Angriff der Möwen auf Addi, Siggi und Hilke wird offensichtlich der Krieg gemeint. Siggi schwingt dabei seinen Stock in schnellen Kreisen über dem Kopf und versucht, Addi zu beschützen, der in einem epileptischen Anfall – der kindliche Siggi hält ihn für tot – auf dem Rücken liegt.

Die Möwen wechselten auf einmal die Taktik. Sie hatten anscheinend gemerkt, dass sie mit Scheinangriffen nichts erreichten, nur einzelne Kamikaze-Vögel, Sturmmöwen vor allem, stürzten sich noch auf uns, die Schwimmfüße schön angelegt, mit aufgesperstem, korallenrotem Schlund, mit Ju-87-Schwingen, doch das waren nur ein paar unaufgeklärte Nachzügler; denn die andern alle organisierten sich in flacher Wolke über uns, flatterten mit klatschendem Schlag auf der Stelle und griffen uns mit Geschrei an. Da Sturzflüge nicht halfen, sollte uns Möwengeschrei in die

⁸⁰ Ebenda, S. 65.

Die Realität des Luftkrieges, also Bombenangriffe auf die Zivilbevölkerung, wird hier vergegenwärtigt, wenn auch durch die Kinderperspektive entschärft. Und so wie Menschen animalisiert werden, neigt Siggi andererseits dazu, Gegenstände zu anthropomorphisieren. Die reale Krieg-Szene selbst wird in der Notschlachtung einer durch Bomben verletzten Kuh gezeigt, wobei die tierische Geste im Gegensatz dazu anthropologisiert wird. Die Umkehrung von Mensch und Tier symbolisiert die Absurdität und Brutalität des Krieges, in dem menschliches Leben wie ein domestiziertes Haustier abgeschlachtet wird und der Mensch zum grausamen Urtier degeneriert. Die Kuh von Holmsen wird bei einem Luftangriff von Bombensplittern am Hals und an der Wirbelsäule getroffen. Diese Kuh kann nicht mehr aufstehen, aber ihre Verletzungen reichen nicht aus, um sie sterben zu lassen. Die Rugbüller versammeln sich mit vorbereiteter Ausrüstung, um sie zu schlachten:

Wir saßen im Stall auf dem Bretterstapel und beobachteten das Tier. Auf einem ausgebreiteten Kartoffelsack lagen Axt, Messer und Säge – keine Knochensäge, sondern ein eingefetteter Fuchsschwanz –, daneben standen Schüsseln, eine Balje, ein verbeulter Melkeimer, auch eine rissige Lederschürze lag griffbereit auf dem Boden, alles war zur Notschlachtung vorbereitet. Wir beobachteten das Tier. (DS, S. 266)

Holmsen trennt sich selbst dennoch von den anderen Zuschauern mit ausweichender Geste: Er sitzt auf der Ecke des Bretterstapels mit abfallenden Schultern, raucht zur Seite weg und vermeidet es, das verwundete Tier anzusehen. (DS, S. 268) Diese Kuh ist für ihn von besonderer Bedeutung und er gibt sie speziell einen Namen „Thea“, weil sie wie Mensch „aufs Wort hören“ kann. (DS, S. 268) Seine Frau hat ihn zweimal dazu gedrängt, mit der Notschlachtung anzufangen. Frau Holmsen hat „ein krummbeiniges, eigenbrötlerisches Wesen mit grauem Haarnetz“, das Holmsen manchmal das Gefühl gibt, „mit einem Dackel verheiratet zu sein“. (DS, S. 266) Der Dackel ist die typische Hunderasse von Deutschland, die speziell für die Jagd gezüchtet wird. Gegenüber dem verletzten „Beutetier“ verhält sich Frau Holmsen entschlossen und kaltblütig: Mit offener Hand zeigt sie auf das Tier. (DS, S. 268) Diese Geste, in der die Anklage ausgedrückt wird, ist an jeden gerichtet mit „Bedrohung und Anforderung“. (DS, S.

268) Die Kuh scheint ihr Schicksal zu ahnen und versucht aufzustehen: „Das Tier drückte sich von der Wand ab und lässt sich nach einem Augenblick, in dem es wohl Kraft sammelte, zurückfallen.“ (DS, S. 268) Die Schlachtung der verwunderten Kuh ist deshalb für den „Dackel“ Frau Holmsen eine „Not-Schlachtung“, weil es der Formel „gesund=nutzbar, krank=belastet“ entspricht und deshalb gerechtfertigt notwendig ist. In der rituellen Schlachtungsszene wird die verwunderte Kuh unter dem Blick des Menschen als „das Tier“ mehrmals betont, das seine besondere Gattungseigenschaft „die Kuh“ verliert und zu einem neutralen Gegenstand „Tier“ jenseits des „Menschen“ wird, weil sie die nützliche Funktion und deren „Pflicht“ nicht mehr erfüllen kann: „Jetzt hört sie nicht mehr aufs Wort, weil sie halbtot ist.“ (DS, S. 267) Solcher Maßstab zur Bewertung der „Not-Schlachtung“ verkörpert sich auch in Siggis Mutter Gudrun, die Hilkes Verlobten Addi wegen seiner Epilepsie aus dem Hause jagt mit der Begründung: „Wir brauchen keinen Kranken in der Familie“. (DS, S. 104) Den gleichen Maßstab legt sie auch nach dem Krieg an, als sie Siggis verbot, die ehemalige Gaststätte „Wattblick“ zu betreten, die nun ein Regierungsheim für schwachsinnige Kinder ist: „Wenn diese unwerten Geschöpfe noch krank wären, aber sie sind unwert, sie belasten uns alle.“ (DS, S. 472) Auch im Biologieunterricht von Lehrer Tetjus Prugel wird das Gesetz des Dschungels bzw. der Sozialdarwinismus unter dem Mikroskop am Beispiel des Fisches demonstriert. Prugel doziert: „Unwertes Leben muss zugrunde gehen, damit wertvolles Leben bestehen und bleiben kann. Die Schwachen gehen unter im Kampf, die Starken bleiben übrig. So ist das bei den Fischen, so ist das bei uns.“ (DS, S. 365) So wird den Gemütern der Leute von Rugbüll das Kriterium des „werten und unwerten Lebens“ eingepflegt, das das Euthanasieprogramm des Dritten Reiches gerechtfertigt hat, wobei alle zum Schlächter geschult werden sollen und müssen.

Zurück zu der sterbenden Kuh und dem zögernden Holmsen: Diese Pattsituation wird plötzlich vom Maler beendet, weil er nicht mehr übers Herz bringt, dass die verletzte Kuh den tödlichen Schmerz ertragen muss. (DS, S. 271) Er ergreift wortlos den Stiel der Axt aus den Fingern der Frau Holmsen, drängt sie bis zum Bretterstapel und geht wieder an das Tier heran. In diesem Moment wird die Kuh mit ihren Gesten personifiziert: Die behaarten Ohren der Kuh sind lauschend dem Mann zugedreht. (DS, S. 271) Nansen holt die Axt zu sich heran, hieb sie über die Schulter, macht einen Schritt nach hinten und lässt die stumpfe Seite ein zweites Mal auftreffen, wobei er, den Fall des Eisens kräftig wie ein wildes Tier mit seinem Körper begleitend und

beschleunigend, unwillkürlich nach vorn gerissen wird. Die Axt zerschmettert die Stirn von der Kuh. Gegenüber dieser brutalen Szene ist Nansen betroffen und erschüttert, weshalb der dritte Schlag schneller, kraftloser, auch zögernder fällt. Der ganze Körper des Tiers sinkt zwar um, doch dann beginnen seine Vorderbeine zu scharren, sie suchen nach Grund, nach einem Widerstand. (DS, S. 494) Sein Hals ruckt und sein Rückgrat versteift sich, die Hinterbeine schlagen knapp aus: Unter dem Schlag scheint sich der plumpe Körper an Widerstand oder Flucht zu erinnern, der Schlag alarmiert noch einmal seine Sinne. Die verletzte Kuh tut ihr Bestes, um den anderen zu zeigen, dass sie noch aufstehen kann. (DS, S. 493) Aber die Kraft, nach der sie sucht, reicht nicht mehr aus, sie reicht höchstens noch, um durch Zucken oder Scharren anzudeuten, was das sterbende Tier tun will. Doch Holmens Frau kann nicht warten, bis das Tier ganz still ist. Sie greift nach der zerrissenen Lederschürze, reicht ihrem Mann das Messer und deutet widerwillig auf den wulstigen Klumpen vor der Wand: An ihrem Arm baumelt bereits der Melkeimer. Sie hockt sich vor den Hals des toten Tieres und rammt den Eimer mit der Öffnung zur Kehle schräg in den Boden, starrt gierig in den Eimer, gerade so, als hätte das Ausbluten schon begonnen. Die geschlachtete nutzlose Kuh als Opfer, der anfordernde oder unwillige Schlächter und die zuschauenden Aufseher gestalten die Mininatur der brutalen Abschachtung während der Nazi-Zeit. Da das Leben lediglich nach dem Maßstab „wertvoll und unwert, gesund und krank“ zu beurteilen ist, wird die Abschachtung zum Muss bzw. zu einer Pflicht legitimiert mit dem Befund: „Ich tue nur meine Pflicht.“ (DS, S. 90) In diesem Fall taucht deshalb die ironische paradoxe Szene wie oben erwähnt auf: Die Umkehrung der menschlichen und tierischen Geste. Und wie die Pflichterfüllung zur wahnsinnigen Gewalttätigkeit verzerrt wird, steht wie folgend einzugehen.

3.1.2 Pflichtauffassungswandel von „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ zu unreflektiertem Disziplinierungsmittel

Der Begriff „Pflicht“ hat in der deutschen Moralphilosophie und politischen Praxis eine wichtige Rolle gespielt. Etymologisch gesehen lässt sie auf die Bedeutung im alten Hochdeutsch von „Dienst und Unterwerfung“ zurückführen.⁸¹ Es wurde zuerst im Feld der Arbeit verwendet. Ein Mensch bestimmt seinen sozialen Status und seine berufliche

⁸¹ <https://www.dwds.de/wb/Pflicht#etymwb-1> (01.05.2023).

Identität durch die spezifische Arbeit, die er ausführt. Daher bedeuten im Mittelalter der Schutz der Untergebenen durch einen Feudalherrn und der Dienst der Untergebenen an den Herren, insbesondere der militärische Dienst, dass sie „Pflicht“ erfüllen.

Seit der Reformation im 16. Jahrhundert sind Beruf und Pflicht untrennbar miteinander verbunden. Damit ist der erste Schritt zur Umwandlung der Pflicht in weltliche Forderungen getan, und die Pflichterfüllung wird zur persönlichen Tugend: Ein Mensch kann nur dann als würdig gelten, wenn er die Anforderungen seiner inneren Pflichten erfüllt. „Die Schätzung der Pflichterfüllung innerhalb der weltlichen Berufe als des höchsten Inhaltes, den die sittliche Selbstbestätigung überhaupt annehmen kann.“⁸² Während in der Reformationszeit die Pflichtauffassung hinsichtlich des Gehorsams gegenüber Gott und der jenseitigen Glückseligkeit propagiert wird, verblasst ihre religiöse Färbung und der Begriff der „Vernunft“ tritt in den Vordergrund. Durch das neue Instrument der Vernunft wird der Begriff der Pflicht als säkulares Sittengesetz weiter verinnerlicht. Die Definition der Pflicht ist nach Kant ein unbedingtes Sollen, ein Gesetz der moralischen Kategorie. Damit versucht Kant, einen moralischen Standard zu empfehlen, der universell gültig und für alle anwendbar ist. Bei moralischen Entscheidungen schwankt der Mensch oft zwischen den Polen der Vernunft und der persönlichen Neigung. Seine Freiheit und Würde kann der Mensch aber nur dann unter Beweis stellen, wenn er nicht seinen persönlichen Neigungen, sondern dem „kategorischen Imperativ“ folgt: „Handle nur nach derjenigen Maxime, durch die du zugleich wollen kannst, dass sie ein allgemeines Gesetz werde.“⁸³

1812 schlägt Hegel in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* die Vorherrschaft des Staates vor und betrachtet den preußischen Staat als Idealstaat des „absoluten Geistes“. Dies belehrt die Menschen, sich mit dem Status quo zufrieden zu sein, sich nicht zu widersetzen oder zu revolutionieren. Hegel interpretiert in seiner Staatsphilosophie den Staat als Kerngehalt der kantischen Pflichtenethik und er argumentiert, dass das Opfer der Individualität für den Staat die allgemeine Pflicht aller Menschen sei.⁸⁴ Im 19. Jahrhundert werden die Anforderungen von Verpflichtung und Gehorsam im politischen Leben immer strenger. Die Pflichtethik macht die Menschen bereit, die Autokratie des Feudalstaates zu akzeptieren, und sie bildet die Grundlage für

⁸² Max Weber: *Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus*. Stuttgart: Reclam 2017, S. 34.

⁸³ Barbro Eberan: *Luther? Friedrich „der Große“? Wagner? Nietzsche? ...? ...? Wer war an Hitler Schuld? Die Debatte um die Schuldfrage 1945-1949*. München: Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften 1974, S. 124.

⁸⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Berlin, Boston: de Gruyter 2018, S. 342.

die preußische Untertanenmoral und die Bereitschaft zur Pflichterfüllung.⁸⁵ Der Ausspruch Kaiser Wilhelms II. „Ich bin der erste Diener unseres Vaterlandes“ vereinheitlicht das Pflichtverständnis weiter und macht es zu einem allgemeingültigen Kodex, insbesondere zur Leitidee und zum moralischen Maßstab der kaiserlichen Streitkräfte. Gehorsam, Pflichterfüllung, Pünktlichkeit und Genauigkeit sind seit zweihundert Jahren die Berufsregeln für preußische Beamte und entsprechen den Anforderungen des Militärs. Und diejenigen, die diesen Anforderungen nicht gehorchen, werden bestraft oder vertrieben.

Wenn man also die Mentalität der deutschen Nazizeit und die Gründe für ihre Entstehung zusammenfassen will, muss man unweigerlich auf die preußische militaristische Tradition zurückgreifen. Der Historiker Meinecke fasst die Auswirkungen der militärischen Tradition auf die deutsche Gesellschaft folgendermaßen zusammen: Die deutsche Lebensweise wird von den diktatorischen und militärischen Elementen des Bismarckreiches bestimmt. Die Menschen sind daran gewöhnt, ihr Denken einem übergeordneten Willen unterzuordnen und nicht mehr selbständig zu denken.⁸⁶ Was der Vorgesetzte verlangt, muss der Untergebene nicht nur in Aktion gehorchen, sondern auch ideologisch treu sein. Es beansprucht, die Pflichtrationalität nicht zu hinterfragen und sie bedingungslos zu akzeptieren. Die Pole zwischen Pflichterfüllung und persönlichen emotionalen Vorlieben haben sich allmählich zu einem unvereinbaren Gegensatzpaar entwickelt. Pflichten richten sich nicht nur an das Einzelne selbst, sondern auch an die anderen in dessen Umfeld. Die Menschen müssen nicht nur ihre Wünsche und Ansprüche loslassen, sondern auch versuchen, die anderen dazu zu bringen, so zu sein wie sie selbst. Der Lohn dafür ist Gewissensfrieden, der auch als Glück bezeichnet werden kann. „Unabhängig von der Art der Versuchung, der man ausgesetzt ist, muss man in Übereinstimmung mit den Verpflichtungen handeln und alle gegensätzlichen Meinungen ignorieren.“⁸⁷

Mit dem Machtantritt Hitlers würde eine vollkommene Diktatur im ganzen Deutschland eingeführt. Wo Kant fordert, das eigene Handeln solle durch seine Ausrichtung am allgemeinsten moralischen Gesetz zum Vorbild für menschliches Handeln schlechthin werden, verlangt die Neuformulierung des „Kategorischen Imperativs“ des Dritten

⁸⁵ Dietrich Weber: *Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Alfred Kröner 1976, S. 84.

⁸⁶ Friedrich Meinecke: *Die Deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen*. Wiesbaden: Eberhard Brockhaus 1946, S. 130.

⁸⁷ Aleida Assmann/Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999, S. 275.

Reiches: „Handle so, dass der Führer, wenn er von deinem Handeln Kenntnis hätte, dieses Handeln billigen würde“⁸⁸. Dieser Verhaltenskodex wird zum Kern des Deutschtums, und der Hitlerstaat wird auf der Grundlage des „pflichttreuen“ Beamtentums und der Gewaltpolitik errichtet. Die deutsche Leidenschaft für Pflichterfüllung wird nun komplett verzerrt und entfremdet.

Es erscheint heute problematisch, die verzerrte Pflichterfüllung ganz auf Kant und Schiller abzuwälzen. Sowohl Kant als auch Schiller schätzen zwar die Pflicht, schlagen aber gleichzeitig die innere Bildung des Individuums vor und betonen, dass die sittliche Autonomie des Individuums die freie Wahl voraussetzt. Nikolaus Reiter weist darauf hin, dass nach Schiller ein Mensch nur dann ein edler Idealmensch werden kann, wenn er seine Pflichten aus Neigung erfüllt und dadurch natürlich auch innere Freude erlangt.⁸⁹ Albrecht Weber meint, dass der Gehorsam gegenüber den Vorgesetzten in der Nazizeit eine wesentliche Veränderung dieser historischen Tradition bewirkt habe und dass an die Stelle von Kants Sittengesetz der „unbedingte Gehorsam“ gegenüber den Vorgesetzten und der „blinde, aber nicht nach Ursachen und Folgen fragende Wahnsinn“ getreten sei.⁹⁰ Kant selber erläutert, dass der konkrete Inhalt der Pflichterfüllung „dem Willen Gottes entsprechen muss“⁹¹, was grundsätzlich frei von Nützlichkeit und Zweckbestimmungen ist.⁹² Die später von Nazi propagierte Pflichterfüllung geht jedoch nicht mehr von einer freien Wahl aus, sondern ersetzt den Willen Gottes direkt durch den Befehl des Vorgesetzten.

Die Instrumentalisierung der Pflichtauffassung lässt sich weiter innerhalb der Kategorie von Mittel und Zweck, worauf Agambens Theorie der Geste Schwerpunkt legt, analysieren. Agamben zitiert in seinem Artikel *Noten zur Geste* die Funde des antiken römischen Grammatikers Marcus Terentius Varro. Varro schreibt die Geste in die Sphäre des Tuns ein, unterscheidet sie jedoch genau vom Handeln bzw. Ausführen (agere) und vom Machen bzw. Hervorbringen (facere). Agamben glaubt, dass darin die Definition von Geste liegt, nach der er seit langer gesucht hat: „Die Geste ist dadurch gekennzeichnet, dass man in ihr weder etwas hervorbringt bzw. macht noch ausführt

⁸⁸ Theo Elm: *Siegfried Lenz. „Deutschstunde“. Engagement und Realismus im Gegenwartsroman*. München: Fink 1974, S. 31f.

⁸⁹ Vgl. Albrecht Weber: *Siegfried Lenz. „Deutschstunde“*. München: Oldenbourg 1974, S. 84.

⁹⁰ Ebenda.

⁹¹ Dietrich Peinert: *Siegfried Lenz' „Deutschstunde“. Eine Einführung*. In: Colin Russ (Hrsg.): *Der Schriftsteller Siegfried Lenz*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973, S. 38.

⁹² Aleida Assmann/Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, a. a. O., S. 276.

bzw. handelt, sondern etwas übernimmt und trägt.“⁹³ Diese Definition zu finden, bedeutet für Agamben, die Unvereinbarkeit von Zweck und Mittel, von „Machen“ und „Ausführen“ zu durchbrechen. Es handelt sich hierbei um die Zweckmäßigkeit ohne Zweck.

Die Pflichterfüllung wird dennoch von der Machtinstitutionen instrumentalisiert und der Einheit der Gegensätze von Mittel und Zweck wird unreflektiert vereinfacht, was Agamben „den Verlust der Geste“ bezeichnet.⁹⁴ In *Deutschstunde* ist der Polizeiposten Rugbüll, und mit dieser Funktionsbezeichnung wird der Polizist Jepsen fast ausschließlich apostrophiert, die Verkörperung dieser absoluten Pflichtauffassung, die sich bei ihm zum Wahnsinn steigert.⁹⁵ Doch ist er nicht von Beginn an der fanatische Pflichterfüller und der erbitterte Gegner Nansens sowie seiner eigenen Kinder. Auch wirkt er, als er bei Nansen angekommen ist, zuerst „freudlos“ (DS, S. 28), deutet an, „wie sehr er seine Mission bedaure und wie wenig er selbst mit der ganzen Sache zu schaffen habe“, wirkt „eher bekümmert als selbstsicher“ (DS, S. 29). Nansen gegenüber betont er: „Ich habe mir das nicht ausgedacht.“ (DS, S. 36) Er zeigt anfangs keine innere Beteiligung, keinen Eifer, keine „Freude an der Pflicht“, sondern fühlt er sich verlegen und unbehaglich.

Ein ähnliches Verhalten zeigt er auch bei seiner ersten Reaktion auf die Nachricht von Klaas' Flucht nach der Selbstverstümmelung. Zunächst versucht er innerlich zu verarbeiten, dass Klaas sich selbst in Gefahr und damit auch seine Familie in große Schwierigkeiten gebracht hat. Es ist noch kein Wille zum Zorn, zur Empörung oder zur Verurteilung in Sicht.

Steif saß er (Jepsen) da, seine Augen trännten, sein Gebiß mahlte leicht und knirschend, sein Gesicht ließ erkennen, dass er nicht nur den Grund, sondern auch die Folgen des frühen Besuches (der Gestapo-Beamten) verstanden hatte. Er rechnete. (DS, S. 118)

Und als seine Frau ihn etwas später fragt, ob er Klaas etwa warnen oder ihn sogar verstecken wolle, antwortet Jepsen: „Ich weiß nicht, ich weiß nicht, was ich tun

⁹³ Giorgio Agamben: *Noten zur Geste*. Übersetzt aus dem Italienischen von Sabine Schulz. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, a. a. O., S. 55f.

⁹⁴ Ebenda, S. 50.

