

Edition autoren.tips
im

VSS
Verlag

Mara Laine

Wortgemälde

Die Kunst einprägsam zu beschreiben

Wortgemälde

Die Kunst einprägsam zu beschreiben

Mara Laue

Impressum

Copyright: vss-verlag
Jahr: 2022

ISBN:

Lektorat/ Korrektorat: Hermann Schladt
Covergestaltung: Hermann Schladt
Titelbild: Giuseppe Arcimboldo (1527-1593) „Der Bibliothekar“
(1566), Öl auf Leinwand, Originalgröße: 71 x 97 cm, zu
besichtigen: Schloss Skokloster, Schweden

Verlagsportal: www.vss-verlag.de
Gedruckt in Deutschland

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie

Das Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung der
Verfasserin unzulässig

**Dieses Buch wurde gefördert durch ein Stipendium
der VG Wort „Neustart Kultur“**



**NEU
START
KULTUR**

Hinweis zur Arbeit mit diesem Buch

Dieses Buch ist für Neulinge im Schreibhandwerk ebenso gedacht wie für Fortgeschrittene. Es bietet Neulingen eine Schritt-

für-Schritt-Anleitung von den Grundlagen über die Details in einzelnen Bereichen bis hin zu den Dingen, die besonders beachtet werden sollten. Fortgeschrittenen kann es als Nachschlagwerk dienen. Deshalb finden sich zu Beginn einiger Kapitel Hinweise, die in vorherigen Abschnitten schon einmal erwähnt wurden, damit auch beim selektiven Lesen keine wichtigen Informationen verloren gehen.

Inhalt

Warum „zeigen“ und nicht erzählen?	9
1. So wird's gemacht	17
1.1 Zwischen den Zeilen	32
1.2 Im Reich der Sinne	33
1.3 „Übersetzung“ von Abkürzungen	39
2. Der Einfluss der Perspektive	44
2.1 Dialogunterfütterung – ein wichtiges Instrument	62
3. Atmosphäre und Stimmungen	69
4. Gefühle beschreiben	79
4.1 Hass	81
4.2 Angst	84
4.3 Mut	96
4.4 Schock	107
4.5 Liebe	113
5. Personenbeschreibung	129
5.1 Das Aussehen	133
5.2 People of Colo(u)r	141
5.3 Charakterbeschreibung	146
5.4 Zu beachten: das Persönlichkeitsrecht	153
6. Landschafts- und Ortsbeschreibung	157
6.1 Ortsbeschreibung in der Regionalliteratur	161
6.2 Rechtliches	174
6.3 Besonderheiten bei SF und Fantasy	177
7. Keine „Behauptung“ ohne Beweis	186
8. Handlungsstruktur und Überleitung	190
8.1 Szenenüberleitung und -abschluss	197
8.2 Kausalität und Reihenfolge	205
9. Stringenz	208
9.1 Wiederholungen	214
10. Was Sie vermeiden sollten	216
10.1 Wo der Hase im Pfeffer liegt	234

11. Der Einfluss guter Beschreibungen	236
12. Ausnahmen bestätigen die Regel	250
13. Zusammenfassung	254
Ja, aber ...?	257
Über die Autorin	268
Weitere autoren-tipps-Bücher	269

Warum „zeigen“ und nicht erzählen?

Vielleicht kennen Sie die Kunst des Beschreibens unter ihrem englischen Begriff „*Show, don't tell!*“ – Zeigen, nicht erzählen! Wobei mit zeigen „beschreiben“ gemeint ist, die Technik, die Dinge im Text so anschaulich zu verdeutlichen, dass die Lesenden sie sich bildlich vorstellen können. Fast so intensiv und klar, als würden sie einen Film ansehen oder ein Foto betrachten und die Gegebenheit darin/darauf lebendig vor sich sehen. Aber warum ist das wichtig? Warum genügt es nicht, die Dinge einfach zu erzählen wie die Sprecherinnen und Sprecher der Tonspur für Sehbehinderte im Fernsehen das tun, wo nüchtern aus dem Off berichtet wird, was in der Szene zu sehen ist? Schließlich war diese Erzählweise – man nennt sie „allwissende Erzählperspektive“ oder moderner „auktoriale Perspektive“; „auktorial“ = durch den Autor/die Autorin – noch bis über den Anfang des 20. Jahrhunderts hinaus der Standard.

Um diese Frage zu beantworten, muss man sich zunächst bewusst machen, was der Zweck belletristischer¹ Literatur ist. „Belletristisch“ bedeutet „unterhaltend“ und die Belletristik ist die Unterhaltungsliteratur – Bücher, die man liest, um unterhalten zu werden, sich zu entspannen (trotz aller Spannung, die in guter Belletristik unabhängig vom Genre immer vorhanden sein sollte), in andere „Welten“ einzutauchen (auch wenn es sich nicht um Science Fiction handelt) und aus dem Alltag entführt zu werden.

Das bedingt, dass man sich in den Text, den man liest, hineinversetzen kann. Dass man darin „eintauchen“ kann und im Geist alles, was die Romanfiguren erleben und erleiden, lesend „hautnah“ miterlebt. Dass man mit ihnen lacht, mit ihnen weint, mit ihnen in brenzligen Situationen den Atem anhält, mit ihnen trauert, wütend ist, sich freut, friert, schwitzt, riecht und schmeckt und inständig hofft, dass am Ende alles für sie gut wird (und die „Bösen“ nachdrücklich bestraft werden). Als wenn

¹ Belletristik stammt aus dem Französischen und ist eine Zusammensetzung aus „belle“ = „schön“ und „triste“ = „traurig“. Als Gesamtbegriff wird er mit „Fiktion, Unterhaltungsliteratur“ übersetzt.

man einen Film ansieht – mit dem einzigen Unterschied, dass dessen „Bilder“ ausschließlich in unserem Kopf ablaufen statt vor unseren Augen. Deshalb spricht man auch vom „Kopfkino“.