⁹⁵ Hans Wagener: *Siegfried Lenz*, a. a. O., S. 54f.

soll.“ (DS, S. 119) Jepsens Liebe zu seinem Sohn, als die man seine Unentschlossenheit deuten kann, veranlasst ihn einerseits, Hilfe für Klaas zumindest in Erwägung zu ziehen, ihn vielleicht sogar zu verstecken; denn Klaas ist in größter Gefahr, „außerdem ist er verwundet“ (DS, S. 119). Andererseits wird von Jepsen als Polizist erwartet, dass er seine Pflicht tut, d. h. den Flüchtigen sucht, festnimmt und seiner Verurteilung zuführt. Als Klaas nach seiner Verletzung durch die Tiefflieger im Moor von Hilde Isenbüttel und Leon zu den Eltern gebracht und ihnen übergeben wird, zeigt sich bei Jepsen zunächst wieder die väterliche Fürsorge und Liebe für den Sohn. Es ist eine Situation, die oft übersehen oder abgetan wird, aber gerade hier wird noch einmal deutlich, dass Jepsen seinen Kindern gegenüber im Grunde nicht verhärtet ist, sondern die Verbindung zu ihnen sucht:

Er fühlte sich allein mit ihm und wollte ihm etwas sagen. Anscheinend hatte er ihm etwas Wichtiges mitzuteilen. Klaas öffnete nicht die Augen. Mein Vater angelte sich behutsam einen Stuhl, zog ihn zum Kopfende der Couch, setzte sich und beugte sich über meinen Bruder, und nach einer Weile nahm er seine Hand, die verstümmelte, verbundene Hand, und er drehte und betrachtete sie mit Aufmerksamkeit. Er ließ die Hand nicht los. Seine Lippen bewegten sich. Er hatte sich noch nicht abgefunden mit dem Schweigen, und auf einmal sagte er: Din Wehdag is di annern Broder, awer dat Lid is noch nech ut. Leise, wie gesagt, und eilig sprach er so auf Klaas hinab, unbekümmert, ob seine Worte verstanden wurden, er sprach, als ob er sich damit einer alten Pflicht entledigte, einer längst fälligen Pflicht, die er mit sich herumgetragen hatte seit dem Tag, an dem Klaas zurückgekehrt war, und er war noch nicht fertig, als die Tür ging, er unterbrach sich nur, ohne das Gesicht zu wenden oder die Hand loszulassen. (DS, S. 254)

Das niederdeutsche Wort will besagen: „Das Leid ist dir schicksalhaft mitgegeben, aber es ist noch ungewiss, wohin es führt.“ (DS, S. 254) Jepsen ergreift die Hand seines Sohnes, dessen Handeln er nicht versteht, mit dem er sich aber dennoch verbunden fühlt. Auffallend an diesem Zitat ist, dass gerade hier in Bezug auf Jepsen von einer „alten Pflicht“ gesprochen wird. Es ist eine andere Pflicht als die, der sich Jepsen gegenüber dem Regime, dem Staat, den nationalsozialistischen Herren verpflichtet fühlt. Es ist vielmehr die Pflicht der Familienmitglieder, füreinander einzustehen, eine Pflicht, die

tieferen Wurzeln hat als die von den Nationalsozialisten beschworene und gründlich missbrauchte Gefolgschaftstreue.

Und die Impulse, die Jepsen aus seiner Lethargie reißen und ihn zu Entscheidungen und zum Handeln bringen, kommen im Wesentlichen aus drei verschiedenen Richtungen. Sie werden durch die Anordnungen und Aufträge seiner Vorgesetzten ausgelöst, durch die immer stärker werdende Rivalität Maler Nansen und durch die Erwartungen, die seine Frau Gudrun an ihn heranträgt.

Jens Ole Jepsen trat während des Ersten Weltkriegs in die Armee ein und wurde nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst in den Polizeidienst übernommen. Die militärische Disziplin prägt sein Verständnis von Pflicht und bedingungslosem Gehorsam: das Auslöschen des inneren persönlichen Gewissens, um die äußere Ordnung zu gewährleisten. Der Polizist Jepsen verkörpert vor allem die Beamtenpflicht. Beamte arbeiten nicht nur für sich selbst, sondern für die Gesellschaft als Ganzes, für den Staat. Die Beamten verkörpern den treuen Eifer des preußischen Geistes: Sich-Vergessenheit, Ausschluss von persönlichen Interessen und Dienst an öffentlichen Interessen.⁹⁶ Das Konzept der Beamten-Pflicht wird von vielen Menschen als Tugend angesehen, daher ist es natürlich, das Gesetz im Namen der Tugend durchzusetzen. Mit der Entfaltung der Handlung ist zu sehen, wie sich die Selbstbeherrschung im Namen der Verpflichtung in der Nazi-Zeit zu einem blinden Gehorsam gegenüber Befehlen entwickelt hat. Das humanisierte Leben durch ein militarisiertes zu ersetzen, bedeutet im Wesentlichen, die Persönlichkeit zu zerstören. Und Jepsens Verlegenheit erklärt sich nicht so sehr aus der Gewalt gegen seine Landsleute, sondern aus der Angst vor dem Verhör. Er zweifelt den Befehl nicht an, sondern betrachtet ihn als eine gewöhnliche Anweisung, die dem Maler wörtlich vorgelesen wird. Dass in Berlin etwas befohlen wurde, genügt ihm; „Befehl ist Befehl“, oder so lautet Jepsen abwälzendes Argument: „Ich tue nur meine Pflicht, Max.“ (DS, S. 90) Im Dialog mit dem Maler, in dem es um Verantwortung und Ethik geht, zeigt der Polizist seine berufliche Selbstidentifikation und betont, dass er nur Befehle ausführt, wodurch seine persönliche Rolle völlig verwischt wird.

Im Laufe der Zeit eskalieren die nationalsozialistischen Sanktionen gegen Nansen von einem Malverbot bis zur Beschlagnahme aller seiner Bilder innerhalb von zwei

⁹⁶ Aleida Assmann/Ute Frevert: *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*, a. a. O., S. 277.

Jahren. Vollstrecker der Anordnung ist immer der Polizist Jepsen. Wie immer versteht er weder den Grund für die Sanktionen gegen den Maler, noch fragt er, wohin die Bilder nach der Beschlagnahmung gebracht werden. Jepsens Pflichtverständnis wird von Nansen mehrfach angegriffen. „Du weißt, Max, wozu ich verpflichtet bin“, sagt Jepsen, „Ja“, antwortet der Maler so, „ja, ich weiß, und damit du es genau weißt: es kotzt mich an, wenn ihr von Pflicht redet. Wenn ihr von Pflicht redet, müssen sich andere auf etwas gefaßt machen.“ (DS, S. 91) Oder:

Wenn du (Jepsen) glaubst, daß man seine Pflicht tun muß, dann sage ich dir das Gegenteil: man muß etwas tun, das gegen die Pflicht verstößt. Pflicht, das ist für mich nur blinde Anmaßung. Es ist unvermeidlich, dass man etwas tut, was sie nicht verlangt. (DS, S. 212)

So setzt Nansen dem blinden staatsbürgerlichen Gehorsam sein eigenes kritisches Urteil entgegen, er fordert die individuelle moralische Bewertung eines empfangenen Befehls. Pflicht ist für ihn das, was er als inneren Auftrag empfängt oder was er sich aus seiner Überzeugung heraus als Auftrag gibt. Pflicht heißt für ihn also, weiter zu malen und in seinen unsichtbaren Bildern die Wahrheit seiner Zeit in Andeutungen zu enthüllen. Die Verabsolutierung des Pflichtbegriffs und der Eigenverantwortung, die starre Erfüllung des äußeren Auftrages ohne Rücksicht auf Freundschaft und Familienbande, die Missachtung äußerer Verbote und die Treue zum inneren Auftrag, das sind die Extreme, die der Polizist Jepsen und der Maler Max Ludwig Nansen repräsentieren.

Jepsens Abhängigkeit von äußeren Einflüssen, andererseits von der Erwartungshaltung seiner Frau Gudrun, spiegelt sich besonders in der Szene wider: Weil Siggi das Hausverbot, beim Regen zu Hausen bleiben zu müssen, zerbricht, wird er von Jepsen geprügelt. Jepsen prügelt „nicht etwa aus Wut und Zorn“ auf Siggi ein, sondern gewissermaßen „im Auftrag seiner Frau“. (DS, S. 69) Mit dem wimmernden, gebeugten und entblößten Sohn unter sich schielt Jens nach seiner Auftraggeberin gespannt an, um zu sehen, ob sie mit dem erbärmlichen Schauspiel zufrieden ist. Gudrun verlässt das Zimmer, weil sich Siggi nicht tapfer genug verhält. Nun ist Jepsen enttäuscht und prügelt mit „Lustlosigkeit“ und „einer gewissen Verdrossenheit“ auf den Sohn ein, „scharf genug, aber auch eigentümlich zerstreut“; „dabei lauschte mein Vater auf den Gang hinaus, wartend auf das Erscheinen meiner Mutter“. (DS, S. 69)

Jens' Pflichterfüllung um jeden Preis führt zum Ruin der eigenen Familie, als er schließlich Klaas der Gestapo auslieferte. In einem Familiengericht über Klaas wird das Urteil gefällt: Der Name Klaas darf nicht mehr genannt werden. Pflicht ist für Jepsen so absolut, dass er die Warnungen des Briefträgers Okko Brodersen vor seinem Zeit- und Regimewechsel schlägt:

Ich frage nicht, was einer gewinnt dabei, wenn einer seine Pflicht tut, ob es einem nützt oder so. Wo kommen wir hin, wenn wir uns bei allem fragen: und was kommt danach? Seine Pflicht, die kann man doch nicht nach Laune tun oder wie es einem die Vorsicht eingibt. (DS, S. 358)

Und die Folge der Pflichterfüllung ist vorstellbar: In Zukunft würde nicht mehr der Ausführende, sondern der Befehlshaber die Verantwortung tragen. Als Jens die Verfolgung von Nansens Bildern nach dem Krieg weitergibt, verteidigt er sich mit den Worten „dass einer sich treu bleiben muss: dass er seine Pflicht ausüben muss, auch wenn die Verhältnisse sich ändern; ich meine eine erkannte Pflicht“. (DS, S. 450) So wird die Pflicht des Beamten zu einer individuellen Obsession und Freude verabsolutiert.

Wenn aber Pflicht zur Freude wird, schafft sie leicht Opfer. Der Deutschlehrer Dr. Korbjuhn behandelt im Unterricht in der Erziehungsanstalt noch die Themen wie „Die Freuden der Pflicht“ oder „Nur wer gehorchen kann, kann auch befehlen“ (DS, S. 560). Auch der Direktor der Anstalt, Himpel, bringt der von Siggi erfahrenen Problematik der Pflichterfüllung keinerlei Verständnis entgegen, sondern kommentiert selbst: „Aber dein Vater tat doch nur seine Pflicht.“ (DS, S. 553) Es beweist, dass sie die Fragwürdigkeit des Begriffs „Pflicht“ noch nicht begriffen haben. Die Insassen der Erziehungsanstalt – auch andere Jugendliche – sind Opfer einer engstirnigen Gesellschaft:

Ich bin stellvertretend hier für meinen Alten, der darf süchtig bleiben und süchtig seine verdammte Pflicht tun. Und ich bin hier, weil er ein bestimmtes Alter erreicht hat und als Alter unabhkömmlich ist, um sich noch einmal umtrimmen zu lassen. (DS, S.554)

Umerziehung wird am falschen Objekt getrieben; nicht Siggi oder sein Zimmerkollege

Kurtchen, sollten umerzogen werden, sondern ihre Väter, Onkel und Tanten.⁹⁷ Wenn Tugenden und Normen instrumentalisiert werden, werden sie zu ideologischen Disziplinierungsmitteln. Wenn Autonomie von unabhängigem Denken und Urteilen getrennt wird, wird sie zum Komplizen von Mächten. So hat sich die moralische Autonomie Kants in der Praxis grundlegend in eine Heteronomie verwandelt. Und je mehr die Gesten ihre Selbstverständlichkeit unter diesen unsichtbaren Kräften verlieren, desto unentzifferbarer wird das Leben.⁹⁸ Der Verlust der menschlichen Geste bezieht sich weitgehend darauf, dass mit dem Eindringen der Machtdisziplin und der verzerrten Moralethik die physische Geste des Menschen als freies Leben vollständig eliminiert wird. Der Verlust der Emotionen (wie die Gleichgültigkeit von Jepsen und Frau Holmsen) und die Zerstörung der menschlichen Elemente machen die alltäglichen Geste zum mechanischen Modell, so dass die alltäglichste Geste wie die Gestikulation von Marionetten fremd erscheint.⁹⁹ Somit bedeutet der Verlust der Ungezwungenheit der Geste einerseits die Spaltung des Subjekts in seinem Innern an. Das heißt, die entfremdete Geste stellt nicht mehr den echten Ausdruck von inneren Gefühlen dar und die Geste befindet sich somit in einer losen Beziehung zum Bewusstsein vom Subjekt. Der Verlust von Geste verschärft andererseits die Trennung von Subjekt und Objekt. Dies bedeutet, dass sich das natürliche Leben den äußeren Kräften wie Politik und Macht unterwirft. Das Subjekt, das die ungezwungene Geste verliert, sinkt zu Objekten ab, die von Macht- und Gewaltmechanismen kontrolliert und diszipliniert werden. Und diese Objekte, die von der älteren Generation wie Jens und Direktor Himpel verkörpert sind, erschaffen gewaltsam durch Heteronomie erneut die Objekte, die als Sündenböcke und Opfer, die von der jüngeren Generation wie Jens und Kurt verkörpert sind, zu trainieren und bestrafen sind. Unter diesem wiederholten Umlauf werden Menschen zum Mittel instrumentalisiert.

3.2 Verkörperung des mächtigen Willens zum Selbstaussdruck bei Nansen

In Gesten verkörpert sich der Mensch und erfährt sich in der Verkörperung, womit sich der Mensch der Welt ähnlich macht und sie sich aneignet. Bewusst eingesetzte Gesten

⁹⁷ Hans Wagener: *Siegfried Lenz*, a. a. O., S. 58.

⁹⁸ Giorgio Agamben: *Noten zur Geste*. Übersetzt aus dem Italienischen von Sabine Schulz. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*, a. a. O., S. 50.

⁹⁹ Giorgio Agamben: *Die Macht des Denkens*. Übersetzt aus dem Italienischen von Francesca Raimondi. Frankfurt a. M.: Fischer 2013, S. 282.

sind Versuche, aus Situationen des bloßen Im-Körper-Seins herauszutreten und über den Körper zu verfügen.¹⁰⁰ Voraussetzung dafür ist die exzentrische Position des Menschen. Der Mensch als das handelnde Subjekt unterscheidet sich vom Tier dadurch, dass er nicht in eine artspezifische Umwelt eingepasst ist, in der er instinktsicher agieren kann, sondern sich stets außerhalb eines solchen Zentrums im Raum behaupten muss, was ihm „die Fähigkeit zur Distanz, zur Unruhe, zur Beweglichkeit und zur Reflexion“¹⁰¹ einbringt: „Imagination, Sprache und Handeln werden durch diese vermittelte Unmittelbarkeit der exzentrischen Position möglich.“¹⁰² Die inneren Gefühle und Intentionen werden auf diese Weise in und durch Geste zum Ausdruck außen gebracht, die sich auf Gegenstände und andere Menschen beziehen.

Wie bereits analysiert wird, stellt Jepsens Geste die Einverleibung und Verkörperung der Disziplinierung dar, die durch Institutionen in den Körper eingeschrieben wird. Die Verwischung der existenziellen Eigenschaften des Lebens macht ihn zu einem mechanischen Nachahmer, der sich im nicht reflektierten tierischen bzw. des halb menschlichen Zustands befindet. Der Gegenspieler Rugbülls im allgemein und des Polizeipostens im Besonderen ist der Maler Max Ludwig Nansen draußen auf Bleekenwarf. Schon der abseits auf einer Warft gelegene Ort enthebt den urbanen Menschen und genialen Künstler allen Provinziellen. Verengung und Kollektivierung vermögen ihm nichts anzuhaben. Jepsen wirkt kleinkariert, bürokratisch und verkrampft. Nansen dagegen ist kunstbeflissen und rebellisch. Seinem Freund Jepsen gleicht er nicht im Wesen, wohl aber in der großen Hartnäckigkeit, Unnachgiebigkeit, Unbeugsamkeit und Starrheit.

3.2.1 Reflexivität über Malen in Geste

In Hinsicht auf die Beziehung zwischen Menschen und der ihnen umgebenen Welt erläutert Vilém Flusser folgendermaßen: Wenn wir die Linien, die die Hände kreuz und querziehen, aufnehmen könnten, hätten wir das Bild unseres In-der-Welt-Seins.¹⁰³ Wir werden auf die Ereignisse stoßen, auf die Welt, in der wir gestikulieren, die durch uns

¹⁰⁰ Christoph Wulf: *Der mimetische und performative Charakter von Gesten. Perspektiven für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Gestenforschung*. In: *Paragrana*, Vol. 19/2010, S. 236.

¹⁰¹ Aleida Assmann: *Körper*. In: dies.: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt 2008, S. 109.

¹⁰² Helmuth Plessner: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*, a. a. O., S. 32.

¹⁰³ Vgl. Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, a. a. O., S. 51.

gestikuliert und die wir „meinen“. Unsere Gesten können bedeutungslosen Ereignissen Bedeutung verleihen. Aber es gibt auch Ereignisse, die bereits eine Bedeutung haben. Sie weisen auf die Zukunft hin, das heißt auf uns, denn wir sind ihre Zukunft. Diese Ereignisse sind die Gesten der anderen, in denen wir uns selbst erkennen.¹⁰⁴ Das gilt genau auch für den Roman. Mit dem Verhalten des Körpers bestätigt Nansen die Beziehung zwischen sich selbst und der äußeren Welt und beglaubigt einfach das, was er gerade macht. (DS, S. 32) Beim Malen steht er oft ziemlich fest bei der Arbeit, die Beine leicht gespreizt, beweglich in den Hüften, und zwar ebenso zur Seite wie nach vorn und hinten beweglich. Wenn er auf den „unberechenbaren heiklen Widerstand“ stößt, reagiert er darauf durch und in „zäh(er) und angestrengt(er)“ Geste (DS, S. 31): Sein Kopf legt sich schräg, hiebt aus den Schultern, pendelt oder sinkt sich wie zu einem Rammstoß. Sein rechter Arm befällt von einer „erstaunlicher Starre“. Doch obwohl „der entscheidende Arm“ diese seltsame Versteifung zeigt, arbeitet sonst der ganze Körper des Malers mit. (DS, S. 31)

Wenn man die Tätigkeit des Malens beobachtet, sieht man synchronisierte Bewegungen, d.h. die Geste des Malens. Die Analyse der malerischen Geste ist nicht an sich eine Geste, die von außen kommt und spezifisch für die malerische Geste ist. Im Gegenteil, sie ist selbst ein Element der zu analysierenden Geste. Wie Flusser definiert, stellt die Geste des Malens eine auto-analysierende Bewegung dar.¹⁰⁵ Man kann an ihr eine Bedeutungsebene beobachten, auf welcher sie sich selbst analysiert. Spezifische Phasen der Geste, zum Beispiel ein spezifisches Zurücktreten von der Leinwand oder ein spezifischer Blick, bedeuten Selbstkritik und Autoanalyse. In und durch Geste des Malens reflektiert und erprobt Nansen stets seinen Gedanken über Malen. Beim Malen redet er unaufhörlich, spricht er doch mit dem von ihm imaginierten „Doppelgänger“ Balthasar, der neben ihm zu stehen, zu sehen, zu hören und zu zanken scheint, dem Nansen manchmal sogar eins mit dem Ellenbogen versetzt, so dass man, obwohl Balthasar in der Wirklichkeit nicht existiert, diesen unsichtbaren Gutachter stöhnen und fluchen hören könnten. (DS, S. 31) Mit solchen Gesten zieht Nansen seinen Gedanken in Vertrauen, auch wenn er trotzdem sogleich und Misstrauen an Balthasar, exakt gesagt, ihn selbst zeigt.

Malen ist eine „intentionale“ Bewegung und deutet von der Gegenwart auf die Zukunft.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 97.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 91.

Der Maler wird erst in Geste des Malens wirklich, weil er in ihr nach einer Zukunft greift, nämlich nach einem zu malenden Gemälde. Er wird wirklich, er „lebt“, denn er deutet auf etwas: das Gemälde ist die Bedeutung seines Lebens, und sodass er auf diese Weise für sich selbst wirklich wird, denn die Geste des Malens ist „eine selbstbewusste Geste“.¹⁰⁶ Dass das Verständnis der Geste des Malens ein Selbstverständnis ist, besagt nichts anderes als eine „freie Bewegung“¹⁰⁷. Denn Freiheit lässt sich nicht durch die äußere Beobachtung von Phänomenen verstehen, sondern nur durch die eigene Teilnahme.¹⁰⁸ Will man die Geste des Malens analysieren, um sie zu verstehen, dann muss man sich selbst an ihr engagieren. Diese widersprüchliche Reflexivität spiegelt sich vornehmlich beim Schaffen eines Selbstporträts. Nansen hiebt zwei Entwürfe zu seinem Selbstbildnis auf die Staffelei und stellt sie nebeneinander, tritt zurück und drückt Unzufriedenheit aus durch die gespannt-schräge Haltung des Oberkörpers:

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. Die Form muß schwanken, alles muß schwanken, so brav ist das Licht nicht. Und jetzt hier: gibt das Bild etwas ab? Ich mußte das Gesicht teilen, hier rotgrau, dort grüngelb; ich weiß nicht, wie ich es sonst sagen sollte, aber es deckt sich nicht mit allem. Vor diesem Selbstbildnis könnte ich behaupten: es geht mich nichts an, denn zuviel fehlt. Es fehlen ihm seine Möglichkeiten, und das ist es: wenn du etwas machst, ein Gesicht, ein Ding, dann musst du die Möglichkeiten dazuliefern, die es in sich trägt. Einige haben's ja geschafft im „Selbstbildnis“: du blickst auf das Gesicht und erkennst die überstandenen Krankheiten, vielleicht sogar die finanzielle Lage. Hier fehlt einfach zu viel. Ist nicht gesehen und darum

¹⁰⁶ Ebenda, S. 95.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 90.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 91.

nicht gemeistert. Und auch das kann Sehen sein: Meisterung, Inbesitznahme.
Ich werde es noch einmal machen, ich werde es anders machen. (DS, S. 412)

Nansen verwirklicht sich in der Geste des Malens, weil darin sein Leben jene Bedeutung bekommt, welche es durch Pinselstriche, Fußbewegungen, Augenblinzeln gibt, oder in Anlehnung an Flussers Definition, durch „die Bewegung des Deutens“.¹⁰⁹ In und durch Gesten deutet Nansen einerlei auf das zu malende Bild und das zu malende Selbstbildnis, das auf Nansen selbst rückkehrend verweist. In dieser Gegen-Bewegung merkt Nansen, dass die Farbe im Selbstbildnis zu „Energie und Bewegung im Raum“ (DS, S. 410) wird und er sie nicht mehr „begreifen“ (greifen und verstehen) kann. Infolgedessen versucht er, über das Verhalten des Malens erneut zu reflektieren. Er pendelt spielerisch dazwischen, dass das Bild einerseits „inhaltlos“ sein soll und andererseits „etwas ausdrücken“ muss. (DS, S. 410) Das heißt, beim Beobachten pendelt er stets zwischen „Akten und Widerruf“, „Bloßstellen“ und „Aufdecken“ (DS, S. 412). Und Kunst entsteht da, wo die schöpferischen Begegnung mit der Welt stattfindet: „im Erkennen des Wesentlichen in der Erscheinung, in der subjektiven Anverwandlung des objektiv Gegebenen“.¹¹⁰ Der Künstler verwandelt das bloße Dasein in sinnerfüllte Wirklichkeit. In einem menschlichen Schöpfungsakt schafft er die Welt neu, indem er ihr Bedeutung gibt. In diesem Sinne ist das Kunstschaffen prozessiv und generativ, und will nicht mit der absoluten Bestimmtheit zufrieden sein. Die Reflexion über die Malerei ist in dem Sinne isomorph mit der Reflexion über das Schreiben selbst. Denn auch das Schreiben soll auch stets zwischen zwei Polen pendeln, wie das Malen für Nansen: Zwischen Setzung der Bestimmtheit und Widerruf, Ausdruck und Schweigen. (DS, S. 411)

Lenz glaubt also nicht an die absolute Wahrheit, schon gar nicht an die absolute Wahrheit einer Geschichte, weil „jede Begebenheit sich auf verschiedener Weise erzählen oder darstellen lässt“¹¹¹. Hinsichtlich dieser Verworrenheit formuliert Lenz:

Eine Geschichte ist weiter nichts als die Spiegelung der Sekunde, in der das sorgfältig gelegte Tellereisen zuschnappt: das Ablösen und der Transport

¹⁰⁹ Ebenda, S. 97.

¹¹⁰ Winfried Freund: *Siegfried Lenz: „Deutschstunde“*. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Band 2, a. a. O., S. 234.

¹¹¹ Siegfried Lenz: *Mein erstes Theaterstück. Wie Zeit der Schuldlosen entstand*. In: <https://www.zeit.de/1961/39/mein-erstes-theaterstueck> (01.05.2023).

der Beute werden dem Leser überlassen.¹¹²

Mit anderen Worten: Der fiktionale Text besteht aus Leerstellen und didaktischen Appellen zur Reflexion, und es ist die Aufgabe des Lesers, ihnen einen Sinn zu geben. Auch für den Betrachter und Leser gilt, dass er das Betrachtete und Gelesene nicht einfach zur Kenntnis nimmt, sondern von sich aus etwas dazu beiträgt, das Aufgenommene im eigenen subjektiven Bewusstsein reflexiv werden zu lassen. Verstehen ist in diesem Sinne ein produktiver Prozess, der weniger darauf abzielt, das Verstandene zu speichern und zu archivieren, um es bei passender Gelegenheit zur Verfügung zu haben. Verstehen bedeutet vielmehr, dass der Verstehende mit dem wächst, was ihm zuwächst.

3.2.2 Geste des Malens und Geste im Bild als Widerstand gegen vorgegebene Anordnung

Ausgehend von den oben Ausgedeuteten könnte man sagen: Nansen beharrt auf einer Existenzform, die auf persönlicher Ordnung aufgebaut ist und durch seinen Rückzug in ein ästhetisches Reservat realisiert werden kann.¹¹³ Aufgrund des starken Selbstbewusstseins und des Strebens nach freier Schöpfung sind ihm die Prägungen der unfreiwilligen Anordnungen unerträglich, die er für bedrückend und „kotzend“ (DS, S. 91) hält. Im Gegensatz zu den gewöhnlichen Rugbüllern ist er für faschistische Befehle und Anordnungen überhaupt nicht empfänglich. Als er den Absender des Briefes aus Berlin liest, der das Malverbot enthält, nickt er mit stiller Verachtung und sagt: „Diese Idioten, diese.“ (DS, S. 36) Mit der Betonung „diese“ zieht er die strenge Grenzlinie zwischen sich selbst und den „anderen“ Kleinbürgern am Ort. Spöttelnd sagt er noch: „Diese Narren. Malverbot, Berufsverbot, vielleicht noch Eß- und Trinkverbot.“ (DS, 36) Jepsen wirft ihm vor, eine „Ausnahme“ sein zu wollen, weil sich Nansen nicht an die allgemeinen Ordnungen hält. (DS, S. 127)

Nansen malt trotz des Malverbots und Verdunklungsverbots heimlich in einer Nacht. Er ist völlig auf die Auseinandersetzungen mit seinem unsichtbaren, aber

¹¹² Winfried Baßmann: *Zur Erinnerung verurteilt. Siegfried Lenz im Gespräch mit Winfried Baßmann am 28. Februar*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Siegfried Lenz. Werk und Wirkung*, a. a. O., S. 91.

¹¹³ Hannelore Martinez: *Kleinbürgerliches Sozialbewusstsein und Kunstfreiheit in Siegfried Lenz' „Deutschstunde“*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Siegfried Lenz*, a. a. O., S. 46.

besserwissenden Balthasar versessen, sodass er Jepsen nicht bemerkt. Beim Malen fühlt Nansen den Widerstand, gegen den sein rechter Arm sich bewegen muss, und die Wiederholungen: wie er alles mit seinem Körper wiederholt und bestätigt, was zwischen Klaas und dem Mann im roten Mantel im Bild geschieht: die Anstiftung zur Heiterkeit, die unerwartete Furcht. (DS, S. 209) Nansen scheint nicht einmal eine heimliche Genugtuung zu empfinden, sich über ein Verbot hinweggesetzt zu haben. Was ihn bei der Arbeit beschäftigt, ist allein Balthasar und die Auseinandersetzung mit der Farbe. Ein Maler, so Nansen, kann nicht aufhören zu malen. (DS, S. 39) Als Künstler will Nansen an niemanden gebunden sein und er folgt nur seinem inneren Willen. Die wahre Pflicht ist für ihn nicht die äußere Forderung, sondern die innere Aufgabe. Tatsächlich lässt sich nicht leugnen, dass Nansen auch ein unbeugsamer Prinzipienreiter und entschiedener Verfechter seiner inneren Pflichten ist. Er glaubt, dass nur sein eigenes künstlerisches Verhalten absolut notwendig ist und aufrechterhalten werden muss. Dass Nansen gegen das Verdunklungsverbot verstößt, würde möglicherweise von „Schiffen, Agenten und Blenheims Bombern“ (DS, S. 206) entdeckt und die umliegenden Bewohner töten. In diesem Sine glaubt Wolfgang Beutin, dass der Widerstand des Malers nicht auf politischen Absichten beruht, sondern dass er als Individualist nur aufgrund seiner besonderen Lebenserfahrung eine konfrontative Haltung gegenüber der Tyrannei einnimmt.¹¹⁴ Im Wesentlichen widersetzt sich Nansen jeder Regierung und jeder Regierungsform, die die Freiheit einschränkt, die Künstler für ihre Kreation benötigen. Ranicki glaubt, dass Jepsen und Nansen indes sich auffallend ähneln. „Insgeheim seien sie, was immer beabsichtigt sei, beinahe zwei Brüder, wenn auch bald zwei feindliche Brüder.“¹¹⁵ Die beiden haben nichts anderes, als ihre Pflichten auf jeweilige eigene Weise zu erfüllen. Nansen verhält sich Jepsens Warnung gegenüber gelassen und sogar ironisch, sodass Jepsen seine Missachtung des Mal- und des Verdunkelungsverbots an die vorgesetzte Dienststelle melden will:

Mein Vater folgte dem Maler und schloß selbst die Tür und sah dann zu, wie der Maler auf einen Stuhl stieg, zuerst mit einem Lineal, dann mit einem Besenstiel das verklemmte Rollo lüftete und anstieß, bis es durchsackte und das ganze Fenster bedeckte. Zufrieden kam er herab, warf den Besenstiel in

¹¹⁴ Wolfgang Beutin: „Deutschstunde“ von Siegfried Lenz. Hamburg: Lüdeke 1970, S. 80.

¹¹⁵ Marcel Reich-Ranicki: Siegfried Lenz, der gültige Zweifler: Rede zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises 1984. In: Hefte der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft, Nr. 5/1985, S. 26.

eine Ecke und zog aus seiner Manteltasche seine Pfeife hervor; bevor er sie in Brand setzte, kippte er ein Glas mit einem weißen öligen Zeug. (DS, S. 284)

Jepsens Auftrag lehnt er gelassen aber entschieden ab:

Gut, sagte er leise, wenn du glaubst, daß man seine Pflicht tun muß, dann sage ich dir das Gegenteil: man muß etwas tun, das gegen die Pflicht verstößt. Pflicht, das ist für mich nur blinde Anmaßung. Es ist unvermeidlich, daß man etwas tut, was sie nicht verlangt. (DS, S. 212)

Nansen will keine generelle Ordnung, sondern nur seine persönliche Freiheit des künstlerischen Schaffens, die nicht verändert werden darf. Um die Verabscheuung über Pflichtauffassung von Jepsen zu zeigen und Jepsen, der hier von Nansen durch die zweite Person Plural „ihr“ zum Komplizen der Behörde verallgemeinert wird, weiter zu irritieren, tritt er ohne sichtbare Erregung an die Staffelei, nimmt das Bild herunter, zieht es plötzlich an seinen Körper heran. Seine „kräftigen, erfahrenen“ (DS, S. 212) Hände berühren sich am Rand des Bildes mit etwas Zögern. Als wolle er sich endlich entscheiden, gehen seine Hände plötzlich in die Höhe und trennen sich. In dieser Aufwärtsbewegung reißt er heftig das Bild mit zerstörender Geste. „Zufrieden?“ fragt er Jepsen provozierend, „bist du nun zufrieden? Und gleich darauf, als ob er bedauerte, was er eben getan hatte: Nein, das muß man euch überlassen, die Zerstörung sollte man euch nicht abnehmen.“ (DS, S. 213)

Dieses zerrissene Bild wird später von Siggi zusammengesetzt: „Mit dir, Mann im roten Mantel“, schreibt Siggi, begann ich das zerstörte Bild wiederzufinden.“ (DS, S. 227) Die Schwierigkeiten, die sich dabei aus dem vertikalen Bildaufbau, aus der Zuordnung von unten und oben ergeben, verweisen auf die verkehrte Welt. Der Künstler scheint in einer chaotisch verdrehten Zeit auf dem Kopf zu stehen, so erscheint es zumindest im zerrissenen Bild *Der Mann im roten Mantel* aus der Perspektive des betrachtenden Klaas, des Opfers einer Geschichte, die ihn in eine verwirrende Orientierungskrise gestürzt hat. In diesem Bild ist der Horizont für Klaas und den anderen derselbe. Ein Verstehen der Aussage durch den Betrachter ist also grundsätzlich möglich, sofern der unverstellte Mensch als der eigentliche Maßstab erkannt wird. In Wahrheit aber steht nicht der Künstler auf dem Kopf, sondern die Zeit. Aus diesem Grunde gehorcht sein

Mantel auch nicht der Schwerkraft. Der Betrachter hat die Aufgabe, durch Verstehen das Verlorene zurückzugewinnen, das unter dem Einfluss einer unmenschlichen Zeit unkenntlich gewordene Menschenbild in sich wiederherzustellen. Die erzählten Sinnbilder des Romans sind im Grunde „unsichtbare Bilder“ (DS, S. 40), wie die Arbeiten Nansens. Sie erschließen sich nicht dem Auge, sondern nur der verstehenden Interpretation. Ebenso spiegelt sich in der emblematischen Struktur der Erzählung die Überzeugung, dass Erkenntnis nicht durch Begriff und Definition, wie in der Dissertation des Psychologen Mackenroth, sondern durch die Anschauung des Sinns geschieht.

Neben dem zerrissenen Bild *Der Mann im roten Mantel* ist ein anderes Bild *Wellenreiterin* nennenswert. Die Vitalität des Lebens spiegelt sich in den offenen Haaren und den flammenden Hüften der Surferin Hilke wider. Die Rhythmen des Meeres und des Tanzes fließen ineinander. Himmel und Erde scheinen sich in ihr zu vereinen. Das leuchtende Rot wie die tänzerisch spielende Geste der Wellenreiterin Hilke sprechen von ungebrochener Lebensfreude trotz der trüben Zeit. Das Bild vermittelt den Eindruck des spontanen Einsseins des Menschen mit dem Ursprünglichen, die organischen Kräfte des Menschen mit Naturmächten, was dennoch von Jepsen als „entartet“ schimpft. (DS, S. 128) Zutiefst gestört ist in einer solch verklemmten und lieblosen Welt das Verhältnis zum Spontanen, Sinnhaften und körperlichen, zur impulsiven naturverbundenen Lebensfreude.¹¹⁶ Der Funktionär der Pflicht hat die Fähigkeit, die wahre Substanz des Lebens zu erkennen, verloren. Wie Winfried Freund erläutert, ist nicht die Kunst entartet, stattdessen sind der Mensch und seine Sichtweise im Dienst einer lebensfeindlichen Ideologie deformiert worden.¹¹⁷ Der Künstler beschwört die Kräfte des Lebens, mit denen er selbst, wie die tänzerisch energische Geste seines Bildes, verbunden, ja identisch ist, um den Glauben an den Sieg über die Stagnation zu bewahren. Niemand kann die tänzerische Geste des Lebens wie der Kunst lähmen, immer wieder setzt sich das Schöpferische gegen das Erstarrte, gegen Zwang und Gewalt durch.

¹¹⁶ Winfried Freund: *Siegfried Lenz: „Deutschstunde“*. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Band 2, a. a. O., S. 225.

¹¹⁷ Ebenda, S. 231.

3.3 Die gewalttätige Geste der Vorbilder beim Zwang zur Zusammenarbeit

Im Roman *Deutschstunde* stehen auf beiden Erzählebenen Kinder und Jugendliche unter dem direkten Einfluss Erwachsener. Wie schon erwähnt wird, ist Siggi in dem Jahr der Machtergreifung der Nationalsozialisten geboren. Um vor allem auf der Ebene der Binnenerzählung die erzieherischen Einflüsse Siggi angemessen einschätzen zu können, soll ein Abriss der Vorstellungen gegeben werden, wie die Nationalsozialisten die Erziehung der Jugend beeinflussen. Erziehung meint vor diesem Hintergrund, um politische Macht zu gewinnen und erhalten zu können, nicht aber, um dem einzelnen Menschen und seinen individuellen Ansprüchen im Sinne einer Humanisierung zu genügen.¹¹⁸ Zwischen Jepsen und seinen Kindern wird kein einziges freundliches und vertrauliches Gespräch geführt. Fast nie lässt sich eine Geste der Zuneigung oder der Zärtlichkeit von Jens gegenüber seinen Kindern feststellen.¹¹⁹ Zu Hause erscheint Jepsen immer als Familienoberhaupt oder Polizeibeamter, wobei er immer nur fordernd oder strafend in Erscheinung tritt, oft mit bewusst Droh- und Einschüchterungsgebärden. Nationalsozialistische Erziehungsprinzipien lassen sich vor allem den programmatischen Äußerungen und Reden Hitlers entnehmen. Danach haben die „Gesundheit, die körperliche Ertüchtigung und der Sport in der Erziehung“¹²⁰ Vorrang vor allem. Demzufolge gilt Gesundheit weder als Voraussetzung für die Entfaltung noch als Glück des Einzelnen, vielmehr dient sie lediglich als Garant für die Verwendbarkeit des Individuums. Der junge Mensch ist zu „Treue, Opferwilligkeit, Verschwiegenheit“ zu erziehen.¹²¹

Auch die Familie fungiert für Siggi als eine disziplinierende Institution, wo er seit Kindheit das strenge militärische Training führen und den Anforderungen der Eltern bedingungslos gehorchen muss:

Ich zog mich aus und baute auf dem Stuhl neben dem Bett mein Päckchen, wie sie es mir beigebracht hatten: glatt gestrichen die Hosen, den Pullover zu einem viereckigen Neutrum gefaltet, darauf, mit den Kanten abschließend, das zusammengelegte Hemd, in peinlicher Übereinstimmung,

¹¹⁸ Kurt-Ingo Flessau: *Schule der Diktatur. Lehrpläne und Schulbücher des Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M.: Fischer 1979, S. 237.

¹¹⁹ Fred Müller: *Siegfried Lenz, „Deutschstunde“*. München: Oldenbourg 1996, S. 75.

¹²⁰ Ebenda, S. 27.

¹²¹ Ebenda, S. 34.

das Unterhemd in der umgekehrten Reihenfolge würde ich die Sachen am nächsten Morgen anziehen. (DS, S. 104)

Da die körperliche Ertüchtigung bzw. Disziplinierung Vorrang kommt, macht die körperliche Strafe in diesem Sinne das wirksame Erziehungsmittel in der Familie Jepsen aus. Dass Siggi das Verbot, beim Gewitter nicht zu Hause bleiben zu dürfen, zerbricht, muss die Familie zum Gericht werden und der Vater soll die Rolle als Folterer spielen. Und Siggi muss unter der performativen Äußerung seines Vaters die angemessenen Gesten gehorsam durchführen:

Runter mit den Hosen. Ich wußte, daß er das sagen würde, doch ich tat nichts, um seinem Befehl zuvorkommen, ich zog meine Hosen aus, reichte sie ihm, sah zu, wie er die nassen Hosen sorgfältig glättete und auf den Tisch legte, bückte mich noch nicht, sondern wartete erst den Befehl: Bück dich! ab, legte die Handflächen auf die zitternden Oberschenkel und richtete mich blitzschnell auf, bevor der erste Schlag erfolgt war. (DS, S. 67)

Als Siggi aufzustehen versuchte, zwingt ihn die linke Hand seines Vaters nieder. Jens hebt den Stock und lässt ihn „scharf genug“ fallen, was Siggi in „ein brennendes, tiefes Meer von Schmerz und Unterlegenheit“ setzt. (DS, S. 69) Nach der Prügelstrafe will Jepsen Siggi als seinen Vertrauten gewinnen. Es ist eine Absicht, die in diesem Zusammenhang eher von Sturheit als von Menschenkenntnis oder Einfühlungsvermögen zeugt. Jepsen fragt Siggi mit erhobener Stimme: „Was hast du zu sagen?“ (DS, S. 70) Weil Siggi ihm eine Wiederholung der Frage, oder eher die Drohung der erneuten körperlicher Strafe ersparen will, antwortet er rasch: „Ich hab bei Gewitter im Haus zu sein.“ (DS, S. 70) Jepsen nickt zufrieden, zieht Siggi die Stockspitze vom Kinn und ordnet an: „Du hast bei Gewitter zu Hause zu sein, ja: das verlangt deine Mutter, und das verlang auch ich: bei Gewitter zu Hause.“ (DS, S. 70) Jepsen steht damit im Einklang mit nationalsozialistischen Erziehungsvorstellungen: Offenbar glaubt er, mit Gewalt alles gewinnen zu können, auch Zuneigung und Vertrauen. Um das Malverbot reibungslos auszuführen, reduziert Jepsen die intime Vater-Sohn-Beziehung auf das nutzbare Interesse, und verwandelt die familiäre Beziehung in etwas, das geopfert werden kann und muss. Jens steht von dem Stuhl auf und kommt zu Siggi, tippt leicht auf seine Schulter von der Höhe ab, was die Hierarchie

zwischen dem „Vor-gesetzten“ und „Unter-gebenen“ zeugt. Der zehnjährige Siggie wird in den Augen seines Vaters der am besten geeignete Spion und Zusammenarbeiter, der den Aufenthaltsort des Malers preiszugeben und zu überwachen hat, ob der Maler gegen das Malverbot verstößt:

Du brauchst nicht mehr zu verstehn, als du gesagt bekommst, das genügt: hast du mich verstanden? Ich sagte: Ja, und, um ihn loszuwerden, noch einmal: Ja. Brauchbare Menschen müssen sich fügen, sagte er, und ich hastig darauf: Ja, Vater, ja, und er wieder monoton und bedachtsam: Aus dir machen wir was Brauchbares, wirst sehn. Und plötzlich fragte er: Hat er gearbeitet, der Maler? (DS, S. 71)

Ein zehnjähriges Kind erkennt zum ersten Mal seine Wichtigkeit im sozialen und „brauchbaren“ Sinne:

Da sah ich erstaunt zu ihm auf und erkannte, daß einiges abhing von meiner Antwort und daß mein Wissen etwas bedeutete, und ich tat, als ob ich Schwierigkeiten hätte mit meiner Erinnerung oder, das ist vielleicht genauer, als ob die Schmerzen, die er mir beigebracht hatte, nun mein Gedächtnis verdunkelten. (DS, S. 71)

Obwohl Siggie dem Maler gegenüber emotional voreingenommen ist und nichts über ihn preisgeben will, sagt er in diesem Moment aus Angst vor seinem Vater: „Möwen, er hat uns Möwen gezeigt, und jede Möwe sah aus wie du.“ (DS, S. 71) Aus dieser Information erkennt der Vater den Wert und die Nützlichkeit seines Sohnes, der ihm jederzeit zur Verfügung stehen kann. Da Siggie in Jens' Augen ein verfügbarer Informationslieferant ist, braucht er sich um Siggies Gefühle oder Mentalität als unreifes Kind nicht zu kümmern. Als Jens von Klaas' Flucht erfuhr, packt er Siggie plötzlich heftig von hinten und zieht ihn zu sich:

Vergiß nich, daß wir zusammenarbeiten: wenn du was siehst, mußt du es melden. Gegen uns beide, Siggie, da wird es keiner aufnehmen. Geh, von mir aus geh auch nach Bleekenwarf, aber halt die Augen offen. (DS, S. 130)

Um mehr Informationen von Siggi zu erhalten und um Siggis Loyalität gegenüber ihm zu testen, ergreift Jepsen eine Reihe von einschüchternden und verführenden Maßnahmen mit körperlichen Drohungen:

Mein Vater stand und sperrte alles ab sozusagen, da war jedenfalls kein Vorbeikommen. Während er unbeweglich auf mich herabsah, nicht zur Seite trat, keine Hand ausstreckte, das trockene Gesicht nicht ein einziges Mal verzog, schien er sich noch höher auszuwachsen, drohend, so daß ich gar nicht den Versuch machte, zu ihm emporzusehen, ich behielt den Blick unten. (DS, S. 304)

Falls am Anfang Siggi aus den gewalttätigen Gesten von seinem Vater nur die Erforderlichkeit der Gehorsamkeit erkennt, überkommen Siggi von dieser Zeit an die „prompte Unruhe und die quälende Unsicherheit“. (DS, S. 304) Und Jens sieht seinen Sohn nicht mehr als einen „Komplizen“ an, sondern als ein dienendes Werkzeug, dessen Gesicht wie „eine Lektüre“ mit „vorzeitigem Blick“ zu lesen ist. Denn wenn ein Mensch instrumentalisiert wird, soll und muss er dann funktionieren. Jens setzt sich mit dem Rücken zum Fenster und gibt kompromisslose Befehle aus:

Erzähl! Los, erzähl, ich hör noch nix. Erzähl! Tu nicht so scheinheilig, erzähl! Du weißt mehr, mehr als du mir erzählt hast. Ich denke, wir haben da was abgemacht, wir beide, wir wollten doch zusammenarbeiten? Was ist los mit dir? Neben den physischen Druck droht er noch mit körperlicher Gewalt gegenüber Siggi, indem er beide Hände auf dem Rücken langsam auf Siggi zukommt und zum Schlag bereit ist. Weil Jens stets wirklich glaubt, dass der Schlag dem Gedächtnis aufhilft. (DS, S. 305)

Die Furcht vor Prügel und die Sehnsucht nach der intimen Beziehung treibt Siggi, nach einer Ersatz-Vaterfigur zu suchen. Im Gegensatz zu Jepsen scheint der Maler Nansen als „die menschliche, hilfsbereite und großzügige Gestalt in dem anderen Pol im Schwarz-Weiß-Schema“¹²² zu sein, sowohl im Großen (er hat Jepsen gerettet, er nimmt

¹²² Vgl. Werner Schwan: *Siegfried Lenz, „Deutschstunde“*. In: ders.: *„Ich bin doch kein Unmensch“*. *Kriegs- und Nachkriegszeit im deutschen Roman*, a. a. O., S. 71.