Um das zu erreichen, muss aber die Welt, in der die Romanfiguren leben und handeln, müssen ihre Gefühle, Gedanken und die jeweilige Situation, in der sie sich befinden, so beschrieben, den Lesenden so gut „gezeigt“ werden, dass diese sie vor ihrem geistigen Auge „sehen“ und im Fall von Gefühlen nachempfinden können. Sie müssen sie so intensiv wahrnehmen können, als würden sie selbst das Beschriebene „erleben“. Ohne ein Minimum an Beschreibungen – und je nach Genre auch mehr – kann man sich nicht in der Handlung orientieren.

Nehmen Sie einen Film als Vergleich. Darin sehen Sie die Umgebung, in der die Figuren sich befinden, und sehen, was sie darin tun. Ein Text ist kein Bild, das man sehen kann. Deshalb müssen wir Autorinnen/Autoren alle für die Handlung wichtigen Dinge den Lesenden zeigen, das heißt: beschreiben, um bei ihnen das „Kopfkino“ in Gang zu setzen, um mit Worten ein Bild in ihre Köpfe zu malen. Einfaches „(Nach-)Erzählen“ erreicht diesen Effekt nicht.

Betrachten wir zur Verdeutlichung ein altes Märchen als Beispiel: Hänsel und Gretel.

Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seiner Frau und seinen zwei Kindern. Er hatte wenig zu beißen und zu brechen, und einmal, als große Teuerung ins Land kam, konnte er auch das tägliche Brot nicht mehr schaffen. Wie er sich abends vor Sorgen im Bette herumwälzte, sprach er zu seiner Frau: „Was soll aus uns werden? Wie können wir unsere armen Kinder ernähren, wenn wir für uns selbst nichts mehr haben?“ Da antwortete die Frau: „Wir wollen morgen in aller Frühe die Kinder hinaus in den Wald führen, wo er am dicksten ist. Da machen wir ihnen ein Feuer an und geben ihnen noch ein Stück Brot, dann gehen wir an unsere Arbeit und lassen sie allein. Sie finden den Weg nicht mehr

nach Hause, und wir sind sie los. (...) Sonst müssen wir alle viere Hungers sterben.“ (...) „Aber die Kinder dauern mich doch“, sagte der Mann.

Hier haben wir eine Nacherzählung reinsten Wassers. Sie zählt nüchtern und emotionslos Fakten auf: Der Holzhacker und seine Frau sind so bettelarme Leute, dass sie offensichtlich die meiste Zeit über hungern müssen, haben zwei Kinder, die sie eines Tages nicht mehr durchfüttern können, und entscheiden sich, die Kinder im Wald auszusetzen, weil sie alle vier nicht überleben können. Dem Vater tut die Entscheidung leid – und das war's. Ohne Beschreibung machen wir als Lesende uns kein richtiges Bild davon, wie sich die Armut äußert. Wer noch nie über Tage oder sogar Wochen hinweg unfreiwillig hungern musste und nicht wusste, wann es die nächste Mahlzeit gibt, weiß nicht, wie sich das anfühlt und was ein solcher Zustand mit der Seele eines Menschen anstellt. Das erfahren wir Lesenden in dieser Nacherzählung auch nicht, weil darin nichts beschrieben wird. Die Not ist schließlich so groß, dass es ums nackte Überleben geht – und da müssen die Kinder „weg“.

Nüchtern betrachtet eine folgerichtige Entscheidung, denn die Kinder können allein nicht überleben, dazu sind sie zu klein. Und wenn die Eltern sich das Essen vom Mund absparen und es den Kindern geben, sterben die Eltern zuerst und die Kinder danach, weil niemand mehr für sie sorgt und sie deshalb ebenfalls verhungern müssen. Doch die Eltern lieben ihre Kinder. Trotzdem treffen beide diese entsetzliche, wenn auch einzig mögliche Entscheidung, die verhindert, dass sie alle vier sterben müssen. Aber kein Wort *zeigt* uns, wie sie sich dabei fühlen, wie entsetzlich der Entschluss für sie ist, wie schwer sie sich zu ihm durchgerungen haben, wie sehr sie darunter leiden, die geliebten, hilflosen Kinder auszusetzen und in den unvermeidlichen (Hunger-)Tod zu schicken oder als „Futter“ für Wölfe und Bären auf den Präsentierteller zu setzen. Sie tun es – und Schluss. Einziger Hauch von Emotion ist des Vaters Aussage: „Aber die Kinder dauern mich doch.“ In modernem Deutsch: „Aber die Kinder tun mir leid.“

Haben Sie beim Lesen des obigen Märchentextes irgendeine Emotion gefühlt? Haben Sie in den Text „eintauchen“, mit den Eltern fühlen, ihre Not und ihr Leid oder den Hunger, der in ihren Eingeweiden wütet, auch nur ansatzweise *spüren* können? Sicherlich nicht. Ein beschreibender Text, ein „Wortgemälde“ hingegen hätte Sie deren Qual so hautnah erleben lassen, dass Ihnen wahrscheinlich die Tränen gekommen wären.

Außerhalb von alten Märchen und Kurzgeschichten (die anderen Regeln unterliegen als Romane) genügt heute die Nacherzählung, das einfache Aufzählen von Ereignissen nicht mehr. Das Lesepublikum wünscht, dass wir Autorinnen und Autoren mit unseren Texten ihr Kopfkinos einschalten. Darum sollten wir möglichst gut lernen zu „zeigen“, also zu beschreiben statt „platt“ im besten Aufsatz- und Märchenstil (nach-) zu erzählen.