Busbeck bei sich auf, er versteckt Klaas bei sich) wie im Kleinen (er trocknet Siggis nach dem Gewitterregen ab). Er kann aber auch „herrisch, heftig, außer sich“ (DS, S. 88) sein, wenn andere sich anmaßen, in sein ureigenstes künstlerisches Schaffen, die Malerei, einzugreifen. Er kann es nicht ertragen, im Beisein anderer zu arbeiten, und verhält sich den Betrachtern gegenüber mit verletzender Schroffheit. (DS, S. 331) Zu keinem Zeitpunkt seines Berufsverbotes stellt er seine künstlerische Tätigkeit ein. In diesem Sinne hält Melanie Keutken fest, dass sowohl Jepsen als auch Nansen keine Trennung zwischen Beruf und Privatleben vollziehen und ihrer berufsbedingten Pflicht folgen.¹²³ Aufgrund der bedrohten Situation beginnt Nansen dennoch, seine Bilder heimlich zu verstecken. Bei diesem politischen Kampf richten sowohl Jepsen als auch Nansen, ihr Augenmerk auf das unschuldige Kind Siggis und ringen sich um diesen Gehilfen mit der hartnäckigen oder sogar gewalttätigen Geste. Kurz vor der Verhaftung wegen des Verstoßes gegen das Mal- und Verdunklungsverbot ist Nansen noch in der Betrachtung seines Bildes *Wolkenmacher* versunken. Er bemerkt zu spät, dass Siggis das Atelier betreten hat. Als Siggis aus dem Versteck plötzlich herauskroch, zuckt Nansen vor Erschrecken zusammen. Auf Siggis Warnung hin reißt er hastig das Bild von der Schrankwand, rollt es zusammen, schiebt es unter den Schrank aber zieht es gleich wieder heraus. Er sucht hastig nach einem sicheren Versteckort für das Bild und sieht sich um: „Ecken, Abseiten, Spalten und die aufnahmebereiten Mäuler offener Krüge, da sind hundert Verstecke und doch kein passendes Versteck hält er für untauglich.“ (DS, S. 281) Zu dieser Zeit fällt ihm ein, dass er Siggis zu seinem Gehilfen machen kann.

Er drängt Siggis gegen die Schrankseite, beugt sich über Siggis und blickt ihn „nah und dringend wie nie zuvor“ an, sodass Siggis „den Seifengeruch und den Tabakgeruch seines Atems riechen, die Kälte seiner grauen Augen spüren“ kann. (DS, S. 281) Er flüstert mit erwartender Stimme und fragt Siggis gegen, was nicht zurückzulehnen ist: „Kann ich mich verlassen auf dich? Sind wir Freunde? Tust du was für mich?“ (DS, S. 281) „Ja“, antwortet Siggis nickend, „ja, ja, ja.“ (DS, S. 281) Dieses dreifache „Ja“ ist für Siggis ein sehr ernstgenommenes Bekenntnis und eine weitaus intensive bindende Verpflichtung als die Forderung seines Vaters. Da weiß Siggis schon, was Nansen ihn will: mittels seines Körpers das Bild zu verstecken. Siggis streift den Pullover bis zu den

¹²³ Melanie Keutken: *Eine Kindheit in Angst*. In: dies.: *Die personenkonstituierenden Motive im Gesamtwerk von Siegfried Lenz*, a. a. O., S. 79.

Achseln auf, knickt in den Hüften ab, und der Maler legt das Bild an seinem Körper und zieht den Pullover herunter und stopft und zwingt ihn in die Hose. „Bring es raus, in Sicherheit“, fordert Nansen mit dem performativen Imperativsatz auf, „bring das Bild Tante Ditte später, ich brauch es.“ (DS, S. 281) Diesmal behandelt Nansen Siggi nicht wie sonst als ein Kind: „Er versäumte es, mir übers Haar zu wischen wie sonst, kein Knuff, kein Druck an meinem Hals.“ (DS, S. 281) Stattdessen gibt er Siggi die Hand mit großem Ernst, sodass sich Siggi über diese erwachsenerweise Geste erschreckt. (DS, S. 282) Aus dieser Geste erkennt Siggi seine neuartige Brauchbarkeit beim Kampf gegen seinen Vater und findet aus dem rebellischen Verhalten, dem Maler zu dienen und beim Verstecken des Bildes zu helfen, die spannungsvolle Freude, die sich später zum kränklichen(r) Zwang und Sucht eskaliert. Es ist auf dieser Grundlage denkbar, dass sowohl Jepsen als auch Nansen verantwortlich für Siggis Krankheit und Kriminalität sind.

3.4 „Performance“ des Konflikts zwischen Jepsen und Nansen

Während in den vorangegangenen drei Kapiteln vor allem darauf eingegangen ist, was durch die Gesten von zwei Vorbildern Jepsen und Nansen ausgedrückt wird, gilt es nun nachzufragen, auf welche Art und Weise diese Gesten inszeniert werden. Werner Schwan, der die Vergleichsforschung zwischen *Deutschstunde* und *Die Blechtrommel* leitet, erwähnt einmal, dass in beiden Werken Theateraufführungen (im vorne *Götz von Berlichingen* und im letzteren *Fliegende Holländer*) besucht werden.¹²⁴ Warum werden gerade diese beiden Stücke ausgesucht, gilt demnach zu befragen. Vermutlich soll Wagners Oper über den fliegenden Holländer die phantastisch-romantische Sehnsucht von Oskars Mutter Agnes, die als einzige dem Geschehen auf der Bühne mit Spannung folgt, belegen. Goethes *Götz* wird in der *Deutschstunde* im Internierungslager für die deutschen Soldaten nach Kriegsende gespielt.¹²⁵ Hier dürfte es um die Motive der Treue und Zuverlässigkeit, der schwankenden Identität gehen, die im *Götz* durch den Gegensatz zwischen Götz und Weislingen entfaltet werden. Für die Deutschen, die das Dritte Reich gerade hinter sich gebracht haben, sind sie die wichtigen Themen, worüber sie allerdings gerade nicht ernsthaft reflektieren.

¹²⁴ Werner Schwan: Siegfried Lenz, „Deutschstunde“. In: ders.: „Ich bin doch kein Unmensch“. Kriegs- und Nachkriegszeit im deutschen Roman, a. a. O., S. 56.

¹²⁵ Ebenda.

Auffallend ist es, dass die Theateraufführung nicht nur auf der Handlungsebene, sondern auch auf der strukturellen Ebene auftaucht. Der sich zuspitzende Konflikt zwischen den beiden Erwachsenen Jens und Nansen wird von Siggi bei seinem (Aufsatz-) Schreiben, besonders im sechsten Kapitel *Das zweite Gesicht* analog zur theatralischen Form gestisch und dialogisch zur Schau gestellt. Wirklich ernst zu nehmendes Gewicht wird Jepsen in diesem Kapitel allerdings die merkwürdige Gabe verliehen, „schichtig kiekeen“ zu können, d. h. die Gabe des Zweiten Gesichts. Sie gibt der Person Jepsen eine ganz andere Dimension. So weckt diese besondere Fähigkeit von Jens bei Siggi die Angst, dass Jepsen alles sehen und damit auch jedes Versteck entdecken kann. Sicherlich ist diese Angst eine der Ursache seiner späteren zwangshaften Handlungen. Mit dieser Fähigkeit erhält Jepsen, der sonst eher flach wirkt, eine spezielle Eigenschaft, die auf den ersten Blick überhaupt nicht zu seinem Wesen zu passen scheint.

Beim Vortrag im Heimatverein erläutert Asmus Asmussens dem Publikum das Lichtbild über dem Kriegsschiff VP-22, auf dem Jepsen den Militärdienst während des Ersten Kriegs geleistet hat. Als Jepsen die Schiffsnummer erkennt, ruft er plötzlich „VP-22, VP-22“. Als er sich seines Missverhaltens bewusst war, macht er eine unbestimmte Geste der Entschuldigung, und setzt sich mit der Hilflosigkeit langsam hin. (DS, S. 152) Im Halbdunkel überkommen Jepsen Erregung, Furchtsamkeit und Verlegenheit. Jepsen stolpert und seine Lippen bewegen sich rasend, als hätte er Wörter und Sätze ausdrücken wollen. Er zeigt die Finger und unterbricht den Vortrag unterbricht: „Du, Asmus, ich hab dich im Schlauchboot gesehen. Du hast dich nicht bewegt. Deine Hand hing ins Wasser über den Rand.“ (DS, S. 161) Diese Halluzination erweckt das Interesse von Timmsen, dem Wirt vom Gasthaus „Wattblick“. Timmsen betrachtet Jepsen neugierig, so „wie man einen Spielautomaten betrachtet, wenn sich die Scheiben flirrend drehen“. (DS, S. 166) Was Timmsen bekümmert, ist nicht die traumatische Kriegserfahrung von Jens, sondern nur dessen mystisches „schichtig Kiekeen“, was die Schaulust vom Provinzialismus befriedigt. Diese Szene wird von Siggi absichtlich in theatraler Form angegeben:

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. (DS, S. 166)

Timmsen sehnt sich „eifrig und besessen“ danach, Jens' Fähigkeit zum „schichtig Kieken“ zu bezeugen, indem er „hinter dem Stuhl von Jens aufrichtet“, zur Seite tritt und Jens im Profil mustert, oder überraschend nachschenkt. Und Jens will offensichtlich an sein irrationales, ungewöhnliches und seltsames Verhalten nicht erinnern, indem er „abwinkend, erschöpft und ratlos, in sich zusammen sackt.“ (DS, S. 167) Da tritt der Gegenprotagonist Nansen auf, und die „Regieanweisung“ lautet:

(Trinkt und steht auf, setzt sich jedoch gleich wieder, als er den Mann erkennt, der aus der Dunkelheit hereinkommt. Max Ludwig Nansen bleibt unentschlossen an der Tür stehen. Er trägt seine Skizzenmappe.) (DS, S. 168)

Ist die Äußerung von Nansen über das Sehen als eine zentrale Selbstoffenbarung aufgefallen, vollzieht sich das schichtige Kieken von Jens in einer Art Trance. Es steht nicht in der Vollmacht des Bewusstseins und liefert ihm deshalb keine Erkenntnisse. Es befindet sich in einem „merkwürdigen Zwischenzustand zwischen Vision und Aberglaube, eine Art Spökenkiekerei“.¹²⁶ Es verleiht dem Träger das Geheimnisvolle, aber auch das Wahnsinnige. Vom Schichtig-Kieken aus ist es nicht weit bis zur Zwangsvorstellung, zur Besessenheit und Manie. Und als Jepsen nach Kriegsende noch die Werke von Nansen aufspürt und zumindest einen Teil davon verbrennt, zeigt er sich unzweifelhaft einer Zwangsvorstellung verfallen, die die Grenze zum Pathologischen überschreitet.

Auf die sogenannte „Gabe“ des Zweiten Gesichts spricht Nansen spöttisch an und zeigt ihm absichtlich leere Blätter und fragt, ob Jens mittels seiner besonderen Fähigkeit die unsichtbaren Bilder sehen kann. Jepsen fühlt sich zum Narren gehalten, er reagiert gereizt, unsicher und heftig. Er beharrt auf, diese leere Blätter zu konfiszieren. Nansen wird höhnisch gegenüber der Hartleibigkeit von Jens. Der Konflikt zwischen Nansen und Jepsen spitzt sich in dieser Phase unversöhnlich zu. Und wie Erika Fischer-Lichte erläutert, agiert man innerhalb des körperlichen Raumes, der durch bestimmte Vorgaben beschränkt ist. Da der Körper Schauplatz der Inszenierung bestimmter Werte

¹²⁶ Ebenda, S. 73.

sein kann, wird das gestische Verhalten innerhalb der Grenze der vorgegebenen Regieanweisungen gezeigt.¹²⁷ Daher lässt sich feststellen, dass die Aufführung der bestimmten Werte als Prozess einer Verkörperung also analog theatralen Form vollzogen. In diesem Sinne wird der Antagonismus besonders in der theatralen Form gestisch und wörtlich zur Schau gestellt.

Was es den Schreiber Siggi betrifft, ist der heftige Konflikt zwischen den beiden Erwachsenen für das damalige naive Kind Siggi wegen dessen begrenzten Auffassungsvermögens nicht gänzlich verständlich. So nimmt Siggi deshalb die theatrale Form, um sie direkt und einfach ohne subjektive Bewertung darzubieten. Indem Siggi die theatrale Struktur in die Erzählung einsteckt, löst sich der in Erinnerung versunkene Ich-Erzähler auf und es schafft somit die Trennung zwischen aufführenden Schauspielern und Zuschauer, was den Leser von der Einfühlung in das erzählende „Ich“ distanziert und verfremdet. Und indem der jetzige mündige Schreiber Siggi diese Form mit Absicht wählt, zeigt er seine erzählerische Willkür und das Sehnen nach der Kompensation seiner Ohnmacht als ein zuschauendes naives Kind. Er tritt als Regisseur auf die Bühne auf und setzt die Figuren wie Marionettenspieler nach Belieben ein, so scheint es, als Siggi lasse diese Personen agieren. Mit dieser Erzählerwillkür wird der Prozess des gemachten Textes spielerisch zur Schau gestellt und dies stellt die „objektive“ Abbildung paradoxerweise wieder in Frage, ob das konstruierte Erzählen zuverlässig und exakt ist.

¹²⁷ Sybille Krämer/Marco Stahlhut: *Das Performative als Thema Sprach- und Kulturphilosophie*. In: Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hrsg.): *Theorien des Performativen*. Band 10. Berlin: Akademischer Verlag 2001, S. 39.

4. Siggis Afformativität als Folge der Unwägbarkeit zwischen den performativen Gesten

Da die obigen Kapitel die performativen Gesten von den beiden erwachsenen Vorbildern auf der Ebene „was und wie“ verhandelt haben, ergeben sich nun die Fragen, welche Einflüsse die performativen Gesten auf Siggi ausüben und zu welchen Akten Siggi veranlassen.

Wie Sibylle Krämer gezeigt hat, ist das Scheitern in der Theorie der Performativität von Austin verborgen, mit dem „die Anfälligkeit aller Kriterien und das Ausgesetztsein aller definitiven Begriffe für die Unentscheidbarkeiten, die Unwägbarkeiten und Vieldeutigkeiten, die mit dem wirklichen Leben verbunden sind“¹²⁸ demonstriert werden. Damit lenkt Austin den Blick darauf, dass es gerade das Performative ist, welches eine Dynamik in Gang setzt, die dazu führt, das dichotomische begriffliche Schema als Ganzes zu destabilisieren.¹²⁹ Das gescheiterte Performative ist von großem Interesse für das Bedeutungsfeld des Afformativen, dem Gegensatzpaar zur Intentionalität und Instrumentalität des Performativen, in dem die strikte Dichotomie von Subjekt und Objekt, Passivität und Aktivität ihre Polarität und Trennschärfe verliert, in Bewegung gerät und zu oszillieren beginnt.

Mit dem Afformativen wird jener Moment bezeichnet, wo Entsetzen und Ent-setzen in eins werden. Jene Unwägbarkeit, ob das Versprechen, das sie gibt, eingelöst wird oder nicht, ist für sie konstitutiv. Es ist das, was sie als solche ermöglicht und, solange die Verführung andauert, möglich hält, und zugleich das, was sie bedroht (entsetzt): Das, was droht, die Setzung zu vollziehen und dadurch zu destabilisieren, mithin zu entsetzen.¹³⁰ Ermöglichung der Setzung und Möglichkeit des Ent- und Aussetzens, darin hat die Geste die affirmativen Qualitäten. Für diese Qualität nennt Daniel Blanga-Gubbay in seiner Theorie der Geste explizit und er hebt eine ihrer konstitutiven Eigenschaften hervor:

So in gestures I announce the tension toward an action that I can achieve in the future, and to give an example, gestures of challenge or seduction gestures should be seen as such precisely because they refer to an object-

¹²⁸ Ebenda, S. 45.

¹²⁹ Erika Fichter-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017, S. 33.

¹³⁰ Julia Vomhof: *Verführung – Ein ästhetisches Dispositiv von Lyrik*. Bielefeld: transcript 2017, S. 208.

action yet to come.¹³¹

Blanga-Gubbay nennt also Verführungsgesten als exemplarisch für Gesten im Allgemeinen, denn ihnen ist die Spannung zu dem noch Ausstehenden eingeschrieben. „Defined in the form of tension toward an external object, the gesture needs to keep this distance from the object as (a) space of tension toward it.“¹³² In diesem Sinne sind Gesten die Bewegungen auf das noch Ausstehende hin, ohne schon Akt, Ausführung, Vollzug zu sein. In Verführungsgesten ist solche Spannung zu dem Noch-nicht-Erreichten besonders pointiert. Sie ist Blanga-Gubbays Argumentation nach für jede Geste konstitutiv ist. Aus dieser Argumentation resultiert die Schlussfolgerung: „Gesture is tension“.¹³³

Siggis Schwankung zwischen den beiden Vorbildern stellt die unwägbare affirmative Geste bzw. eine unerreichbare Performativität dar, die stets zwischen Verführung und Bedrohung, dem Vollzug der Setzung und mithin der Destabilisierung durch Entsetzung schwebt. Jepsen und Nansen befinden sich im jeweiligen Pol, die durch Vorwärts- und Rückwärtsbewegungen gekennzeichnet sind und den dazwischen stehenden Siggi bedrohen und verführen. Daher bleibt für Siggi offen, wessen performativen Gesten er nachahmen muss, und wessen Anforderungen er gehorchen soll. Dieses widersprüchliche bedrohende verführerische Moment setzt Siggi in Dilemma zwischen Zuneigung und Rücknahme, Zuspruch und Zögern, Hin-Wendungen, Ab-Wendungen und Ent-Wendungen, oder vereinfacht formuliert: zwischen Entsetzen und Ent-setzen.

4.1 Das bedrohte Entsetzen im Wahn und Trauma

Ein sehr wichtiger Faktor, der Siggis Persönlichkeitsentwicklung beeinflusst, ist die Angst vor den nonverbalen Gesten seines Vaters:

Ich hasse dieses herrische Sitzen, ich fürchte dieses Schweigen, das Bedeutung beansprucht, die feierliche Wortkargheit hasse ich, den Blick in die Weite und die schwer zu beschreibende Geste, und ich fürchte, fürchte

¹³¹ Daniel Blanga-Gubbay: *Life on the threshold of the body*. In: *Paragrana*, Vol. 23/2014, S. 123.

¹³² Ebenda.