DER UNTERSCHIED:

Der (Nach-)Erzählstil berichtet „von außen“ *über* jemanden oder etwas. Beim Beschreiben geht es um die Gefühle, Sinneseindrücke, Empfindungen, Assoziationen der Figuren selbst, das hautnahe Erleben einer Situation, einer Atmosphäre oder Stimmung *durch* die Figuren, mit *ihren* Augen und ausschließlich in *ihrer* Perspektive.

„*Sylvia fand Lisas roten Mantel einfach scheußlich.*“ Das ist eine Aussage *über* Sylvia. Sie vermittelt uns aber weder, *warum* sie den Mantel scheußlich findet, noch *was* genau sie an ihm stört. Das können wir den Lesenden nur mit einer Beschreibung des Mantels vermitteln, und zwar in Assoziation zu den Eindrücken und Gefühlen, die der Anblick des Mantels in Sylvia erzeugen (und damit auch in den Lesenden):

Ein rotes Nilpferd!, war Sylvias erster Eindruck, als Lisa lächelnd auf sie zu kam. Der zweite: ein außer Form geratenes Feuerwehrauto!

Nein, der Vergleich hinkte, denn ein Feuerwehrauto besaß bei aller Wuchtigkeit noch eine gewisse Eleganz. Doch Lisas Mantel verlieh ihr das Aussehen einer Riesentomate und blähte ihre ohnehin sehr kurvige Figur optisch noch zusätzlich auf. Obendrein biss sich die Farbe heftig mit Lisas rotgefärbten Haaren. Sylvia hatte noch nie ein unvoreilhafteres Kleidungsstück gesehen, dessen bloßer Anblick nicht nur ihre Augen schmerzte. Was, um alles in der Welt, hatte Lisa veranlasst, dieses Ungetüm zu kaufen, geschweige denn, es auch noch anzuziehen und zur Schau zu stellen?“

Hier erfahren wir *nachfühlbar* Sylvias Entsetzen, um nicht zu sagen: ihren Schock, und haben einen sehr konkreten Eindruck von dem Mantel und auch seiner Farbe („feuerwehr-/tomatenrot“), den „scheußlicher roter Mantel“ uns nicht einmal ansatzweise vermittelt. Das ist der gravierende Unterschied zwischen „erzählen“ und „zeigen“ = „beschreiben“. Sie merken auch: Nur durch das Beschreiben, das „Zeigen“ wird ein Text „lebendig“.

Zum Beschreiben gehört zwingend, dass die Lesenden zu Beginn jeder Szene erfahren, WO die Handlung stattfindet, WER sich in der Szene aufhält, WORUM es darin geht und, sofern das zum Verständnis der Handlung wichtig ist, WIE es dort aussieht. Das Aussehen einer Person oder ihre körperliche Konstitution ist dagegen unwichtig, sofern das nicht eine bedeutende Funktion für die Handlung hat, zum Beispiel wenn Verletzungen oder Behinderungen beschrieben werden müssen, damit man sich eine Vorstellung von dem Ausmaß des vorher erfolgten Unfalls oder Angriffs machen kann. Die Haar- und Augenfarben oder die Größe sind dagegen in den seltensten Fällen erforderlich, sofern deren Beschreibung nicht genretypisch ist (zum Beispiel in Liebesromanen). Dazu später mehr.

Derartige „hinweisende“ Beschreibungen müssen je nach der Situation im Text nicht umfangreich sein: „*Nora (= wer) rannte die Straße (= wo) entlang so schnell sie konnte (= wichtige Information), um noch pünktlich zur Arbeit zu kommen (= worum es „jetzt“ geht).*“ Solche Hinweise genügen oft schon, um den Lesenden die Situation zu zeigen und für sie ein Bild entstehen zu lassen. „Straße“ = mindestens zweispurige gepflasterte Fahrbahn mit Bürgersteigen an jeder Seite (weil Nora nicht auf einer Autobahn oder mitten auf der Fahrbahn rennen könnte oder würde) und Häusern auf beiden Seiten. Außerdem deutet der Lauf „zur Arbeit“ an, dass sich die Szene in einer Innenstadt mit Geschäftshäusern abspielt, weil die meisten Menschen ihren Arbeitsplatz nicht in einer nur aus Einfamilienhäusern bestehenden Wohngegenden haben. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist es früher Morgen, weil die meisten Berufstätigen ihre Arbeit morgens um acht Uhr beginnen (müssen). In jedem Fall haben die Lesenden durch diese Einleitung ein konkretes Bild vor Augen.

Wie genau die Straße aussieht (Pflasterung, Farbe, von Bäumen gesäumt oder nicht) oder was für Häuser sie beherbergt (Geschäftsgebäude, Hochhäuser, Wohnhäuser, Baustil) ist grundsätzlich unwichtig. Sollte ein Detail später gebraucht werden, wird nur dieses eine Detail an passender (!) Stelle erwähnt.

Grundsätzlich sollten Sie in jeder Szene, die Sie beginnen, die Lesenden möglichst früh über diese elementaren Dinge (wer, wo, worum es geht) informieren, sofern sich das nicht zweifelsfrei aus dem vorangehenden Text (Szene, Kapitel) ergibt. Das muss nicht gleich im ersten Satz geschehen, aber am Ende des ersten Absatzes sollte das klar sein, damit keine Fragen aufkommen oder die Lesenden sich falsche Vorstellungen machen, die sie später, wenn diese Informationen „nachgereicht“ werden, korrigieren müssen. Das gilt auch für die Nennung der jeweiligen Tageszeit, wenn sie zur Orientierung in einem Text wichtig ist.

Die Kunst des guten Beschreibens ist eine Kunst im wahrsten Sinn des Wortes, aber leider eine der schwierigsten im Schreibhandwerk. Die größten Schwierigkeiten bestehen nicht nur darin zu lernen, überhaupt „Wortbilder“ zu malen. Eine wichtige Rolle spielen auch deren Formulierung, der „Ort“, an dem sie im Text platziert werden und das Medium der Beschreibung.

Beschreibungsmedien können Reflexionen einer Figur sein, die sich über die betreffende Sache, das Vorkommnis, Gedanken macht (sogenannte „erlebte Rede“; das ist die gängige Form und Perspektive, in der moderne belletristische Texte geschrieben sind; siehe Kapitel 2). Ein weiteres ist der Dialog, und zwar nicht nur inhaltlich, indem *durch* den Dialog etwas beschrieben wird. Auch die Dialogunterfütterungen (zum Beispiel: *Sie setzte ihre Brille auf und beugte sich vor, um die Inschrift zu entziffern. Oder: „Das nimmst du zurück! Sofort!“ In seinen Augen blitzte Wut, und er ballte die Fäuste.*) dienen der Beschreibung (siehe Kapitel 2.1).

Ebenso tragen auch Dinge zur Erzeugung von Wortgemälden bei, die man auf Anhieb gar nicht den Beschreibungen zu rechnen würde. Dazu gehört die Schilderung der korrekten Reihenfolge von Ereignissen (Kapitel 8) und eine für die Lesenden fühlbar gute Überleitung von einer Szene zur nächsten, einem Kapitel zum anderen. Auch wenn die Handlung einer Szene, eines Kapitels erst nach einer Unterbrechung mit einer eingeschobenen anderen Handlung später im Text fortgesetzt wird, muss deren/dessen Ende für die Lesenden einen spürbaren vorläufigen Abschluss haben. Das heißt: Die Schilderung darf nicht mitten in der Handlung abgebrochen werden. Einzige Ausnahme ist der sogenannte „Cliffhanger“, bei dem zum Zweck der Spannungssteigerung eine Szene auf dem Höhepunkt der Spannung unterbrochen und erst nach einer eingeschobenen Szene, die eine völlig andere Handlung präsentiert, fortgesetzt wird.

Wichtig für die „Erlebbarkeit“ eines Textes ist auch, dass man keine „unbewiesenen Behauptungen“ aufstellt (Kapitel 7). Wenn wir „behaupten“, dass jemand zum Beispiel wütend oder traurig ist, müssen wir auch zeitnah zu dieser Behauptung den „Beweis“ = die Begründung dafür liefern. Ohne die liefe selbst

die bildhafteste und gelungenste Beschreibung dieses Gemütszustandes ins Leere, weil die Lesenden nicht nachvollziehen könnten, warum die Figur „jetzt“ so empfindet.

Ein ebenfalls wichtiger Teil der Kunst des guten Beschreibens besteht darin, die Lesenden in den meisten Fällen gar nicht merken zu lassen, *dass* ihnen etwas beschrieben wird. Die Beschreibung sollte sich nach Möglichkeit so in das „Textgewebe“ einfügen, dass sie nicht auffällt und nicht als Beschreibung heraussticht. Das heißt, dass die Lesenden sie nicht bewusst als Beschreibung wahrnehmen sollten. Wie Ihnen das gelingt, erfahren Sie in diesem Buch.

HINWEIS:

Dieses Buch vermittelt Ihnen die Grundlagen der Beschreibungskunst. Es gibt Ihnen Tipps und Techniken in die Hand, die funktionieren und gute Texte generieren. Aber auch von den in Kapitel 12 genannten Ausnahmen abgesehen, passt nicht jede Methode, nicht jeder Tipp zu jedem Text und kann nicht in jeder Szene verwendet werden. Ein Liebesroman erfordert eine andere Art von Beschreibung als zum Beispiel das Beschreiben eines fremden Planeten im Science-Fiction-Roman. Auf die wichtigsten Unterschiede geht dieses Buch ein, kann aber nicht alle Feinheiten abdecken. Die entwickeln Sie jedoch im Laufe Ihrer Schreiberfahrung und durch die Rückmeldungen aus dem Lektorat.

1. So wird's gemacht

Grundsätzlich sollten Beschreibungen, egal welcher Art, immer nur an den Stellen stehen, wo sie für die Szene erforderlich sind, weil sie:

- Informationen zur Umgebungen liefern, die an *dieser* Stelle für die *unmittelbar folgende(n)* Handlung(en) *notwendig* sind, sodass die Lesenden sich das Setting bildhaft vorstellen können. Ohne diese Informationen könnten sie das Folgende nicht (vollständig) verstehen/nachvollziehen.
- wichtige Hinweise auf eine künftige Szene liefern, die, um die Lesenden nicht „vorzuwarnen“, nicht unmittelbar vor der Stelle platziert werden sollten, für die sie relevant sind. (Dies ist wichtig für die Spannungserzeugung.)
- genretypisches Lokalkolorit für Regionalliteratur liefern.
- der Erzeugung einer Atmosphäre dienen.
- Charaktereigenschaften oder Äußerlichkeiten von Figuren darstellen, die die Lesenden *jetzt* oder als an *dieser* Stelle wichtige Vorbereitung zum Verständnis der folgenden Handlung benötigen (von genretypischen Ausnahmen wie zum Beispiel Liebesromane abgesehen) oder
- die für/in *diese/r* Szene wichtige akuten Gefühle einer Person aufzeigen.