¹³³ Daniel Blanga-Gubbay: *Human Gestures between Power and Action*. In: *Paragrana*, Vol. 19/2010, S. 216.

unsere Gewohnheit, nach innen zu lauschen und auf Worte zu verzichten.
(DS, S. 130)

Das Schweigen von Jepsen hindert Siggi nicht nur daran, etwas zu unternehmen, sondern erscheint es ihm auch unheimlich, sodass bei ihm Angst entsteht. (DS, S. 66) Im Zustand der Angst beginnt Siggi zu begreifen, was die schweigsame Geste bedeutet und womit er konfrontiert sein würde: die körperliche Strafe. So sitzt Siggi verkrampft auf der Querstange und hält sich ganz fest. (DS, 66) Unsicherheit und Entsetzen begleiteten Siggis Heranwachsen, vor allem die Hartnäckigkeit und Gleichgültigkeit seines Vaters machen Siggi Angst. Wegen des Entsetzens vor seinem Vater verhält sich Siggi immer sehr zahm, weil „die zögernde Befolgung der Befehle nur den gereizten Mann noch mehr reizt.“ (DS, S. 318) Eines Tages zerzt Jens Siggi zum Schreibtisch, er sieht ihn zu dessen Erstaunen lange lobend an. (DS, S. 421) Um seinem Gehilfen Anerkennung zu zollen, schlägt Jens Siggi auf die Schulter, was Siggi alarmiert:

Wirklich gut gemacht, sagte mein Vater, und ich schnell und wohl auch ängstlich: Was? Was ist gut? Er trat einen Schritt zum Fenster, gab den Blick auf den Schreibtisch frei, deutete sogar zu allem Überfluß auf den Schreibtisch. Siehst du? Natürlich sah ich. Er brauchte mir auch erst gar nicht zu sagen, was das braungüne, fettig schimmernde Ölpapier verbarg. Von mir aus brauchte kein einziges Wort mehr gesprochen zu werden. In der Hütte, sagte er, auf der Halbinsel, wie du gemeint hast, unter den Dielen.
(DS, S. 319)

Dann nimmt Jepsen die Mappe aus den Händen, legt sie auf den Schreibtisch, deutet mit dem Zeigefinger darauf und befiehlt Siggi, die Mappe zu öffnen. Vor Angst kann Siggi nicht zu zittern aufhören. Trotzdem weckt die entsetzte Geste von Siggi in Jepsen nicht die Zärtlichkeit, sondern Zweifel an Siggis Verrat, weil seiner Meinung nach das Kind nicht über die Fähigkeit zum Ausdruck des eigenen Bewusstseins verfügt: „Man hat in diesem Alter nichts zum Zittern.“ (DS, S. 323) Er packt Siggi prompt am Handgelenk und droht ihm, wenn das Zittern nicht von diesen Bildern käme. (DS, S. 323) Skeptisch, vorwurfsvoll und mit wachsender Enttäuschung zeichnet sich ein Verdacht auf Jepsens Gesicht ab. Jens starrt lange auf das Bild und dann legt er Spott auf, lässt Siggi seinen „alleswissenden Zeigefinger“ (DS, S. 323) entgegenwachsen und

stellt fest: „Da fallen wir nicht drauf rein, wir nicht, Siggi.“ (DS, S. 323)

Siggi ist voller tiefes Entsetzen vor dem „zweiten Gesicht“ seines Vaters, dass Jens mittels seiner besonderen Fähigkeit den Maler und Klaas, der von der Front flieht und sich beim Maler versteckt, schädigen könnte. „Eine Angst, die mich warnte und vorsichtig machte und vielleicht länger dauerte, als ich zugeben möchte.“ (DS, S. 173)

Es ist diese unbekannte Angst, die Siggi an „keinen Blick oder keinen Gedanken“ über die Vergangenheit zu erinnern wagen lässt. (DS, S. 251) Sogar nach dem Krieg setzt Jepsen seine Nachforschungen zu Nansens Gemälden fort. Als Siggi erfuhr, dass Nansens Bilder verbrannt werden, wächst diese Angst: „Ich kann einfach nicht sagen, welche Angst es war, die mich auf einmal laufen und laufen ließ, es war eine mir unbekannte, klopfende Angst, das ist alles, zumindest für den Anfang.“ (DS, S. 448)

In der Mühle wird Siggis „Privatsammlung“ (DS, S. 449) aufbewahrt und versteckt, darunter Schlüssel, Schlösser, ausgeschnittene Comics und einige „unsichtbarer Bilder“ einschließlich des zusammengeklebten Bildes *Mann im roten Mantel*, die Siggi vom Maler stiehlt. All dies werden durch das Feuer verbrannt, aber es wird im Roman nicht explizit angegeben, wie das Feuer verursacht wird. Trotzdem steht für Siggi fest, dass das Feuer zweifellos das Werk seines Vaters ist. Die Angst vor seinem strikten Vater verwandelt sich nach diesem Brand in unentwirrbares Entsetzen vor einem Feinden, welches die Basis für Siggis Wahnzustand bildet. Siggi empfindet keinen Hass auf seinen Vater, sondern fühlt sich von dessen Autorität bedroht: „Er hat es getan, nur er, und er wird es immer wieder tun, er denkt an nichts anderes, er wartet nur darauf. Ich weiß es, er findet alles.“ (DS, S. 485) Und:

Nein, ich war damals noch nicht überrascht, als ich unerwartet einen ziehenden Schmerz in den Schläfen spürte, dazu eine leichte Benommenheit und das Hämmern meiner Furcht, die mir zum ersten Mal zu denken gab, da ja nichts, nichts mehr sicher war vor ihm in seinem Amtsbereich. Mit seiner erschreckenden Unbeirrbarkeit konnte er jedes Versteck finden, dachte ich, und dachte sofort an meine Sammlung in der Mühle und daran, daß ich sie vor ihm würde verbergen müssen, aber wo? (DS, S. 449)

Dies stellt Nansen in Frage: „Ich kenn deinen Vater länger als du, er war es bestimmt nicht, der den Brand in der Mühle gelegt hat, du darfst so was nicht denken.“ (DS, S. 486) Daraus ist der Groll zwischen Vater und Sohn deutlich zu ersehen. Siggi starrt

ängstlich auf das Versteck mit dem lodernden Feuer, bis er, als hätte er seinen Verstand verloren, zu dem gefährlichen Ort rennt und es zu retten versucht:

Ich war allein auf einmal, schloß die Augen, spürte nichts als einen immer schneller klopfenden Schmerz, ein Drängen, ein Stoßen, das stach, das schlug heiß und kalt, aber ich wollte nicht, noch nicht, ich wehrte mich gegen den Zwang, der immer spürbarer wurde, alles schwankte, die brennende Mühle, die Schatten der Zuschauer, und ich sah mein Versteck rotieren, es dreht sich um sich mit dem Lager, den Kisten mit Schlössern, den Wänden mit Bildern, immer heftiger drehte es sich um mich, die Bilder liefen zusammen, wurden zu einem einzigen Band, ich streckte die Hände aus, und dann lief ich zum Eingang, auf die Flammenwand zu, auf den beweglichen Vorhang. Unter der ausgehobenen Tür hindurch, die riesigen abgetretenen Holzstufen hinauf: dort brannten die Mehlkästen und die Leiter und das roh behauene Gebälk. (DS, S. 478)

Siggi wird von zwei Männern gewaltsam auf die Lichtung gebracht:

Zuviel Licht, es war einfach zuviel Licht, um etwas zu erkennen; ich mußte den Arm schützend vor das Gesicht legen, ich konnte nicht mehr atmen, und ich dachte an den Flaschenaufzug, als sie mich packten und die Treppe herunterrissen ins Freie, zwei Männer, ich weiß nicht, wer es war. Es half mir nicht, daß ich mich wand, krümmte, fallen ließ, sie lockerten nicht ihren Griff. Einer sagte: Paß auf, sonst rennt der noch einmal da rein; darauf drückten beide so zu, daß ich mich auf die Zehenspitzen erhob, den Mund aufriß. Durch den Ring der Zuschauer, der sich unwillig öffnete, schleppten sie mich den Weg hinab zum Mühlenteich, dort ließen sie mich los, dort sackte ich zusammen und kühlte auf ihren Befehl mein Gesicht, den Nacken und die Arme mit Wasser. Nach dem Feuer rannte Siggi zu Nansens Haus und ruhte sich in seinem Atelier aus. (DS, S. 478)

Nach dem Brand ruht sich Siggi zu Nansens Haus in seinem Atelier aus. Er liegt auf „einer der fünfundfünfzig Lagerstätten im Atelier“, die, wie Siggi lange geglaubt hat, all den Personen auf den Bildern für die Nacht reserviert waren: den Slowenen,

Strandtänzern und gelben Propheten, den krummgewehten Feldarbeitern und den grünen, verschlagenen Marktleuten. (DS, S. 480) Belustigt hat Siggi der Maler einmal bestätigt, dass hier das ganze phosphoreszierende Volk schläft, das er in seine Bilder gebracht hat. Wenn man ein ungläubiges Gesicht macht, würde der Maler sich befremdet und seltsam fühlen. Und was Nansen sagt, will er den anderen hartnäckig beglaubigen. Unter dem performativen Einfluss vom Maler verliert Siggi in gewissem Sinne „die Fähigkeit, angemessen auf die Wirklichkeit zu reagieren“¹³⁴, und es kommt zu Halluzinationen und Zwangshandlungen, was die vereinfachte Gruppierung – „Nansen als das positive Vorbild bei Siggis Selbstfindung und Gesundung“ – in Frage stellt.¹³⁵ Halluzinationen überkommen dem schockierten Siggi in einer solchen Umgebung, so dass er die vom Maler imaginierten Gestalten in den Bildern und das sie bedrohende Feuer tatsächlich zu sehen scheint:

Da waren die Slowenen, die saßen an einem runden Tisch und hatten glasige, zufriedene Augen von ihrem Schnaps. Die Marktleute hatten nur Interesse für eine achtlos vorübergehende alte Frau, und die krummgewehten Feldarbeiter hatten zu tun vor dem aufziehenden Gewitter. Die Strandtänzer? Die Propheten? Die redeten nur mit sich selbst. Es mußten die beiden Geldwechsler sein, die mit ihren leicht grüngoldenen Händen und den maskenhaften Gesichtern: sie sahen mich an. Sie verständigten sich nicht mehr aus den Augenwinkeln über den gebeugt vor ihnen sitzenden Mann, dessen Verzweiflung sie nichts anging, dessen Schmerz ihnen nur gelegen kam. Mir schien, sie hatten den Blick gehoben, in ihren eisgrauen Augen fehlte jetzt jede Überlegenheit. Ich konnte es nicht erklären, wollte es auch nicht erklärt haben, das Bild zog sich zusammen, da war ein ziemlich genauer Schmerz und eine Klammer auf den Schläfen, etwas Helles bewegte sich auf das Bild zu, schwankend, aus der Tiefe des Hintergrunds, die Geldwechsler schienen den Atem anzuhalten; ich griff mit beiden Händen in die Decke; denn nun wurde deutlich, daß da eine kleine offene Flamme war, die sich aus dem Hintergrund näherte, stetig, unwiderruflich. Was überwog meine Furcht? Die Verblüffung? Die Schwäche? Der Schreck?

¹³⁴ Fred Müller: *Siegfried Lenz*, „Deutschstunde“, a. a. O., S. 56.

¹³⁵ Irene Schlör: *Pubertät und Poesie. Das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz*, a. a. O., S. 134.

Meine Furcht ließ mich still sein und zusehen, eine Weile wenigstens; ich weiß nur dies: Da war das Bild. Da war die kleine offene Flamme. Da war die Furcht. Das war beinahe alles. Und ich dachte nicht weit, als ich die Decke abstreifte und aufstand, ich mußte einfach das Bild herunternehmen, mußte es umdrehen, den Papprücken lösen und die Geldwechsler aus dem Rahmen nehmen. (DS, S. 482f)

In diesem Zustand nimmt Siggi das Bild zu sich, versteckt es unter seiner Kleidung neben seinem Körper und beschließt, „keinem etwas zu sagen, nicht einmal dem Maler.“ (DS, S. 483) Siggi wollte das Bild ja nicht behalten – ebenso wenig wollte er spätere Bilder für sich behalten. Er tut so, weil „sie bedroht waren, und er will sie in Sicherheit bringen“. (DS, S. 483) Er kann es nicht so weit kommen lassen, dass die Bilder in einer unbewachten Sekunde aufflammen würden. (DS, S. 483) Zuerst in lockerer, unberechenbarer Folge, später immer häufiger und mit fast vorhersehbarer Sicherheit, melden sich diese Zwangsgedanken automatisch, sobald eine Beziehung zwischen Siggi und einem Bild hergestellt ist. Diese Zwangsvorstellung hat Siggi jedoch nicht nur am Wohnsitz des Malers; sie tritt überall auf. In der Tat hat Siggi im Laufe der Zeit den Forderungen der Obsession an verschiedenen Orten genügt, zunächst in Gläserup, dann aber auch in den Städten Husum, Schleswig und Kiel, schließlich auch in Hamburg. (DS, S. 511) Sorgfältig bewahrt Siggi die Bilder in seinem ausgesuchten Versteck so lange auf, bis die Gefahr vorüber ist. Das Sehnen nach der Aufbewahrung der Gemälde und nach der absoluten Sicherheit radikalisiert sich:

Keiner, keiner würde dies Bild zu Gesicht bekommen, das war beschlossen, und auch die anderen Bilder waren nur noch für mich da, ich hatte da etwas gelernt, hatte an mir selbst erfahren, was ich brauchte, um mit mir auszukommen. (DS, S. 506)

Entsetzen und Unsicherheit führen Siggi schließlich auf den kriminellen Weg des Bilderdiebstahls. Nach der Pädagogik der Nazi-Zeit wird eine „gewalttätige, unerschrockene und grausame Jugend“ aufgefördert und es darf „nichts Schwaches und

Zärtliches an ihr sein“¹³⁶. Infolgedessen gelten Siggis erschrockene Zwangsneurose und sein Diebstahl als asoziale Krankheit, die bei der Besserungsanstalt korrigiert werden muss. Es sei daran erinnert, dass die Siggi einst vom Vater als Zwischenträger erworben, vom Maler hingegen mit Aufgaben betraut war, die gelegentlich der Rettung von Bildern dienten: die widersprüchlichen Gefühle aus diesem Dilemma konnten nie überwunden werden. Der entsetzte unbestimmte affirmative Zustand von Siggi spiegelt sich unbewusst in seinem Traum wider. Im Traum geht es zunächst um den pathologischen Hang zum Verstecken von Bildern in Sicherheit. Siggi träumt davon, dass er auf einer Insel eine Steinkirche aus den Trümmern als sein neues Versteck baut. Da kommen zwei Boote und zwei Männer mit angelegtem Gewehr stehen aufgerichtet darin: in einem Boot Siggis Vater, der Polizeiposten Rugbüll: im andern Max Ludwig Nansen, der Maler. Die beiden sind auf der Seehundsjagd. Zu langsam und schwerfällig ist Siggis Versuch, mit der Herde der Seehunde zusammen zur Südspitze zu fliehen. Immer wieder bleibt Siggi zurück und die Kräfte schwinden. Gleichzeitig springen die beiden Männer aus den Booten, verständigen sich, rollen ein Netz aus und kommen auf Siggi zu. Siggi spürt, dass sich seine Spur nicht von der der Seehunde unterscheidet. (DS, S. 542) Die beiden Erwachsenen verengen den Kreis und drehen sich lachend um Siggi, immer so, dass sich die Öffnung der Reuse vor Siggis Gesicht befindet. Auch der hölzerne Reifen scheint Siggi „aufmunternd zur Kapitulation zu verführen und zu verleiten“. (DS, S. 541) Nansen und Jepsen beugen sich über Siggi und tippen freundlich auf seine Schulter, deuten wie „geduldige Dompteure“ auf die sich nach hinten verjüngende Reuse: „Allez, allez hopp“. (DS, S. 541)

Das Versteck, gebaut aus Trümmern einer alten Steinkirche, befindet sich auf Seehunde, mit denen sich Siggi schließlich identifiziert.¹³⁷ Siggi selbst ist die Beute, bedroht, hilflos, auf einer niedrigen, unmenschlichen Stufe. Auf der Flucht gerät er schließlich in eine Reuse. Der leibliche und der geistige Vater drohen, ihn in Besitz zu nehmen, wenn er nicht aus ihrem Bannkreis ausbricht und aufhört, seinen Wahnvorstellungen zu folgen und die Bilder wie Heiligtümer zu behandeln. Daher wohl die Anspielung auf die Kirchenruine. Siggi, bedroht von Gehorsamserwartungen und Sanktionen wie von der starren Objektbindung an die Bilder, sieht sich hoffnungslos verstrickt, unfähig,

¹³⁶ Joachim Fest: *Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft*. München: Piper 1993, S. 316.

¹³⁷ Winfried Freund: *Siegfried Lenz: „Deutschstunde“*. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Band 2, a. a. O., S. 236.

eine stabile Ich-Identität aufzubauen.

4.2 Das destabilisierende Ent-setzen in Gehorsamkeit beim Arrest

Siggis Haltung gegenüber seinem Vater lässt sich nicht einfach mit Entsetzen zusammenfassen. Vielmehr durchläuft diese Haltung einen Wandlungsprozess von anfänglicher Unterwerfung zu ent-setztem Widerstand, von Entsetzen zu Hass: „diese Furcht war stärker als der Haß, der auf einmal da war und mir riet, mich auf ihn zu stürzen und seine Schenkel und Hüften mit den Fäusten zu bearbeiten.“ (DS, S. 448) Als Siggis die Erkenntnisfähigkeit zu entwickeln beginnt, kann er „keine gesonderte Rücksicht nehmen“ und geschieht es häufig, dass „man ihn wie einen Erwachsenen behandelt“. (DS, S. 330) Seit dem zehnten Lebensjahr erlebt Siggis die Konfrontation zwischen den beiden Erwachsenen und zwei Lebensanschauungen mit:

Siggis wird Zeuge von Verhandlungen, Auseinandersetzungen, polizeilichen Maßnahmen und Vorgängen. Er nimmt an Aktionen teil, die im Hinblick auf seine kognitiven Fähigkeiten nicht folgenlos bleiben konnten. (DS, S. 330)

Auch die sichere und klare Führung der Erwachsenenwelt gibt es nicht: Dem Dogma des Vaters steht er ängstlich und misstrauisch gegenüber, dem eigensinnigen Selbstbewusstsein des Malers verehrungsvoll und ehrfürchtig. Beide repräsentieren unterschiedliche Autoritäten, und Siggis muss sich entscheiden, wem er gehorchen soll. Siggis ist gezwungen, seine Naivität abzulegen und frühreif zu werden. Die grausame reale Umgebung hindert Siggis daran, dem einen oder dem anderen zu vertrauen. Dies wird besonders deutlich, als er einen Schulaufsatz zum Thema „Mein Vorbild“ schreiben soll. Bei der Entscheidung zweifelt er:

Wer konnte eins abgeben? Mein Vater, der Polizeiposten Rugbüll? Der Maler Max Ludwig Nansen? Wem wollte ich gleichen, nacheifern, das Wasser reichen? Wenn schon nicht meinem Vater: warum nicht? Und wenn dem Maler: warum dann ihm? (DS, S. 474)

Siggis wittert, dass alles bei diesem Thema zur Wertung drängt, auf Wertung hinausläuft,

und weil es ihm nie gelingen würde, Leute, die er kennt, zu bewerten. Deswegen entsetzt er die Entweder-Oder-Wahl in Rugbüll und setzt ein anderes Vorbild unabhängig der räumlichen und zeitlichen Beschränkung „an anderem Ort in anderer Zeit“ (DS, S. 474), indem er ein fiktives Vorbild durch literarische Erfindung schafft. Von dieser Zeit an beginnt Siggi, an den angebotenen Anforderungen sowohl vom Vater als auch vom Maler zu zweifeln. Er findet einen besonderen Weg, um Verantwortung für sich selbst zu übernehmen, indem er die Bilder heimlich versteckt. Der Bilderdiebstahl bedeutet für Siggi „durch die künstlerische Ordnung gegen die Unordnung der Welt zu kämpfen“ (DS, S. 512) und einen aktiven Widerstand durch Passivität gegen die Ordnung der Erwachsenen.

Dennoch werden sein Schutz des Bildes und sein Widerstand zur Krankheit und Kriminalität den Normen gemäß verurteilt, die mit Zwangsmitteln geheilt und korrigiert werden müssen. Das Trauma, in dem Siggi von seinem Vater und dem Maler gejagt und in ein Netz gelockt wird, wird in Wirklichkeit von zwei Polizisten unterbrochen. Siggi wird schließlich wegen des Kunstraubs in eine Erziehungsanstalt für schwer erziehbare Jugendliche gebracht und verbüßt seine Strafe, was die Rahmenhandlung und den Beginn des Romans darstellt. In einer Deutschstunde müssen die Jugendlichen einen Aufsatz zum Thema „Die Freunden der Pflicht“ schreiben. Siggi empfindet diese Maßnahme als Strafe und sträubt sich zuerst, ihr nachzukommen. Er kann die Flut dieser Erinnerungen gar nicht bewältigen und deshalb weigert er sich zu schreiben.

Der Deutschlehrer blättert erstaunt in Siggis leerem Heft und schaut ihn angewidert mit redlichen Bedenken an. Er übt seine Strafgewalt aus und lässt Siggi aufstehen: Durch diese Geste wird Siggi von der sitzenden Schülergruppe getrennt. Er leugnet Siggis Schwierigkeit des Schreibens: „Du siehst nicht so aus, Siggi Jepsen“, und stellt fest, dass „die leeren Seiten gegen ihn (den Deutschlehrer) gerichtet seien.“ (DS, S. 13) Statt Siggi zu glauben, fällt er das Urteil, dass Siggis Verhalten „Widerstand und Aufsässigkeit“ (DS, S. 13) ist. Siggi wird zum Direktor Himpel gebracht. Der Direktor wendet sich auf Siggi zu und verkündet mit niedergeschlagenen Augen sein Urteil: Siggi soll in eine Zelle gebracht werden, in „anständige Abgeschiedenheit“, um ungestört einzusehen, dass Deutschaufsätze geschrieben werden müssen. (DS, S. 16) Er proklamiert, dass Siggi vor allen Störungen bewahrt werden soll, bis Siggi die Arbeit nachschreibt.