„Benötigen“ Sie eine Beschreibung für diese Zwecke nicht, können und sollten Sie darauf verzichten. Zumindest an *jener* Stelle. Wenn sie später relevant wird, kann sie dort platziert werden. Sie müssen eine Person, eine Sache oder eine mehrfach im Roman vorkommende Landschaft oder Orte nicht beim ersten Auftauchen komplett beschreiben, sondern können die Beschreibung scheinbar über den ganzen Roman verteilen oder sie sogar vollkommen weglassen. Ja, auch die Beschreibung, wie die Hauptfigur und andere Figuren aussehen. Viele

Lesende möchten gar keine Beschreibung der Romanfiguren, um sie sich nur in ihrer Fantasie vorstellen zu können.

Für Kurzgeschichten gilt, dass Sie alle Beschreibungen weglassen, die nicht zwingend erforderlich sind. Denn bei Storys liegt die sprichwörtliche Würze in der Kürze (die kürzesten Geschichten sind Witze). Da ist für Beschreibungen, die keine Relevanz für die Handlung haben, kein Platz.

WICHTIG:

Die Handlung sollte eine Beschreibung immer *bedingen* und diese niemals „zusammenhanglos“ im Text stehen. Das bedeutet, jede Beschreibung *muss* einen Grund haben, warum sie an *dieser* Stelle genannt wird. Konkret: Die Handlung *erzeugt* die Beschreibung. Arbeitet man sie nach dieser Prämisse in den Text ein, merken die Lesenden meistens nicht einmal bewusst, dass ihnen gerade etwas beschrieben wurde. Die Beschreibung wird so zu einem geschmeidigen Bestandteil des „Textgewebes“ und sticht nicht als gefühlte „Unebenheit“ oder gar als „schwarzes Loch“ (unnötige Länge, die langweilt) daraus hervor.

Besonderes Gewicht hat in diesem Zusammenhang die Perspektive, in der die Geschichte, die Szene oder ein Kapitel erzählt wird. Die auktoriale Perspektive, bei der die Story „nacherzählt“ wird, wird außerhalb von Kurzgeschichten (und hin und wieder in Kinderbüchern) aktuell nicht mehr verwendet. Ihr Kennzeichen ist, dass die Autorinnen/Autoren in ihr über der Handlung und vor allem über den Figuren „schweben“ und aus dieser distanzierten Beobachtungsposition heraus den Lesenden berichten, was sich abspielt. Deshalb nennt man sie auch „allwissende Erzählperspektive“, weil wir Autorinnen/Autoren selbstverständlich alles wissen, was sich in der Szene und in unseren Figuren abspielt.

In der modernen Literatur benutzen wir die personale Perspektive, entweder in der dritten Person Singular („er/sie“) oder in der ersten („ich“) als Ich-Perspektive. Die personale Perspektive hat insofern eine „Tücke“, dass wir in ihr ausschließlich die Dinge beschreiben können, die die Figur, in deren Perspektive wir uns in einer Szene befinden, weiß, kennt, sieht, denkt, wahrnimmt oder in *diesem* Moment beachtet. Nichts anderes.

Um das zu verdeutlichen: Kein Mensch, der sich abends im Bad die Zähne putzt, denkt in diesem Moment daran, dass seine Haare braun und die Augen blau sind. Nicht einmal, wenn er nebenbei sein Spiegelbild betrachtet. Man ist in Gedanken entweder schon „im“ morgigen Tag bei der Arbeit oder lässt den vergangenen Tag Revue passieren oder wälzt ein noch ungeöstes Problem, probt vielleicht die „Rede“, die man der/dem Liebsten demnächst halten wird, um ihn/sie vom Ende der Beziehung zu informieren. In jedem Fall ist man gedanklich nicht bei dem eigenen Aussehen. Wer sich morgens anzieht, um zur Arbeit zu fahren, verschwendet keinen Gedanken daran, dass die Hose eine Jeans und aus Denimstoff, der Pullover ein baumwollener Troyer² ist, die Jacke aus Leder und die Mütze aus Alpakawolle besteht oder dass die Schuhe grün-blau-weiß gemusterte Sportschuhe sind.

Und Dinge, an die unsere Figuren nicht denken, in „diesem“ Moment nicht beachten oder die sie nicht wissen, können wir in ihrer Perspektive auch nicht beschreiben. Das wäre ein Perspektivbruch mit Wechsel zur auktorialen Perspektive, der allerdings besonders häufig, aber nicht nur Neulingen unterläuft. Perspektivbrüche sind tabu. Leider werden manche Bücher mit diesem Fehler trotzdem veröffentlicht.

In denen findet man deshalb Sätze wie: „*Nina kämmte ihre kastanienroten Haare und zog anschließend ihre grüne Leinenbluse an.*“ Hier stehen die Nennung der Haarfarbe und des Aussehens der Bluse eindeutig an der falschen Stelle. Um sie den Lesenden mitzuteilen, falls (!) diese Informationen wichtig oder genretypisch sind, muss diese Betrachtung entweder durch die

² Schlupfpullover mit Rollkragen und kurzem Reißverschluss oder kurzer Knopfleiste, um den Kragen zu öffnen

Augen einer anderen Person als Nina geschehen, oder sie selbst braucht einen konkreten Grund, um sie sich bewusst zu machen.

Zum Beispiel diesen: *„Der Tag war so heiß, dass Nina unbedingt etwas Kühlendes anziehen sollte. Da kam nur eine ihrer Leinenblusen infrage. Sollte sie die grüne oder die orangefarbene nehmen? Sie entschied sich für die grüne, weil die besser zu ihren kastanienroten Haaren passte.“* Hier hat Nina einen wichtigen Grund, sich über den Stoff ihrer Bluse in Relation zum Wetter und über die Farbe ihrer Haare in Verbindung mit der Blusenfarbe Gedanken zu machen.

Auch wenn die Betrachtung und die daraus resultierende Beschreibung einer Person oder einer Sache durch jemand anderen geschieht, brauchen die Betrachtenden einen Grund, um diesen Dingen *jetzt* ihre Aufmerksamkeit zu schenken. Zum Beispiel weil ihnen eine Besonderheit auffällt oder sie eine Person anziehend finden.

Hierbei tritt oft der Fehler auf, dass Autorinnen/Autoren krampfhaft einen Grund konstruieren, weil sie eine Beschreibung „jetzt“ für die Handlung brauchen. Das merkt man dem Text aber immer an, denn solche „Pseudo-Gründe“ wirken unglaubhaft und aufgesetzt. Die Betrachtungsgründe der Figuren sollten sich immer ganz natürlich aus der Handlung ergeben. Mit fortgeschrittener Schreiberfahrung wird Ihnen auch nicht mehr schwerfallen, solche Gründe plausibel wirken zu lassen. Oft genügt dafür, die Betrachtung an eine andere Stelle zu verschieben, an der sie natürlich wirkt.

Beschreibungen sollten sich zudem nicht nur, wie schon erwähnt, aus der Handlung ergeben und durch sie bedingt werden, sondern idealerweise so in die Handlung integriert werden, dass die Lesenden gar nicht bewusst bemerken, dass wir ihnen überhaupt etwas beschrieben haben. Ein Instrument, um das zu erreichen, ist, nicht die gesamte Beschreibung einer Person, ihres Charakters, einer Landschaft oder eines Gegenstandes auf einen Schlag zu servieren, sondern sie häppchenweise über den gesamten Text zu verteilen: jedes Detail immer nur an der Stelle, an der es gebraucht wird oder vorteilhaft platziert werden kann.

Selbstverständlich gibt es Ausnahmen, bei denen die „geballte“ Beschreibung erforderlich ist, aber diese sind eben Ausnahmen und nicht die Regel. Die meisten von ihnen finden sich in den Genres Science Fiction und Fantasy, wenn etwas Fremdartiges, das wir nicht kennen – zum Beispiel der Anblick eines Planeten aus dem All oder ein von uns erfundenes Fantasiewesen – beschrieben werden muss, damit die Lesenden es sich vorstellen können, *falls* das für die Handlung erforderlich ist. Die Relevanz zur Handlung sollte immer das Haupt-, wenn nicht sogar einzige Kriterium für Beschreibungen sein.

Auch in vielen Liebesromanen finden sich kompakte Beschreibungen, wenn Romeo und Julia einander zum ersten Mal begegnen und vom Aussehen der/des anderen fasziniert sind. Hier muss eben dieses Aussehen beschrieben werden, damit die Lesenden die Faszination nachvollziehen können. Weil man sich aber normalerweise nicht von der Gesamterscheinung eines Menschen angezogen fühlt (das gibt es natürlich auch), sondern meistens nur von einem oder zwei Details, zum Beispiel die Gesichtszüge oder die Farbe der Augen, genügt auch im Roman, erst einmal nur diese „Faszinationsobjekte“ zu beschreiben und weitere Details an anderer Stelle zu offenbaren.

Zu wissen, wann eine Beschreibung erforderlich ist und wie sie am vorteilhaftesten in den Text integriert werden kann, ist eine Frage der Übung und der Erfahrung. In den folgenden Beispielen sehen Sie, wie Handlung und Beschreibung folgerichtig (und spannend) verknüpft und in einen Handlungsrahmen eingebettet werden.

John packte seinen Gegner am Arm, bekam aber nur den Hemdärmel zu fassen. Der Mann warf sich zurück. Der Ärmel riss auf und entblößte einen tätowierten Phönix, der vom Handgelenk bis zum Ellenbogen reichte.

Ohne die Prägelei, in deren Verlauf der Ärmel zerrissen ist, wäre die Tätowierung verdeckt geblieben und John hätte sie nicht gesehen. Selbstverständlich spielt das Tattoo später noch eine mehr oder weniger wichtige Rolle (zum Beispiel als Erken-

nungsmerkmal), sonst könnte man vollständig auf seine Erwähnung verzichten. Wie der Phönix aussieht, ob er farbig oder nur ein schwarzes „Tribal“ (Sonderform von Tattoos) ist, ist in dieser Situation unwichtig. Würde man das mitten in der Prügelszene beschreiben, würde dadurch die Dynamik des Geschehens vorübergehend von „Tempo hundert“ auf „null“ ausbremsen. Sollten die Details des Tattoos wichtig sein, beschreiben wir sie an passenderer Stelle.

Bei diesem Beispiel könnte das die Reflexion von Johns Gegner sein, dass er später vor dem Spiegel seine Blessuren betrachtet und dabei feststellt, dass durch den langen feuergelben Federschweif des Phönix ein Schnitt von Johns Messer verläuft, dessen Narbe später wirken wird, als habe man dem Vogel seine Schwanzfedern abgeschnitten. Das saphirblaue Auge ist aufgekratzt und wird das Tier blind aussehen lassen, sobald die Abschürfung verheilt ist. Und so weiter.

Das Lächeln der Frau gefror, und sie starrte Matt mit offenem Mund an. Trat einen Schritt zurück und unterdrückte vermutlich den Impuls, ihm die Tür vor der Nase zuzuschlagen. Obwohl er diese Reaktion auf die Narben in seinem Gesicht, die aussahen, als hätte eine Katze ihm ihre Krallen von der Stirn quer bis zum Hals geschlagen, gewohnt war, versetzte ihm die Angst in den Augen der Frau einen Stich.