Siggi weiß nicht, wie er sich in der Gesellschaft zurechtfinden und aufbauen soll, aber

die Erinnerung an die Vergangenheit kann ein Hinweis auf die Selbstreflexion sein, wo er auf die Ereignisse zurückblicken kann, die seine Kindheit geprägt haben. Er ist von dem starken Wunsch erfüllt, nicht nur die ihm aufgetragene Arbeit zu erledigen, sondern auch das Erlebte und noch zu Erlebende zu nutzen. Siggis will die Freuden der Pflicht bestätigen, ihren Wirkungen nachspüren, die in ihm selbst enden, zur Strafe, ungestört, bis der Beweis gelungen ist. (DS, S. 20) Er kann die begonnene Arbeit nicht auf halbem Wege abbrechen und sich dem unaufhörlichen Lauf der Zeit stellen, denn er will alles von Anfang bis Ende verstehen. Infolgedessen dauert der Schreibprozess merkwürdigerweise 105 Tage und „der Aufsatz nimmt bedrohliche Formen an“, denn Siggis will ihn „ungekürzt, in seiner ganzen Länge verstehen“. (DS, S. 185) Trotzdem meint Direktor Himpel, dass Siggis Aufsatz seine Erwartungen bei weitem übertrifft. „So kann es nicht weitergehen“, sagt Himpel, „eine Strafarbeit ist nichts Außergewöhnliches. Allerdings muß auch eine Strafarbeit ihr Maß behalten.“ (DS, S. 188) Himpel proklamiert, dass jetzt die Strafe zum Ende kommt. Er bietet Siggis seine „im Begrüßen so erfahrene Hand“ an, will das Ende des Aufsatzes von Siggis auf der Stelle besiegeln, doch Siggis weigert sich, in seine Hand einzuschlagen: „Ich protestierte.“ (DS, S. 189) Siggis entsetzt die Verkündigung, indem er Himpel an die gesetzte Anordnung erinnert und dessen Versprechen zitiert, dass Siggis das Ende der Strafarbeit selbst bestimmen kann: „Sagten Sie nicht selbst, es kann dauern, solange es nötig ist?“ (DS, S. 189) Mit diesem Zitat gelingt es Siggis, Himpel zwar nicht grundsätzlich umzustimmen, aber doch dessen vorläufiges Einverständnis zur Fortsetzung des Schreibens zu bekommen. Zu diesem Zeitpunkt verwandelt sich die Fertigstellung des Aufsatzes von einer gesetzten Aufgabe, die erledigt werden muss, zum entsetzten Widerstand von Siggis gegen die setzende Autorität.

In der geschlossenen Schreibumgebung auf der abgelegenen Insel wird die anderen Angelegenheiten vorübergehend suspendiert und der Platz wird der Reflexion geräumt: Siggis beabsichtigt, vornehmlich am 21jährigen Geburtstag, wo er die Volljährigkeit erreicht, sich durch „bilanzfreudige Nabelschau“ (DS, S. 438) reflektieren. Siggis Erinnerungen an die Vergangenheit entspringen der Suche nach einem spirituellen Ausweg und der Hoffnung, den Schmerz, der durch den Zusammenprall von traditionellem Bewusstsein und individuellem Erwachen entstanden ist, loszuwerden. Während Siggis auf die Vergangenheit zurückblickt, denkt er immer auch über seine gegenwärtige Existenzweise nach und fragt sich, wie er sich selbst gestalten und aufbauen soll, um ein tieferes Verständnis für die Zukunft zu erlangen. (DS, S. 432)

Und „keiner hätte es geschafft, mich zur Aufgabe zu überreden, nicht einmal die Aufforderung zur Flucht reichte aus, um mich von meiner Arbeit abzubringen.“ (DS, S. 196) Siggis ist voller Enttäuschung über die Zukunft. Denn wenn man zwischen Vergangenheit und Gegenwart vergleicht, stellt man fest, dass alles immer beim Alten bleibt:

Der (Jens) hat aufgeräumt zwischen Glüserup und Rugbüll, auch in seiner Familie. So einem brauchst du nicht zu sagen, was er von Zeit zu Zeit zu tun hat. Wenn der nur eine Aufgabe erhält, bleibt er dabei, lebenslanglich. (DS, S. 556)

Dies zeigt, dass die Erwachsenen immer noch die Machthaber sind, die die Gesellschaft und die Jugendlichen verwalten. Aber sie sind sich ihrer Schuld nicht bewusst und wollen nicht darüber nachdenken. In einer Gesellschaft, in der die absoluten Werte vorherrschen, gibt es kaum Möglichkeit für Kritik und Reflexion, da die Autorität erschütternde Werte als Bedrohung des Systems abgelehnt werden. Nicht nur im Elternhaus, sondern auch in der sozialen Institution der Erziehungsanstalt schränken die gesellschaftlich autoritären Wertmaßstäbe der älteren Generation noch immer das Verhalten der Jugendlichen ein. Aber die Erwachsenen beharren darauf, die Jugendlichen zu „korrigieren“:

Ihr habt noch viel zu lernen. Ihr habt noch viel einzusehn. Die Insel hält manches bereit für euch, Veränderungen, die nicht ohne Widerspruch erfolgen werden. Ihr scheint noch nicht einmal zu wissen, welcher Zusammenhang zwischen Arbeit und Brot besteht. Ihr werdet die Notwendigkeit des Gehorsams begreifen und eines Tages, hoffentlich, die Freuden der Verantwortung. (DS, S. 558)

Den Vorschlag von anderen „Schwererziehbaren“, heimlich aus der Besserungsanstalt zu fliehen, lehnt Siggis ab. Dazu erklärt Werner Schwan, dass Siggis schon den Überwindungsweg seiner tiefen Krise, durch Niederschrift seiner Strafarbeit ein neues Leben in Angriff zu nehmen, gefunden hat.¹³⁸ Ob das Schreiben für Siggis zu diesem

¹³⁸ Werner Schwan: *Siegfried Lenz, „Deutschstunde“*. In: ders.: *„Ich bin doch kein Unmensch“*. Kriegs- und

Zeitpunkt ein gefundener „Bewältigungsweg“ ist, darf bezweifelt werden. Der Grund, warum Siggi die Aufforderung zur heimlichen Flucht ablehnt, liegt vielmehr darin, dass er nicht weiß, bei wem er nach der Flucht einen Unterschlupf finden kann und wohin er gehen soll. (DS, S. 570) Nichtsdestotrotz könnte es auch darin bestehen, dass Siggi das Schreiben der Strafarbeit als einen Widerstand ansieht: Er gehorcht passiv der Sanktion, benutzt aber den Antrag selbst, um eine Fristverlängerung des Schreibens zu erkämpfen. Den gewaltsamen Widerstand gegen die Vätergeneration wird von Siggi abgelehnt und er rät Kurtchen, der alle Erwachsenen fanatisch hasst und wegen asozialen Gewaltverhaltens verhaftet ist, von blinder und wahlloser Gewaltanwendung ab. Statt mit Gewalt gegen die Gesellschaft und das soziale System zu rebellieren und die Macht der Erwachsenen zu erobern, plädiert Siggi für einen passiven, aber grundsätzlichen Weg des Widerstands.

Bei der Analyse der zwei Szenen des Aufsatzschreibens fällt eins auf, dass Siggi kraft der gesetzten Anordnungen den ent-setzten Widerstand leistet. Wie das deutsche Präfix „Ent-“ impliziert, in dem die privative und inchoative Bedeutung in sich vereint, stellt der widerständige Weg von Siggi „die Dialektik der Aktivierung durch Passivierung“¹³⁹ dar. Dieser Weg, durch Passivität die Aktivität zu erlangen, gleicht der paradigmatischen literarischen Figur Bartleby von Herman Melville.¹⁴⁰ Die Erzählung *Bartleby, der Schreiber* spielt in der New Yorker Geschäftswelt um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu den Mitarbeitern verhält sich der Kopist Bartleby angesichts der monotonen und ermüdenden Arbeit anfänglich ruhig und still. Eines Tages beginnt er jedoch, die Ausführung bestimmter Tätigkeiten mit den Worten „Ich möchte lieber nicht“ (im Original: „I would prefer not to“) zu verweigern. Allen Fragen, Überredungsversuchen, Zurechtweisungen, Drohungen und sogar Beschimpfungen zum Trotz wiederholt er immer wieder den Satz „I would prefer not to“. Schließlich wird Bartleby von der Polizei ins Gefängnis gebracht. In der Zelle verweigert er Nahrung und Kommunikation, bis er stirbt.

Wie Bartleby zeichnet sich auch Siggi durch bewusste Selbstisolation, Mobilitätsverweigerung und Abkehr von der Außenwelt aus. Psychologen erklären dieses Phänomen als „psychische Störung oder Krankheit“. (DS, S. 15) Jedoch ist sich

Nachkriegszeit im deutschen Roman, a. a. O., S. 77.

¹³⁹ Jan Sieber: *Schweigen, Streiken, Vergessen. Mit Walter Benjamin für eine Dialektik der Aktivierung durch Passivierung*. In: Kathrin Busch/Helmut Draxler (Hrsg.): *Theorien der Passivität*. München: Fink 2013, S. 219.

¹⁴⁰ Vgl. Herman Melville: *Bartleby, der Schreiber*. Übersetzt aus dem Englischen von Jürgen Krug. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 2004.

Siggi seiner Selbstexistenz bewusst und versucht, nach Freiheit zu streben und den Willen des Subjekts in der Existenz zu verfolgen. Für ihn stellt die äußere Welt die gewalttätige Macht dar, die ihn zwingt, ihr zu gehorchen und sich ihr anzupassen. Absurderweise wird das Selbstbewusstsein und der freie Wille von Siggi gemäß den gesellschaftlichen Ritualen, Tabus und Institutionen als „Krankheit“ verurteilt und Siggi wird als zu korrigierendes Objekt betrachtet. Auch die zwischenmenschlichen Beziehungen sind durch den binären Gegensatz von Subjekt und Objekt geprägt, da jeder Mensch den anderen bewusst oder unbewusst zum Objekt macht, d.h. den anderen seinen Willen aufzwingt. Martin Buber definiert diese Situation als das „Ich-Es-Beziehungsmodell“, das heißt, jeder will als „Ich“ das Zentrum sein und die anderen durch Ausbeutung, Kontrollierung oder Unterdrückung in Objekt verwandeln, um den Status als Subjekt zu erwerben.¹⁴¹ In diesem Sinne wird besonders auf die existenzphilosophische Problematisierung der Freiheit hingewiesen. Demnach besteht das Wesen der Freiheit in der Verweigerung: Die grundlegendste, letzte und unveräußerliche Freiheit des Menschen besteht darin, Nein zu sagen.¹⁴²

Dass Siggi die Dauer der Gefangenschaft aktiv durch Zitieren der autoritären Befehle verlängert, sichert er sich einerseits den Spielraum für aktive Gegenangriffe in der Passivität, in der er zum Gegenstand der institutionellen Disziplinierung wird. Zum anderen isoliert er sich dadurch von der Außenwelt und maximiert so die Möglichkeit einer eigenständigen Selbstexistenz. Die hartnäckige Passivität kennzeichnet eine besondere Existenzweise, die „zwischen nicht deterministischer Passivität und unklarer Bedrohung durch Gewalt“ angesehen wird.“¹⁴³ Diese Passivität ist Jan Sieber zufolge jenseits der Dichotomie von aktiv und passiv zu thematisieren und vielmehr die Dialektik einer Aktivierung durch Passivierung zu denken.¹⁴⁴ Die Eröffnung von Potentialität bei gleichzeitiger Resistenz, Setzung bei gleichzeitiger Entsetzung – ist ein „opening toward the world and a resistance from the world“.¹⁴⁵ Es ist eine Bewegung, die ihre Produktivität daraus bezieht, dass sie nicht in einer eindeutigen Bedeutung aufgeht, sondern diese in der Schwebe hält.

Diese zweideutige Haltung zwischen Präferenz und Ablehnung gilt nach Žižek als

¹⁴¹ Vgl. Martin Buber: *Ich und Du*. Stuttgart: Reclam 1995, S. 138.

¹⁴² Vgl. Knopp Peter: *Die Freiheit des Nein – Jean-Paul Sartre Carnets 2001/2002*. Berlin, Wien: Philo 2003, S. 198.

¹⁴³ Simon Critchley: *Why Žižek should be defended?* In: Paul Bowman/Richard Stamp (Hrsg.): *The truth of Žižek*. London, New York: Continuum 2007, S. 12.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 220.

¹⁴⁵ Daniel Blanga-Gubbay: *Life on the threshold of the body*. In: *Paragrana*, Vol. 23/2014, S. 130.

subtraktive Politik. Die Politik der sogenannten „Subtraktion“ verfügt über zwei Eigenschaften: Erstens, nicht direkt gegen hegemoniale Ideologien zu kämpfen, sondern sich für einen anderen, grundlegenden Weg zu entscheiden und sich von der direkten Konfrontation zurückzuziehen. Zweitens ist sie eine völlige Ablehnung oder die reinste Form der Ablehnung. Sie unterscheidet sich deutlich von der Politik des Widerstands dadurch, in Anlehnung an Bartlebys Beispiel, dass sie nicht wie die letztere einfach mit „I do not want to“ ablehnt, sondern mit „I prefer not to“. Sie drückt eine positive Präferenz für Negation und ein Verlangen aus, das von keinem Objekt abhängt. Die Politik der Subtraktion ist in der Lage, „neue Räume jenseits der hegemonialen Position und ihrer Negation zu eröffnen“.¹⁴⁶

Aus der Perspektive der Linguistik sind die Unterschiede zwischen zwei negativen Aussagen – „I do not want to“ und „I prefer not to“ – klarer zu erkennen. Die erstere negiert das Prädikat, während die letztere das Nicht-Prädikat bekräftigt. Die erstere impliziert, dass „Ich möchte es auf andere Weise tun“. Dagegen ist die letztere radikaler und deutet ein totales neues Feld, das weder „Ich tun nichts“ oder „Ich will...“ ausdrückt, sondern dass „mein Verhalten völlig ungewiss und unbegrenzt ist“. Das Beharren und der Rückzug „I prefer not to“ kann die Unterstützung der Machtnominierung blockieren und deren Gewaltmechanismus sichtbar machen. Die subversive Kraft des Bartleby-Rückzugs sieht zwar negativ aus, kann aber ein extremes Chaos der Situation erzeugen. Es kann als eine widerständige Form des Objekts angesehen werden, die das „Subjekt“ stört und traumatisiert, weil das Objekt stets präsent ist und den Platz des Subjekts bedroht.¹⁴⁷

Gleichmaßen äußert am Ende Siggi durch den performativen Satz seinen passiven affirmativen Zustand: „Ich werde nichts beschließen, überlegen, planen, keine dramatischen Worte bereitlegen, keine besonderen Gesten in petto halten.“ (DS, S. 575) Das performative Versprechen „Ich werde in petto“ gestaltet festgelegt eine Zukunft, die durch dem affirmativen Zustand, wo „nichts“ erreicht wird, aufgehängt. Falls „Ich werde in petto“ die aktive Seite des Vermögens betont, etwas planen oder etwas Praktisches machen zu können, wird sie von der negativen Seite des Vermögens, etwas nicht tun zu wollen, im Widerruf „nichts“ und „Halten“ bzw. „Aufrechterhalten“ ausgedrückt. Sowenig das Afformative zur Gruppe der Akte – also

¹⁴⁶ Slavoj Žižek: *The parallax view*. Cambridge: The MIT Press 2006, S. 381.

¹⁴⁷ Jodi Dean: *Again, and again, and again. Real Materialism*. In: *Theory and Event*, Vol. 12/2009, S. 95.

der Setzungs- oder Stiftungsoperation gehören, eröffnen sie sich doch niemals einfach außerhalb der Aktsphäre und ohne Beziehung zu ihr.¹⁴⁸ Indem Siggi keine besonderen Geste nicht „machen“, sondern „halten“ wird, tritt er in den Bereich zwischen Potenz und Akt, zwischen Ermöglichung und Verwirklichung. Es „erschöpft sich in den Akt nicht, sondern verbleibt als Potenz im Akt.“¹⁴⁹

Für Siggis Verweigerung zum Handeln expliziert Winfried Freund: Anders als im herkömmlichen Bildungsroman ist in *Deutschstunde* das Ich von tiefer Skepsis traditionellen Wertgebungen gegenüber erfüllt.¹⁵⁰ Im Gegensatz zum klassischen Bildungsroman, wie *Wilhelm Meister* von Goethe oder *Nachsommer* von Stifter, steht am Ende nicht die charakterliche Vervollkommnung und „Ein-Gliederung“ durch die Gesellschaft vom „Helden“ Siggi, sondern sein „Scheitern an Rugbüll“. (DS, S. 574) An die Stelle der gebildeten Persönlichkeit tritt das „skeptische Subjekt, das normativen Leitwerten und ihren Verfechtern misstraut, das aber gerade dadurch offen wird für vorurteilsreifes praktisches Handeln.“¹⁵¹ Für ihn bedeutet die bevorstehende Entlassung aus dem Schutz der Anstalt mehr Drohung als Befreiung, er fühlt sich schlecht gerüstet, um es mit der Härte der Wirklichkeit aufzunehmen: „Was soll ich tun, wenn sie mich entlassen, wohin gehn, wo ein Versteck für mich suchen?“ (DS, S. 570) Ausgehend davon stellt Fred Müller fest, dass es Siggi nicht gelingt, das Geschehen seiner Kindheit zu bewältigen: „Siggi ist zerbrochen und gescheitert an Rugbüll. Er hat gar keine Chance zur Orientierung oder Entwicklung der eigenen Persönlichkeit.“¹⁵² Dennoch schüttelt das unsichere spekulative Wort „vielleicht“ den Maßstab des Scheiterns und eröffnet erneut „Möglichkeiten. Noch gibt es Möglichkeiten.“ (DS, S. 574) Das Adverb „vielleicht“ setzt Eindeutigkeiten außer Kraft, eröffnet Möglichkeiten, ohne Gewissheiten zu geben, es steht für eine Bewegung ins Offene. Es weist in die Zukunft, entwirft Utopien, ohne die Gewissheit zu geben, dass sie sich verwirklichen werden. Es formuliert die Möglichkeit, dass sich etwas realisiert; und aber die ebenbürtige Möglichkeit, dass dies nicht geschehen wird, gleich mit. „Vielleicht“ stellt eine Unentschiedenheit, ein Zögern, ein Innehalten aus; ein Wagnis, aber auch ein Versprechen, verheißungsvoll und zugleich losgelöst von der Verpflichtung, es

¹⁴⁸ Werner Hamacher: *Streik, Affirmativ*. In: Christiaan Hart Nibbrig (Hrsg.): *Was heißt „Darstellen“?*, a. a. O., S. 359.

¹⁴⁹ Giorgio Agamben: *Noten zur Geste*. In: Jutta Georg-Lauer (Hrsg.): *Postmoderne und Politik*, a. a. O., S. 105f.

¹⁵⁰ Winfried Freund: *Siegfried Lenz: „Deutschstunde“*. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Band 2, a. a. O., S. 219.

¹⁵¹ Ebenda, S. 220.

¹⁵² Fred Müller: *Siegfried Lenz, „Deutschstunde“*, a. a. O., S. 57.

einzulösen. Hier verdichten sich Qualitäten der affirmativen Geste: Sie entwirft sich auf ein Ausstehendes hin, von dem konstitutiv offen bleiben muss, ob es erreicht wird oder nicht. „Vielleicht“ ermöglicht, dass etwas in Erscheinung kommt, ohne dass es sich realisiert, sondern als Möglichkeit offen bleibt.

5. Die Geste des Schreibens als das performative Afformative

5.1 Die performative willkürliche Setzung der narrativen Autorität

In den letzten Kapiteln wird das Sujet „Geste“ handlungsgemäß je nach typischen Figuren analysiert. In dem Schreiben bzw. der Textstruktur setzen sich auch aber die performative und afformative Geste ab. Die Erzählperspektive besteht, vereinfacht gesagt, darin, den Leser zu zwingen, die Welt mit Siggis Augen zu sehen. Eine ganz eigentümliche Besonderheit des Erzählstils in *Deutschstunde* zeigt sich darin, dass Siggis immer wieder zur Beherrschung seiner narrativen Autorität betont, wie er seine Geschichte aufbaut, zusammensetzt und verfertigt. Der Roman nimmt die Rahmenstruktur an und am Ende des ersten Kapitels beginnt die innere gerahmte Erzählung, nämlich die zu schreibende Strafarbeit mit einem performativen Satz „Ich muss anfangen. Also“. (DS, S. 20)

Siggis erzählt nicht nur, sondern gibt immer wieder Hinweise darauf, dass er erzählt und wie er es tut. Dadurch wird die erzählerische Kontinuität durchbrochen. Zwischen dem Geschehen und dem Erzähler wird Abstand hergestellt. Die Beobachtungen ließen sich vermehren durch Hinweise auf den Sprechcharakter von Siggis Sprache, mit den zahlreichen Interjektionen wie „sagen wir mal“, seiner Erzählwillkür, mit der er wie ein Marionettenspieler seine Figuren einsetzt und nach Belieben agieren lässt. Hierbei zeigt Siggis, dass er die Geschichte fest in der Hand hat, dass er ihren Verlauf souverän bestimmen kann:

Erst einmal lasse ich es dunkel werden und gebe die Verantwortung für den ersten Teil des Abends dem Bildwerfer, der registriertes Eigentum des Gläseruper Heimatvereins ist, gebraucht gekauft und vom Vorsitzenden, Per Arne Scheßel, den ich aus Gewohnheit meinen Großvater nenne, aufbewahrt, gereinigt und auch bedient wird. (DS, S. 144)

Diese ausdrückliche Steuerung eskaliert sich im achten Kapitel *Das Porträt*, indem Siggis die setzenden Interjektionen komplett weglässt und die Szene, dass Nansen von Jens beim heimlichen Malen ertappt wird, nach seiner Imagination schildert. Der nachfolgenden Handlung zufolge wartet Siggis zu diesem Zeitpunkt zu Hause auf seinen

Vater und daher ist er nicht anwesend vor Ort. Trotzdem wird diese Szene so bildlich rekonstruiert, als ob Siggi mit eigenen Augen den Verlauf gezeugt hätte und die „Tatsache“ wahrheitsgetreu wiedergäbe. Doch der zweite Konjunktiv deckt die setzende unzuverlässige Narration auf, und verunsichert die Zuverlässigkeit des Erzählens:

Jetzt hätte er rufen, jetzt hätte er auch klopfen können, doch nach allem, was ich weiß, tat er nichts von beidem, sondern schleppte, da die Lichtquelle zu hoch lag, einen Gartentisch heran, kletterte auf den Tisch und legte das Gesicht an die Scheibe: so hatte er noch nie Einblick genommen in Vorgänge auf Bleekenwarf. (DS, S. 206)

Die bis ins Detail konsequent durchgehaltene Romanstruktur in *Deutschstunde* wird in diesem Kapitel durchbrochen. Damit wäre die Gestaltungsfreiheit des Erzählers gerechtfertigt, aber aus Lenz' Worten lässt sich noch etwas anderes herauslesen: dass der Roman nicht planvoll geschrieben wurde. Denn Lenz hat sich keine Gedanken darüber gemacht, was er im nächsten oder übernächsten Kapitel schreiben würde; er hat dem fiktiven Erzähler einfach freie Hand gelassen, die Details nach seiner Phantasie zu setzen und die Geschichte zu entwickeln.¹⁵³ Auf diese Weise konnte Siggi plötzlich zu der Erkenntnis gelangen, dass es bei ihm Lücken in der Erinnerung gibt und dass es bei ihm Momente gibt, die er selbst nicht erlebt hat.¹⁵⁴

Wir bestehen doch nicht aus einem geschlossen funktionierenden Erinnerungsmechanismus, sondern in dem Augenblick, wo wir etwas produzieren mit der Möglichkeit oder mit dem Wunsch, etwas episch schlüssig darzubieten, werden wir ja darauf verwiesen, dass wir ein Bündel von Erinnerungsfetzen sind.¹⁵⁵

Die Technik, die erzählerische Illusion durch Verweise auf das eigene schriftstellerische Handeln zu durchbrechen und damit Distanz zu schaffen, hat in ihrer

¹⁵³ Manfred Durzak: *Gespräche über den Roman: ein Interview mit Siegfried Lenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 86.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Ebenda.