Hier wird nicht nur ein wichtiges äußerliches Merkmal beschrieben, sondern auch angedeutet, dass Matt unter seinem Aussehen, vielmehr der gängigen Reaktion darauf, leidet. Sie verletzt ihn, er empfindet „einen Stich“. Und weil nahezu alle Menschen ein Mindestmaß an Mitgefühl besitzen, müssen wir den Lesenden nicht zusätzlich auf die Nase binden: „Das verbitterte ihn/hatte ihn verbittert.“ Oder: „Das verletzte ihn (wieder einmal).“ Das ergibt sich für sie aus dem „Stich“, den er empfindet und der Andeutung, dass er eine solche Reaktion auf sein Aussehen nicht zum ersten Mal erlebt.

Nadja blieb erschrocken stehen, als sie fast mit – etwas kollidierte. Sie hob den Blick vom Smartphone. Wer, zum Teufel hatte einen Lumpenberg mitten auf den Bürgersteig geworfen? Dem auch noch ein Geruch nach altem Schweiß entstieg. Doch der Lumpenberg hatte zwei Beine, die in zerrissenen Jeans steckten, und einen Körper, der in eine fadenscheinige Jacke gezwängt war, die so eng saß und deren Ärmel knapp unter den Ellenbogen endeten, dass sie ursprünglich einer viel kleineren Person gehört haben musste. Ein Obdachloser!

„Können Sie vielleicht einen Euro für mich entbehren, gute Frau? Bitte.“

Boh! Ihr den Weg zu verstellen, um einen Euro zu erpressen – das war dreist! Und sie warf doch ihr sauer verdientes Geld nicht faulem Bettelpack in den Rachen. Bestimmt würde der Mann das sowieso in Alkohol investieren. Garantiert war er überhaupt nur wegen Alkohol oder Drogen oder Arbeitsscheu oder aller drei Gründe auf der Straße gelandet. Kannte man ja von solchen Leuten. Sie öffnete den Mund, um dem Kerl den Marsch zu blasen, ihm mit der Polizei zu drohen und ihm unmissverständlich zu sagen, was sie von seinesgleichen hielt.

Doch ein Blick in seine klaren Augen, die definitiv keinem Alkoholiker gehörten, offenbarte so viel Leid, dass ihr die Worte im Hals stecken blieben. Sie zog ihr Portemonnaie aus der Tasche. Ein Euro? Viel zu wenig für so viel Leid. Sie gab ihm einen Fünf-Euro-Schein. Immer noch zu wenig, aber ihm schien es nicht nur zu genügen, er wirkte gerührt.

„Danke! Und Gott segne Sie!“ Er nickte ihr zu und ging an ihr vorbei die Straße hinunter.

Hier haben wir gleich mehrere Beschreibungen. Zum einen die des Bettlers, seines Aussehens – zumindest des Teils, der Nadja in diesem Moment auffällt – und seines Geruchs. Aber auch Nadja wird beschrieben, wenn auch indirekt. Sie gehört offenbar zu der Generation von Menschen, die mit ihrem Smartphone „verwachsen“ sind und sogar auf der Straße, wo man besser auf den Verkehr achten sollte (auch auf den Personenverkehr auf dem Bürgersteig), nur auf ihr Gerät starren und die Umgebung überhaupt nicht wahrnehmen.

Die unvermittelte Konfrontation mit dem Bettler weckt in ihr Vorurteile. Ihrer Meinung nach ist der Mann selbst schuld an seinem Schicksal und verdient allenfalls ihre Verachtung, aber keinen geschenkten, ihrer Wahrnehmung nach „erpressten“ Euro. Doch dann sieht sie in seine Augen, und was sie darin sieht – hier wird wieder der Mann beschrieben: Er leidet unter irgendetwas –, erweckt in ihr Mitgefühl und sie gibt nicht nur den erbetenen Euro, sondern gleich fünf, was beweist, dass sie nicht ganz so oberflächlich ist, wie sie am Anfang der Szene zu sein schien.

Doch das Mitgefühl wird mit keinem Wort direkt erwähnt, denn das ergibt sich aus der Tatsache, dass Nadja dem Mann entgegen ihrem ursprünglichen Vorsatz nicht nur überhaupt Geld schenkt, sondern mehr, als er erbeten hat, und selbst das noch für zu wenig hält. Deshalb müssen wir nicht noch betonen: *„Nadja hatte (nun doch) Mitleid mit ihm und gab ihm (deshalb) einen Fünfer.“*

HINWEIS:

Grundsätzlich lassen wir selbstverständliche und irrelevante Dinge sowie solche, die sich (fast) alle Lesenden zweifelsfrei denken können, und die, die sich aus der Handlung ergeben, in den Beschreibungen weg. *„Sie fuhr den Wagen in die Garage und ging ins Haus.“* Dass sie vorher die Garagentür geöffnet haben muss und sie geschlossen hat, bevor sie ins Haus geht, ist eben-

so selbstverständlich, wie dass sie die Haustür aufgeschlossen haben muss, bevor sie hineingehen konnte. Das müssen wir also nicht beschreiben. Im Gegenteil halten solche Erwähnungen die Handlung auf und machen die betreffenden Textpassagen langweilig.

Eine andere Möglichkeit, um Beschreibungen einzuflechten, ist der Dialog. Hierfür haben Sie zwei Möglichkeiten. Entweder der Dialog liefert die Beschreibung oder die Beschreibung begleitet den Dialog.

BESCHREIBUNG IM DIALOG:

Mirko stieß Ronnie an und deutete mit dem Kinn auf die gegenüberliegende Straßenseite, wo eine Frau vor einem Schaufenster stand und die Auslagen betrachtete. „Ich wusste nicht, dass Papageien heute Ausgang haben. Mann, welcher vernünftige Mensch trägt denn eine knallrote Jacke zu einer grünen Bluse mit einer gelben Hose und dann auch noch violette Stiefel?“ Er schüttelte den Kopf. „Entweder die Frau ist farbenblind oder leidet an Geschmacksverirrung.“

„Oder sie ist unterwegs zu einem Bewerbungsgespräch als Clown“, witzelte Ronnie, und beide lachten.

Hier wurde nicht nur das bunte Äußere der Frau beschrieben (wenn auch aufgezählt, aber in wörtlicher Rede ist das normal, denn wir kommunizieren im Allgemeinen so), sondern auch klar zum Ausdruck gebracht, wie es auf die beiden Männer wirkt: wie eine Geschmacksverirrung („Papagei“) und lächerlich („Clown“). Das erspart eine zusätzliche Betonung: *„Mirko (oder Ronnie) fand das lächerlich/übertrieben (alternativ: unangebracht).“*

„Wie sehe ich aus?“ Rico drehte sich im Kreis und blickte Sonja erwartungsvoll an.

Sie musterte ihn von oben bis unten. „Also, wenn du dich noch rasieren würdest, könnte man dich beinahe für seriös halten. Ich glaube nicht, dass ein Dreitagebart ein angemessenes Accessoire für ein Bewerbungsgespräch um den Posten als Abteilungsleiter einer Bank ist.“

Wodurch die Lesenden nun wissen, dass Rico sich ungefähr drei Tage lang nicht rasiert hat. Und als unausgesprochenen Hinweis erfahren wir noch: Er hat sich in Schale geworfen und trägt vermutlich einen Anzug, Hemd und Krawatte, weil alles andere einer Bewerbung als Abteilungsleiter – egal wo – nicht angemessen wäre.

BESCHREIBUNG ALS DIALOGUNTERFÜTTERUNG:

„Ich hasse dich!“, brüllte Ira Mark an und ballte die Hand zur Faust. Von deren Rücken starrte ihn ein tätowierter Skorpion genauso wütend an wie sie.

Und schon wissen die Lesenden, dass Ira auf dem Handrücken ein Skorpion-Tattoo hat und dass sie Mark wütend anstarrt, andernfalls könnte der Skorpion nicht „genauso wütend“ dreinblicken wie sie. Auf diese Weise kann man Doppelungen vermeiden wie: *„Ira ballte die Hand zur Faust und starrte ihn wütend an. Das tat auch der tätowierte Skorpion auf ihrem Handrücken.“*

Ihnen erscheint das unwichtig oder sogar übertrieben pingelig? Denn die Formulierung mit der Doppelung klingt doch ganz gut. Stimmt, und sie ist auch nicht grundsätzlich „falsch“. Aber vergegenwärtigen Sie sich bitte die Situation, in der Mark und Ira sich befinden: Sie streiten sich offensichtlich so heftig, dass Ira Mark in diesem Moment „hasst“; und vielleicht nicht nur in diesem Moment. Das heißt, wir haben eine Szene voller Dynamik und zumindest verbaler „Action“, der vielleicht körperliche

Action folgt, worauf Iras geballte Faust und ihre Wut hindeuten. Und wo „Action“ ist, werden, solange sie andauert, alle Informationen und erst recht alle Beschreibungen weggelassen, die nicht zur Action-Handlung gehören.

„Von deren Rücken startete ihn ein tätowierter Skorpion genauso wütend an wie sie.“ Dieser Hinweis dient nicht nur dazu, Iras Wut zu zeigen. Das Tattoo wird hier erwähnt, weil es noch eine weitere wichtige Funktion *für die Szene* und somit *für die Handlung* erfüllt. Es zeigt, dass mit Ira nicht gut Kirschenessen ist, denn Frauen lassen sich eher selten einen Skorpion sichtbar auf ihren Handrücken tätowieren, denn diese Tiere sind giftig und gelten als gefährlich und viele Menschen ekeln sich vor ihnen ebenso wie vor Spinnen. (Frauen tragen, wenn sie im Sternbild Skorpion geboren sind und sich deswegen das Tier statt des Sternbildsymbols tätowieren lassen, das Tattoo an Stellen, wo es fast immer von Kleidung bedeckt ist.) Dass Mark den Eindruck hat, auch vom Skorpion wütend angestarrt zu werden, zeigt, dass er sich dieser Gefahr – in diesem Fall der, die von Ira ausgehen könnte – bewusst ist. Denn unbewusst identifiziert er den Skorpion mit Ira. Und „nebenbei“ wird mit der Erwähnung des Tattoos auch Ira charakterisiert.

Würde man in dieser emotionsgeladenen Situation erst Ira wütend blicken lassen und *danach* dieselbe Reaktion dem Skorpion auf den Leib schreiben, wirkt das nicht nur doppelt gemoppelt, sondern auch unpassend, weil der Skorpion nichts mit der Handlung zu tun hat. Seine Erwähnung unterbricht für die Dauer, die man braucht, um „seinen“ Satz zu lesen, die Dynamik der Szene. Bei der ersten Variante ist er dagegen ein unverzichtbarer *Teil* der Szene und wird deshalb von vielen Lesenden gar nicht bewusst als eine Beschreibung wahrgenommen.

Kleine Tricks – große Wirkung.

*„Na, da scheid ich doch drauf!“, entschied Luke.
Er spie einen Strahl Tabaksaft zwischen der Lücke in seinen gelben Vorderzähnen hervor und
Mick zielsicher vor die Füße.*