Beiläufigkeit durchaus etwas von der Leichtigkeit und Unbefangenheit eines unbefangenen Kindes, das sich das Verhalten der Erwachsenen nach eigenem Verständnis und Belieben einbildet und erschließt. Darin liegt gerade die Beliebigkeit der setzenden Erzählautorität des Schreibers Siggi, der aufgrund der Beschränktheit der unwissenden Kinderperspektive wichtige Ereignisse „nach Belieben“ ignoriert. Sie werden nur beiläufig erwähnt oder durch Siggis Phantasie rekonstruiert. Diese Darstellungsweise verleiht der Charakterisierung des Individuums dennoch eine hintergründige Tiefe und Symbolik. Eine solche Darstellungsweise bewirkt, dass scheinbar naive und alltägliche Begebenheiten durch Andeutungen, Hinweise und Verweise plötzlich zu Bildern von Ereignissen viel größerer Tragweite werden können. Der so unscheinbar wirkende Mikrokosmos Rugbüll wird so immer wieder wie *Unterm Brennglas* (Titel des 12. Kapitels) zum zwar kleinen, aber anschaulichen Gegenbild zum Makrokosmos des untergehenden Hitlerregimes. So wird, um nur ein bereits erwähntes Beispiel zu nennen, die Aggressivität der herabstürzenden Möwen, die Addi angreifen, so geschildert, dass diese Vögel zu einer Vorahnung der alliierten Tiefflieger werden, jener Tiefflieger, die später die Zivilbevölkerung bedrohen und Klaas fast tödlich verletzen. Gleichmaßen wird der Schwerpunkt des Erzählens bei der Schilderung des ersten direkten Konflikts zwischen Jens und Nansen nach dem Malverbot von Siggi absichtlich abgelenkt:

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. (DS, S. 88)

Aus dem Blickpunkt von Siggi wird stattdessen das Spiel mit Enten sichtbar:

Dann schlüpfte ich durch den Spalt hinaus, stand allein am Teich und bereitete den Enten ein rasches Skagerrak, indem ich vor, hinter und zwischen ihnen dekorative Fontänen aufspringen ließ. Ich gebrauchte unterschiedliche Kaliber dabei; das schwappte, wellte, kippte, warf sich schlank empor, so daß die Enten gezwungen waren, ihre Formation immer wieder zu ändern, um den Geschossen auszuweichen, und bevor ich in den Garten zurücklief, gab ich ihnen noch ein Gefühl für Sperrfeuer, wobei eine der jungen Enten die Beherrschung verlor, aus dem Verband ausscherte und

sich, mit klatschendem Flügelschlag über das Wasser laufend, in das Planquadrat verirrte, wo meine Geschosse niedergingen: wäre sie bei den Alten geblieben, hätte sie keinen Treffer eingefangen. (DS, S. 92)

Rugbüll stellt so einen abgelegenen Ort dar, dass es sich tatsächlich in der Peripherie des frontalen Schlachtfeldes befindet und es kaum von dem direkten bewaffneten Konflikt betroffen wird. Dennoch in Rugbüll lauern noch die Spuren des Kriegs im gewöhnlichen alltäglichen kindlichen Spiel: Skagerrak, Geschoss, Sperrfeuer usw. Dass sich die Brutalität und Gewalt des Kriegs im kindlichen naiven Spiel tiefst einmischen, deutet auf den weiten Umfang der Auswirkungen vom Krieg, sodass Sigg und seine Gleichaltrigen die normale Kindheit opfern müssen. Wenn es die historischen Ereignisse betrifft, werden sie nur durch alltägliche Begebenheiten „verharmlost“:

(Er) ging vornübergebeugt über den Hof, auf dem der Wind spitze Kreisel drehte und eine Zeitung zerzauste, einen Sieg in Afrika, einen Sieg auf dem Atlantik, einen gewissermaßen entscheidenden Sieg an der Altmallfront zerzauste und knüllte und gegen den Maschendraht unseres Gartens preßte. (DS, S. 23)

Und auch:

Ich schloß das Fenster und sammelte die verstreuten Datumskarten in das Kästchen und stellte es auf den Tisch. Ich fischte den zweiundzwanzigsten September vierundvierzig heraus und erlaubte ihm, sich über die andern Tage sichtbar zu erheben. (DS, S. 257)

Da das erzählte Ich in einer Handlung nur ein Kind ist, kann er auf die ihm schwach korreliert historischen Ereignisse nicht tiefgehend eingehen. Und das erzählende Ich will die Leser kraft seiner „Erzählautor-ität“ in seiner begrenzten Kinderperspektive belagern, indem er nur die „Kleinigkeit“ ausführlich schildert.

Anschließend soll noch auf eine andere formale Besonderheit des Stils der *Deutschstunde* hingewiesen werden, auf die Wiedergabe der direkten Rede der Romanfiguren. Im ganzen Roman werden aber keine Anführungszeichen gesetzt. Die direkte Rede der Personen erscheint damit gleichsam „eingebettet in den Strom der

Erinnerungen, die Siggis heimsuchen“.¹⁵⁶ Und die Kontinuität des Erinnerungsstroms wird von Siggis strukturell durch die Aufhebung der Anführungszeichen anschaulich simuliert. Die Aufhebung der Anführungszeichen verwischt die Grenze zwischen der sachlichen Wiedergabe der Zitate von anderen und der subjektiver Erzählung, als hätte Siggis als omniscienter und omnipotenter Erzähler das Angeführte nicht weitererzählt, sondern den Bühnentext der Schauspieler gestaltet. Diese Einbettung der direkten Rede lässt andererseits die beiden zeitlichen und erzählerischen Ebenen des Romans, die Handlung in Rugbüll, 1943-1945, und die Niederschrift der Strafarbeit auf der Insel, um 1954, ineinander übergehen. Wie Theo Elm darauf hinweist, dieses willkürlich Gemachte der sich dem objektivierenden Zusammenhang widersetzen Zeitgestaltung löscht den Modus der Vergangenheit unter dem Eindruck des unbezogen subjektiv produzierten Geschehens.¹⁵⁷ Auch im Verlauf der Binnenerzählung bleiben damit der Ich-Erzähler und die Ebene des Rahmens omnipräsent, was durch die ständigen Hinweise Siggis auf sein Schreiben bewirkt wird.

5.2 Die affirmative widerrufliche Entsetzung der Bestimmtheit als Widerstand gegen die absolute Wahrheit

Wir werden mit der Sprache allein dem erinnernden Erzählprozess nie Genüge tun können, weil entweder jedes Wort einen Keller hat, einen ziemlich tiefen Keller, oder aber nicht ausreicht, das zu treffen, was man in der verpflichteten Imagination, also im Augenblick unangewendeten Träumens und Erfindens, vor Augen hat.¹⁵⁸

Wie schwer es dem Erzähler fällt, seine Erinnerungen zu befragen und zu strukturieren, zeigt sich in einer konkreten Szene im Roman, in der Siggis einen Aufsatz schreibt: „Kein Aufsatz ohne Gliederung. Einleitung, Aufbau, Hauptteil, Wertung: über diese Rolltreppe hatte das Ganze zu laufen, und wer sich nicht an diesem Schema entlangangelte, der hatte das Thema verfehlt.“ (DS, S. 473) Und Siggis wollte das Thema nicht verfehlen, aber er musste sich zuerst darüber im Klaren sein, was sein

¹⁵⁶ Fred Müller: *Siegfried Lenz*, „Deutschstunde“, a. a. O., S. 92.

¹⁵⁷ Theo Elm: *Siegfried Lenz. Zeitgeschichte als moralisches Lehrstück*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Siegfried Lenz. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier 1985, S. 112.

¹⁵⁸ Manfred Dürzak: *Gespräche über den Roman: ein Interview mit Siegfried Lenz*, a. a. O., S. 93.

eigentliches Thema sein sollte. Dazu hätte er sich entscheiden müssen, doch er wollte diese Verantwortung nicht auf sich nehmen: „Ich brachte es nicht fertig zu bestimmen, was Haupt-, was Nebenproblem sein sollte. Ich brachte es nicht übers Herz, einige Leute als Haupt-, andere als Nebenfiguren auftreten zu lassen. Ich war nicht in der Lage zu werten.“ (DS, S. 474). Solche Bekenntnisse sind sehr häufig zu finden und symbolisieren die Schwierigkeiten des Schreibens. Zudem wird eine weitere Schwierigkeit des Erzählens bekennt: die Abweichung der Vorstellung vom verbal Formulierbaren. Und dieser Erzähler ist keiner, der die erzählte Wirklichkeit als etwas unbedingt Realistisches und Glaubwürdiges darstellt: er relativiert die erzählte Ebene dadurch, dass er ständig in eine andere Ebene zurücktritt, wo er nicht mehr weiß, dass er eine fiktive Figur ist. Es gibt Beispiel für diesen Rücktritt in die erzählende Zeit wie „Doch ich will diese Einzelheiten, aus denen durchaus eine Geschichte entstehen kann, nicht weiter ausspielen.“ (DS, S. 78) Was den Wahrheitswert des Erzählten beeinflusst, sind die Passagen, wo der sich eben erinnernde Siggi Figuren handeln lässt: „Darum kann ich Okko Brodersen nicht gleich beginnen lassen, ich muss, damit er sich selbst gleicht, abwarten, muss das Vorgespräch erwähnen“. (DS, S. 126.) Oder der Anfang: „Immer wieder setzte ich an, schickte meinen Vater den Deich hinab, mit und ohne Umhang, bei Wind und bei Windstille, mittwochs und sonnabends. (DS, S. 11)

Obwohl Siggi mehrmals versucht, dem Leser zu versichern, dass sein Bericht der Wahrheit entspricht, stellt er ihn ebenso oft in Frage: „Hier werfe ich mein Planktonnetz aus über meiner dunklen Ebene, hier sammle ich ein, was sich fängt“ (DS, S. 439). Als Erzähler ist Siggi nicht allwissend, er kann auch nicht objektiv berichten, weil er zu sehr in seine Erzählung verstrickt ist. Wenn Erinnern nicht nur ein hervorrufender, sondern auch ein hinzufügender, also gestaltender Prozess ist, dann ist es verständlich, dass Siggi die Figuren seiner Erinnerung auf eine bestimmte Weise aussehen, etwas sagen oder tun lässt. Es gibt genügend Stellen im Roman, an denen er sich die Frage stellt: was nun? was geschah dann? und was hat diese oder jene Figur getan? (DS, S. 277) Es sind rhetorische Fragen, die die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine bestimmte Weise lenken sollen, und außerdem auf das schaffende Charakter des Berichts hinweisen.

Als Erzähler ist Siggi kein Außenstehender, er ist mehr als ein bloßer Beobachter der Ereignisse, die er erlebt: Es sind ihre Auswirkungen, die ihn zum Schreiben veranlassen. Ganz ähnlich zu *Brot und Spiele*, wo der Reporter über den gescheiterten Sportler schreibend bekennt: seine Schreibmotivation ist das Ziel des Verständnisses. Das

ständige Korrigieren und die Unwägbarkeiten lassen das Erzählte jedoch in einem Zwielicht erscheinen. Dass Siggi seine Kindheitsgeschichte aufschreibt, anstatt eine Strafarbeit zu verrichten, fällt dem jungen Psychologen auf, und so bekommt die Erzählung noch eine zusätzliche Funktion: Sie dient als Diplomarbeitsmaterial. Die „der Moderne analoge, durch ideologische Desillusionierung nach dem Krieg existentiell legitimierte Erkenntnisskepsis“¹⁵⁹ veranlasst Lenz mit dem in *Stadtgespräch* noch theoretisch geforderten Versuch mehrperspektivischen Erzählens Ernst zu machen. In dem Aufsatz zur Entstehung von *Zeit der Schuldlosen* stellt Lenz programmatisch fest, dass „jede Begebenheit sich auf verschiedene Weise erzählen oder darstellen lässt.“¹⁶⁰ Und an anderer Stelle heißt es: „Die Geschichte sollte zumindest zwei Erzähler haben. Ich denke dabei an doppelte Buchführung, an doppelte Wahrheit“.¹⁶¹ Es ist eine Auffassung, die sich endlich in der Kunsttheorie von Max Ludwig Nansen spiegelt: „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.“ (DS, S. 550).

In der *Deutschstunde* sehen wir, nicht nur Siggi hat die Erzählfunktion, sondern auch Mackenroth. Mackenroth hat im Hintergrund eine wichtige Aufgabe: Biografische Informationen über Nansen werden von ihm zugänglich gemacht, indem seine Entwicklung in seiner Arbeit rekapituliert wird, ebenso wie die Kindheit von Siggi. (Die Biographie von Jepsen wird ähnlich funktional in der Beschreibung der Fotografien kurz dargestellt.) Mit der Perspektive des Ich-Erzählers scheint die des Psychologen Wolfgang Mackenroth zu konkurrieren. Mackenroth versucht, das pathologische Verhalten von Siggi begrifflich-analytisch und kausal-erklärend zu analysieren. Die Lücken der mangelhaft erzählten Fakten können aus den Entwürfen dieser Arbeit, die Mackenroth Siggi zur Korrektur gibt, gefüllt werden. In Mackenroths wissenschaftlicher Abhandlung wird Siggis subjektive Setzung der Bestimmtheit relativiert und Siggi, der die Arbeit kritisch liest und glossiert, muss zugeben: Das stimmt auch (DS, S. 334). Als Siggi die Analyse seines Lebens liest, die ihm manchmal wie eine Verzerrung erscheint, weigert er sich, sich das einzugestehen: Also das stimmt nicht (DS, S. 334).

¹⁵⁹ Theo Elm: *Siegfried Lenz. Zeitgeschichte als moralisches Lehrstück*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Siegfried Lenz. Werk und Wirkung*, a. a. O., S. 111.

¹⁶⁰ Siegfried Lenz: *Mein erstes Theaterstück. Wie Zeit der Schuldlosen entstand*. In: <https://www.zeit.de/1961/39/mein-erstes-theaterstueck> (01.05.2023).

¹⁶¹ Siegfried Lenz: *Stadtgespräch*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1963, S. 282.

Mackenroth ist trotz wissenschaftlicher Absicht etwas subjektiv, weil er Siggi mildernde Umstände verschaffen will, während Siggi der Wahrheit ebenfalls nur näherkommen kann, weil auch er voreingenommen ist, denn er erzählt die Geschichte seines Unglücks: „Ich erzähle nicht von irgendeinem, sondern von meinem Ort, suche nicht nach irgendeinem Unglück, sondern nach meinem Unglück.“ (DS, S. 246) Angesichts der hartnäckigen Beherrschung der Erzählautorität gibt Siggi schließlich Mackenroth das Kapitel zurück mit der Anforderung, es neu zu schreiben in einer Art, die den Vorstellungen von Siggi entspricht. Was Siggi erwartet, ist die „Beschreibung einer Krankheit und keine mühsame Rechtfertigung“. Und Siggi betont die Unwiderruflichkeit seiner performativen Anforderung: „Nein, Wolfgang Mackenroth. Ich konnte nicht weiterlesen. Ich beschloß, ihm das Kapitel zurückzugeben mit der Empfehlung, es neu zu schreiben. Ich werde ihm helfen.“ (DS, 513)

Der Wettbewerb um die setzende erzählerische Autorität eskaliert sich weiter durch den Kontrast zwischen den binären Erzählstilen: den wissenschaftlich und den subjektiven. Mackenroths Diplomarbeit *Kunst und Kriminalität* entwirft ein Krankheitsbild Siggi Jepsens. Wissenschaftlich objektive Faktendarstellung und begriffliche Benennung verfehlen jedoch das Wesentliche, so Winfried Freund: das subjektive Erleben von Geschichte und das Gefühl persönlicher Betroffenheit.¹⁶² Und die Reaktionen der Psychologen auf Siggis Verhalten „geraten fast zur Karikatur“¹⁶³, wenn sie das Individuum mit Begriffen wie „Wartenburgischer Wahrnehmungsdefekt, Winkeltäuschung, kognitive Hemmung“ (DS, S. 15) überziehen, und mit den selbstgenügsamen Formeln im wissenschaftlichen Leerlauf, von denen das Individuum lediglich als einen Anwendungsfall behandelt wird. Hinter dem Fall Siggi Jepsen verschwindet das individuelle Schicksal des Namensträgers. Die wissenschaftliche Fallbeschreibung macht aus dem Individuum eine bloße „Demonstrationsperson“ (DS, S. 199). Die Sache triumphiert über den Menschen, der Begriff über dem Einzelfall, den die Wissenschaft begreifbar machen will und der sich ihr in dem Maße entzieht, wie sie ihn verallgemeinert. Mackenroths Perspektive ist als Kontrastfolie, von der sich die negativ verstärkte Perspektive des Ich-Erzählers abhebt. Wo es um das konkrete Subjekt geht, erweist sich die objektive Abstraktion der Wissenschaft als belanglos. Es stellt allein den Ich-Erzähler dar, bei dem die Linien der persönlich erlebten Geschichte

¹⁶² Winfried Freund: *Siegfried Lenz: „Deutschstunde“*. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Band 2, a. a. O., S. 218.

¹⁶³ Ebenda.

zusammenlaufen und der Brennpunkt des individuellen Bewusstseins erkennbar wird. Siggie fühlt sich von Mackenroth nicht verstanden. Er appelliert, dass gerade in den nicht beschreibbaren Ereignissen, Stimmungen und Gefühlen das Wesentliche liegt, was eine Geschichte wirklich ausmacht:

Ihm müßte ich raten, sich noch anderes Wissen zu verschaffen. Andere Stimmen zu hören. Andere Beschreibungen zu lesen. Beispielsweise über die Wolkenbildung oder den Zug der Störche, über unser Gedächtnis und unsern Haß, über unsere Hochzeiten und Winter. Soll er mich unter sein Brennglas bringen, soll er hinfahren nach Rugbüll und sie ausfragen, so gut es geht; soll er die erfahrenen Einzelheiten zusammentragen, sie beziffern und auf die Nadeln seiner Wissenschaft spießen; soll er meine Vergangenheit zur Sülze aufkochen, das Ganze steif werden lassen und mit diesem Gericht alle Prüfungen bestehen: mir hilft er nicht. (DS, S. 513)

Damit taucht der Konflikt auf, zwischen erkenntniskritisch hermeneutisch bewusster, der Subjektivität des jeweiligen Erzählers anheimgestellter Wahrheitsfindung und traditionell-mimetischer, der Kausalität vertrauender Darstellung in den Roman Mackenroths Entwurf ironisierend.¹⁶⁴ Siggie entscheidet dabei die Richtung des Erzählstils zugunsten seiner eigenen, den Roman bestimmenden, von eindeutigen Bezügen und Urteilen abstrahierten Erzählweise. Die Wirklichkeit lässt sich nicht als kausaler Zusammenhang objektivieren, sondern sie ist nur subjektiv aus der begrenzten Perspektive des Erzählers zu produzieren:

Ich muß meinem Kurs folgender auch ein Zwangskurs ist und der führt nach Rugbüll, an die Pier der Erinnerung. Wie beharrlich sich alles anbietet und aufdrängt. Hier werfe ich mein Planktonnetz aus über meiner dunklen Ebene, hier sammle ich ein, was sich fängt. Wie immer wenn ich das Netz öffne, kommt zuerst mein Vater zum Vorschein. (DS, S.428)

Trotzdem wird aller Wettbewerb zwischen Siggie und Mackenroth um die

¹⁶⁴ Theo Elm: *Siegfried Lenz. Zeitgeschichte als moralisches Lehrstück*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Siegfried Lenz. Werk und Wirkung*, a. a. O., S. 112.

Erzählautorität mit dem Befehl des Direktors „solch eine Arbeit könne ja ohnehin nur zu einem vorläufigen Abschluß gebracht werden, das reiche aus“ (DS, S. 568) abgebrochen. Der aufgeforderte Aufsatz beginnt mit dem performativen Satz „Ich muss anfangen“ (DS, S. 19), endet abrupt mit dem „vorläufigen Abschluss“ (DS, S. 568) in einem unvollendeten affirmativen Zustand, der das eigentliche Ende und die Wahrheit über sein Missglück, nach der Siggi sucht, nie wirklich erreichen kann. Die Wahrheit entzieht sich in dem Blick, in dem Siggi oder Mackenroth sie bezeichnen oder festlegen will. Für diese unendliche Annäherung nimmt Jan Sieber den Begriff des Wortes „Entwicklung“ als Beispiel. Man kann sich einerseits vorstellen, wie man einen stark verknoteten Faden entwickelt, und andererseits, wie ein einzelner loser Faden, wenn man ihn immer wieder neu verknotet, allmählich zu einem riesigen Knäuel heranwächst. In diesem Sinne ist jedes Ende ein neuer Anfang und die Entfernung die Voraussetzung für eine erneute Annäherung.¹⁶⁵ So ist dieser affirmative Zustand der Modus, in dem war ein Annäherungswert der Wahrheit im Lenz' Sinne zwar existiert, aber nie erreicht werden kann.¹⁶⁶ Wie Siegfried Lenz formuliert:

Sobald etwas als wahr erscheint, findet es seinen notwendigen Widerspruch, seine natürliche Widerlegung. Die Wahrheit kann selbstverständlich weder endgültig noch fixierbar. Sie ist in einer einzigen Sekunde gewonnen und wieder verloren.¹⁶⁷

Wie es schon erwähnt wird, wird performative Äußerung von Austin so bestimmt: Die durch eine performative Äußerung zu vollziehende Handlung bzw. Bewegung muss existieren sein.¹⁶⁸ Und um die Modi von Aussagen zu strukturieren, ist ein Rückgriff auf Kant hilfreich, der in seiner *Kritik der reinen Vernunft* zwischen drei Modalitäten unterscheidet: Zum einen „assertorische“ Urteile, die die Wirklichkeit bezeichnen; „apodiktische“ Urteile, die eine Notwendigkeit bezeichnen, und zuletzt „problematische“ Urteile, die die Möglichkeit bezeichnen.¹⁶⁹ Diese strikte Systematisierung Kants wird durch den mehrmals auftauchenden destabilisierten Satz

¹⁶⁵ Jan Sieber: *Schweigen, Streiken, Vergessen. Mit Walter Benjamin für eine Dialektik der Aktivierung durch Passivierung*. In: Kathrin Busch/Helmut Draxler (Hrsg.): *Theorien der Passivität*, a. a. O., S. 219.

¹⁶⁶ Siegfried Lenz: *Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1972, S. 49.

¹⁶⁷ Ebenda.

¹⁶⁸ John L. Austin: *Performative Äußerungen*. In: ders.: *Gesammelte philosophische Aufsätze*, a. a. O., S. 309.

¹⁶⁹ Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Meiner 1965, S. 100.

in *Deutschstunde* „vielleicht kann man es so oder nicht nennen“ (DS, S. 574) verschoben. Es eröffnet alles Offene jenseits der Bestimmtheit des Performativen, das sowohl assertorische Urteile setzt, die besagen, was real ist, aus, als auch apodiktische Urteile, die aussagen, dass etwas ist, weil es sein muss oder dass etwas nicht ist, weil es nicht sein kann. Es nähert sich der Kategorie der Möglichkeit, die sich auf das Potentielle und Kontingente bezieht, das zu einem späteren Zeitpunkt wirklich werden kann oder auch nicht, oder die offen lässt, ob es zum gegenwärtigen Zeitpunkt wirklich ist oder nicht.¹⁷⁰

Im wiederholten Spiel der Setzung und Ent-Setzung der fixierten Wahrheit sind essentialistische Wesensbestimmungen und sichere Aussagen unmöglich geworden. Gerade in diesem affirmativen Zustand werden alle definitiven Definitionen – Enthüllung und Verschleierung, Absolutes und Relatives, Subjektives und Objektives – durch die konkurrierenden Erzählperspektive aufgehängt. Setzen und Ent-Setzen konstruieren sich gegenseitig und bilden ein Gegenbewegung, wo die absolute und einzige Autorität aufgehoben wird und die „potentiellen Möglichkeiten“¹⁷¹ zur freien Wahl garantiert wird.

¹⁷⁰ Elena Espositos: *Fiktion und Virtualität*. In: Sybille Krämer (Hrsg.): *Medien – Computer – Realität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 269.

¹⁷¹ Ebenda.

6. Schluss

In Siegfried Lenz' *Deutschstunde*, wie in seinen anderen literarischen Werken oft geschieht, geht es um die existenzielle Entscheidungskrise aus der Perspektive eines jungen Mannes. Der Ich-Erzähler Siggi hat als ein von anderen nicht ganz ernstgenommener kindlicher Zeuge die Blickposition von unten bzw. die begrenzte Froschperspektive. Als das jüngste Kind der Jepsens leidet Siggi unter seinem lieblosen Elternhaus und zieht sich zunehmend in sich selbst zurück. In der Schule findet Siggi keinen Anschluss und wird daher zum Einzelgänger und stillen Beobachter der Erwachsenen. Dabei beobachtet man aus Siggis Augen, dass die Geste an der Vergesellschaftung des Einzelnen und an der Gestaltung von Gemeinschaft beteiligt ist und in dem Sinne in ihrem institutionell-sozialen Kontext gesehen werden sollte. Denn durch die Forderung nach bestimmten Gesten werden die Machtansprüche der Institutionen in den Körper der Mitglieder eingeschrieben und ihre Geltung wird durch wiederholte Ausführungen bestätigt. Jepsens mechanische, starre und schablonenhafte Geste ist auf die verzerrten Pflichtenauffassungen zurückzuführen. Gemeint ist jener Pflichtbegriff, der von lutherischer Staatshörigkeit, idealistischer Moralphilosophie und friderizianisch-preußischem Verhaltenskodex ausgeht, so sehr zu nur formalem Ethos führte, dass er sich leicht den Erfordernissen totalitärer Politik anpassen lässt. Die ideale Konzipierung der Pflicht im Kantischen Sinne als „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“, die frei von Zweckbestimmung ist und sich mit Agambens Theorie der Geste in Bezug auf das Verhältnis von Zweck und Mittel verbinden lässt, weicht vom ästhetischen und philosophischen Feld ab und wird zum unreflektierten zweckmäßigen disziplinarischen Mittel. Unter dem Einfluss der instrumentalisierten Pflichtauffassung verwischen die Lebenseigenschaften von Jepsen und Jepsen verliert seine menschliche Geste. Folglich wird Jepsen einerseits als ein Werkzeug des Staatsapparats entkörperlicht und andererseits degeneriert er zum unreflektierten „halben Menschen“, zum „Pavian“. (DS, S. 70)

Das handelnde Subjekt kann jedoch mittels Geste aus der Situation des bloßen Im-Körper-Seins durch exzentrische Positionalität heraustreten, was wiederum deutlich macht, dass es auch über seinen Körper verfügen bzw. haben kann. Die inneren Gefühle und Intentionen werden auf diese Weise in und durch Geste zum Ausdruck gebracht, die sich auf Gegenstände und andere Menschen beziehen. In den wilden und energischen Gesten des Malens widersetzt sich Nansen einerseits autoritären Regeln. Andererseits reflektiert und erprobt er immer wieder seine Vorstellungen von Malerei.

Die selbstreferentielle Reflexion über das Malen ist isomorph zu Siggis affirmativem Zustand des Schreibens. Ausgehend von den polaren Beispielen Jepsen und Jens lässt sich festhalten, dass die Geste potenziell eine Rolle bei der Unterscheidung zwischen freiem und geregelter Leben spielt.

Die beiden Vorbilder Jepsen und Nansen zwingen, deren mächtiger Ausdruck von jeweiligen Werten zu Lasten der Empfindung von Siggi geht, ein unschuldiges Kind mit der hartnäckigen und gewalttätigen Geste, ihr Koalitionspartner zu werden. Hin- und hergerissen zwischen der Verpflichtung gegenüber seinem Vater und der Bitte um Mithilfe vonseiten des Malers, wird Siggi von inneren Zwängen gequält. Siggis unwägbare affirmative Geste bzw. unerreichbare Performativität erscheint sich in Form des unwägbaren Entsetzens und des widerstandsfähigen Ent-Setzens. Dies hat jeweils zur Folge, dass Siggi einerseits unter ängstlicher Zwangsneurose leidet und er andererseits den Widerstand gegen die Erwachsenen in einer passiven Art leistet. Diese Passivität ist jenseits der Dichotomie von aktiv und passiv zu thematisieren und vielmehr die Dialektik einer Aktivierung durch Passivierung zu denken. Demnach verleiht diese Impotenz Siggis „Scheitern“ eine offene Dimension der Potenzierung.

Dieser affirmative Zustand setzt sich gleichzeitig in der Erzählstruktur des Textes ab. Der Roman selbst als eine aufgeforderte Strafarbeit zeigt einen performativen Zug. Siggi führt seine Erzählerwillkür dadurch vor, dass er die Figuren wie Marionetten in die Szene setzt. Die Willkürlichkeit der setzenden Erzählautorität vom Schreiber Siggi liegt zum anderen darin, dass die wichtigen Ereignisse aufgrund der Einschränkung der unwissenden Kinderperspektive „beliebig“ ignoriert. Sie werden nur beiläufig erwähnt oder durch Siggis Imagination rekonstruiert, sodass die scheinbar naiven und alltäglichen Begebenheiten durch performative Andeutungen, Hinweise und Bezüge unvermittelt zu Abbildungen von Ereignissen viel größerer Tragweite werden können. Der „Schreiber“ Siggi ist dennoch nicht in der Lage, das eigentliche Thema und die treffende Schreibstruktur zu bewerten, sodass sich ein kurzer Aufsatz allmählich zu einem Roman wuchert. Das Schreibverhalten wird gezwungen vom Direktor durchbrochen und ist somit nicht im erfolgreich performativen Sinne abgeschlossen, sondern steht in einem affirmativen Schwellenzustand wie Siggi selbst. Zudem wird die Objektivität des Erzählens von Siggi durch Affirmation und Widerruf aus Multiperspektiven von Mackenroths Diplomarbeit in Frage gestellt. Der Wettbewerb um die setzende erzählerische Autorität eskaliert sich weiter durch den Kontrast zwischen den konkurrierenden Erzählperspektiven und den binären Erzählstilenden:

wissenschaftlich und den subjektiven, was die Freiheit zum Zweifel durch mehrere unbestimmbaren Möglichkeiten der Wahl anbietet. In der nicht festlegbaren, affirmativen Geste wird der Mechanismus der Setzung im Text offenbart und erneut spielerisch durch Entsetzung außer Kraft gesetzt. Das Afformative stellt eine wahre Potenz dar, weil sich die Potenz nicht in ihrem affirmativen Aspekt wegen dessen Hinweis auf die Verwirklichung widerspiegelt. Die wahre Potenz kann nur in der Form der Negation und Passivität, wie dem Afformativen erscheinen: Jede Fähigkeit, etwas zu tun, bedeutet gleichzeitig auch, dies nicht tun zu können. Die Impotenz kennzeichnet einen demokratischen Haltepunkt bzw. einen Spielraum, wo alle Möglichkeiten offen sind, was einen Widerstand durch Nicht-Handlung gegen festgesetzte Wahrheit und performative Macht hervorruft.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Lenz, Siegfried: *Deutschstunde*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984.

Sekundärliteratur

Agamben, Giorgio: *Die Macht des Denkens*. Übersetzt aus dem Italienischen von Francesca Raimondi. Frankfurt a. M.: Fischer 2013.

Agamben, Giorgio: *Nacktheiten*. Übersetzt aus dem Italienischen von Andreas Hiepko. Frankfurt a. M.: Fischer 2011.

Agamben, Giorgio: *Noten zur Geste*. Übersetzt aus dem Italienischen von Sabine Schulz. In: ders.: *Mittel ohne Zweck. Noten zur Politik*. Zürich, Berlin: diaphanes 2001, S. 47-56.

Agamben, Giorgio: *Noten zur Geste*. In: Jutta Georg-Lauer (Hrsg.): *Postmoderne und Politik*. Tübingen: edition diskord 1992, S. 97-107.

Aristoteles: Otfried Höffe (Hrsg.): *Nikomachische Ethik*. Berlin, Boston: de Gruyter 2019.

Assmann, Aleida: *Körper*. In: dies.: *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Erich Schmidt 2008, S. 93-124.

Assmann, Aleida/Frevert, Ute: *Geschichtsvergessenheit, Geschichtsversessenheit. Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1999.

Austin, John L.: *Performative Äußerungen*. In: ders.: *Gesammelte philosophische Aufsätze*. Stuttgart: Reclam 1986, S. 305-337.

- Ayren, Armin: *Siegfried Lenz. „Deutschstunde“*. In: Paul Michael Lützeler (Hrsg.): *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Athenäum 1983, S. 356-371.
- Baßmann, Winfried: *Siegfried Lenz: Sein Werk als Beispiel für Weg und Standort der Literatur in der Bundesrepublik Deutschland*. Bonn: Bouvier 1978.
- Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek: Rowohlt 1987.
- Benjamin, Walter: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Band 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- Beutin, Wolfgang: *„Deutschstunde“ von Siegfried Lenz*. Hamburg: Lüdeke 1970.
- Blanga-Gubbay, Daniel: *Human Gestures between Power and Action*. In: *Paragrana*, Vol. 19/2010, S. 213-220.
- Blanga-Gubbay, Daniel: *Life on the threshold of the body*. In: *Paragrana*, Vol. 23/2014, S. 122-131.
- Bourdieu, Pierre: *Was heißt „sprechen“? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien: New Academic Press 2015.
- Buber, Martin: *Ich und Du*. Stuttgart: Reclam 1995.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995.
- Critchley, Simon: *Why Žižek should be defended?* In: Paul Bowman/Richard Stamp (Hrsg.): *The truth of Žižek*. London, New York: Continuum 2007, S. 11-14.
- Dean, Jodi: *Again, and again, and again. Real Materialism*. In: *Theory and Event*, Vol. 12/2009, S. 92-99.

- Durzak, Manfred: *Gespräche über den Roman: ein Interview mit Siegfried Lenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Eberan, Barbro: *Luther? Friedrich „der Große“? Wagner? Nietzsche? ...? ...? Wer war an Hitler Schuld? Die Debatte um die Schuldfrage 1945-1949*. München: Minerva-Fachserie Geisteswissenschaften 1974.
- Elias, Nobert: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Band 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978.
- Elm, Theo: *Siegfried Lenz. „Deutschstunde“. Engagement und Realismus im Gegenwartsroman*. München: Fink 1974.
- Engel, Johann Jakob: *Ideen zu einer Mimik*. In: ders.: *Schriften. Mimik*. Band 7. Berlin: Myliussische Buchhandlung 1804, S. 3-89.
- Espositos, Elena: *Fiktion und Virtualität*. In: Sybille Krämer (Hrsg.): *Medien – Computer – Realität*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 269-296.
- Fest, Joachim: *Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft*. München: Piper 1993
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.
- Flessau, Kurt-Ingo: *Schule der Diktatur. Lehrpläne und Schulbücher des Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M.: Fischer 1979.
- Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt a. M.: Fischer 1994.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977.
- Freund, Winfried: *Siegfried Lenz: „Deutschstunde“*. In: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*. Band 2. Stuttgart: Reclam 1993, S. 212-240.

- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph: *Spiel, Ritual, Geste: Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt 1998.
- Geertz, Clifford: *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.
- Hamacher, Werner: *Streik, Afformativ*. In: Christiaan Hart Nibbrig (Hrsg.): *Was heißt „Darstellen“?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1994, S. 340-371.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Berlin, Boston: de Gruyter 2018.
- Hetzl, Andreas: *Zwischen Poiesis und Praxis. Elemente einer kritischen Theorie der Kultur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
- Hotz, Karl: *Siegfried Lenz*. In: Bernd Lutz/Benedikt Jeßing (Hrsg.): *Metzler Lexikon. Autoren*. 4. Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2010, S. 494-496.
- Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Meiner 1965.
- Kesting, Hanjo: *Begegnung mit Siegfried Lenz. Essay, Gespräche, Erinnerungen*. Göttingen: Wallstein 2016.
- Keukten, Melanie: *Eine Kindheit in Angst*. In: dies.: *Die personenkonstituierenden Motive im Gesamtwerk von Siegfried Lenz*. Berlin: Peter Lang 2013, S. 71-80.
- König, Ekkehard: *Bausteine einer allgemeinen Theorie des Performativen*. In: Klaus Hempfer/Jörg Volbers (Hrsg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld: transcript 2011, S. 43-69.
- Krämer, Sybille: *Sprache, Sprechakt, Kommunikation. Sprachtheoretische Positionen des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Krämer, Sybille/Stahlhut, Marco: *Das Performative als Thema Sprach- und*

Kulturphilosophie. In: Erika Fischer-Lichte/Christoph Wulf (Hrsg.): *Theorien des Performativen*. Band 10. Berlin: Akademischer Verlag 2001, S. 35-64.

Lauffs, Manfred: *Deutschstunden mit der „Deutschstunde“*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik. Siegfried Lenz*. Heft 52. München: edition Text + Kritik 1982, S. 24-42.

Lenz, Siegfried: *Beziehungen. Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1972.

Lenz, Siegfried: *Stadtgespräch*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1963.

Leroi-Gourhan, André: *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.

Martinez, Hannelore: *Kleinbürgerliches Sozialbewusstsein und Kunstfreiheit in Siegfried Lenz' „Deutschstunde“*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Siegfried Lenz*. München: Fink 1982, S. 43-51.

Meinecke, Friedrich: *Die Deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen*. Wiesbaden: Eberhard Brockhaus 1946.

Melville, Herman: *Bartleby, der Schreiber*. Übersetzt aus dem Englischen von Jürgen Krug. Frankfurt a. M.: Insel Verlag 2004.

Müller, Fred: *Siegfried Lenz, „Deutschstunde“*. München: Oldenbourg 1996.

Peinert, Dietrich: *Siegfried Lenz' „Deutschstunde“*. Eine Einführung. In: Colin Russ (Hrsg.): *Der Schriftsteller Siegfried Lenz*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973, S. 36-58.

Peter, Knopp: *Die Freiheit des Nein – Jean-Paul Sartre Carnets 2001/2002*. Berlin, Wien: Philo 2003.

- Plessner, Helmuth: *Mit anderen Augen. Aspekte einer philosophischen Anthropologie*. Stuttgart: Reclam 1982.
- Reich-Ranicki, Marcel: *Siegfried Lenz, der göltige Zweifler: Rede zur Verleihung des Thomas-Mann-Preises 1984*. In: *Hefte der Deutschen Thomas-Mann-Gesellschaft*, Nr. 5/1985, S. 19-28.
- Rothe, Katja: *Nicht-Machen. Lassen! Zu Walter Benjamins pädagogischem Theater*. In: Barbara Gronau/Alice Lagaay (Hrsg.): *Ökonomie der Zurückhaltung*. Bielefeld: transcript 2010, S. 331-351.
- Rudolph, Ekkehart: *Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk*. München: List Paul 1971, S. 96-104.
- Schlör, Irene: *Pubertät und Poesie. Das Problem der Erziehung in den literarischen Beispielen von Wedekind, Musil und Siegfried Lenz*. Konstanz: Wisslit 1992.
- Schwan, Werner: *Siegfried Lenz, „Deutschstunde“*. In: ders.: *„Ich bin doch kein Unmensch“*. *Kriegs- und Nachkriegszeit im deutschen Roman*. Freiburg: Rombach 1990, S. 55-79.
- Sieber, Jan: *Schweigen, Streiken, Vergessen. Mit Walter Benjamin für eine Dialektik der Aktivierung durch Passivierung*. In: Kathrin Busch/Helmut Draxler (Hrsg.): *Theorien der Passivität*. München: Fink 2013, S. 217-235.
- Vomhof, Julia: *Verführung – Ein ästhetisches Dispositiv von Lyrik*. Bielefeld: transcript 2017, S. 181-234.
- Wagener, Hans: *Siegfried Lenz*. München: C. H. Beck 1976.
- Weber, Albrecht: *Siegfried Lenz. „Deutschstunde“*. München: Oldenbourg 1974.
- Weber, Dietrich: *Deutsche Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Alfred Kröner 1976.

Weber, Max: *Die protestantische Ethik und der „Geist“ des Kapitalismus*. Stuttgart: Reclam 2017.

Wolff, Rudolf: *Siegfried Lenz. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier 1985.

Wulf, Christoph/Althans, Birgit: *Die Geste in Erziehung, Bildung und Sozialisation*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2011.

Wulf, Christoph/Zirjas, Jörg: *Das Soziale als Ritual: Perspektiven des Performativen. Zur performativen Bildung von Gemeinschaften*. Opladen: Leske + Budrich 2001.

Wulf, Christoph: *Der mimetische und performative Charakter von Gesten. Perspektiven für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Gestenforschung*. In: *Paragrana*, Vol. 19/2010, S. 232-245.

Wulf, Christoph: *Rituale im Grundschulalter: Performativität, Mimesis und Interkulturalität*. In: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*, Nr. 11/2008, S. 67-83.

Žižek, Slavoj: *The parallax view*. Cambridge: The MIT Press 2006.

安尼：《聆听沉默之音——战后德国小说与罪责话语研究》。上海：华东师范大学出版社，2014 年。(An, Ni: *Die verschwiegene Stimme zu hören: Eine Studie über deutsche Nachkriegsromane und den Diskurs der Schuld und Verantwortung*. Shanghai: Verlag für Normale Universität Ostchinas 2014.) (übersetzt von mir).

韩瑞祥：《评西格弗里德·伦茨的长篇小说〈德语课〉》。载：《外国文学研究》，1987 年第 3 期，第 69-75 页。(Han, Ruixiang: *Eine Rezension zu „Deutschstunde“ von Siegfried Lenz*. In: *Ausländische Literaturforschung*, Nr. 3/1987, S.69-75.) (übersetzt von mir).

李石：《被误读的〈德语课〉》。载：《世界文化》，2014 年第 12 期，第 36-38

页。(Li, Shi: *Die missverstandene „Deutschstunde“*. In: *Weltweite Kultur*, Nr. 12/2014, S. 36-38.) (übersetzt von mir).

Greiner, Ulrich/Lenz, Siegfried: *Erzähl es, damit du es besser verstehst! Ein Gespräch mit Siegfried Lenz über seine neue Erzählung, über die Notwendigkeit der Literatur und über die Kunst, Lachse zu fangen*. In: https://www.zeit.de/2008/20/L-Lenz-Interview?utm_referrer=https%3A%2F%2Fen.bing.com%2F (01.05.2023).

Lenz, Siegfried: *Mein erstes Theaterstück. Wie Zeit der Schuldlosen entstand*. In: <https://www.zeit.de/1961/39/mein-erstes-theaterstueck> (01.05.2023).

<https://www.dwds.de/wb/Pflicht#etymwb-1> (01.05.2023).