

## INFORMATION TO USERS

This reproduction was made from a copy of a document sent to us for microfilming. While the most advanced technology has been used to photograph and reproduce this document, the quality of the reproduction is heavily dependent upon the quality of the material submitted.

The following explanation of techniques is provided to help clarify markings or notations which may appear on this reproduction.

1. The sign or "target" for pages apparently lacking from the document photographed is "Missing Page(s)". If it was possible to obtain the missing page(s) or section, they are spliced into the film along with adjacent pages. This may have necessitated cutting through an image and duplicating adjacent pages to assure complete continuity.
2. When an image on the film is obliterated with a round black mark, it is an indication of either blurred copy because of movement during exposure, duplicate copy, or copyrighted materials that should not have been filmed. For blurred pages, a good image of the page can be found in the adjacent frame. If copyrighted materials were deleted, a target note will appear listing the pages in the adjacent frame.
3. When a map, drawing or chart, etc., is part of the material being photographed, a definite method of "sectioning" the material has been followed. It is customary to begin filming at the upper left hand corner of a large sheet and to continue from left to right in equal sections with small overlaps. If necessary, sectioning is continued again—beginning below the first row and continuing on until complete.
4. For illustrations that cannot be satisfactorily reproduced by xerographic means, photographic prints can be purchased at additional cost and inserted into your xerographic copy. These prints are available upon request from the Dissertations Customer Services Department.
5. Some pages in any document may have indistinct print. In all cases the best available copy has been filmed.

**University  
Microfilms  
International**

300 N. Zeeb Road  
Ann Arbor, MI 48106



8423061

**Gerstle, Dorrit E.**

DAS FRAUENBILD BEI HEINRICH BOLL. (GERMAN TEXT)

*City University of New York*

PH.D. 1984

**University  
Microfilms  
International** 300 N. Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106

**Copyright 1984**

**by**

**Gerstle, Dorrit E.**

**All Rights Reserved**



DAS FRAUENBILD BEI HEINRICH BÖLL

by

DORRIT E. GERSTLE

A dissertation submitted to the Graduate Faculty  
in Germanic Languages and Literatures  
in partial fulfillment of the requirements  
for the degree of  
Doctor of Philosophy  
The City University of New York

1984

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Germanic Languages and Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

4/5, 84  
date

Martin Anderle  
Chairman of Examining Committee

April 5, '84  
date

E. A. McCormick  
Executive Officer

Dr. Martin Anderle

Dr. E. Allen McCormick

Dr. Dorothy James

Supervisory Committee

The City University of New York

COPYRIGHT BY  
DORRIT E. GERSTLE

1984

## Abstract

### DAS FRAUENBILD BEI HEINRICH BÖLL

by

Dorrit E. Gerstle

Advisor: Professor Martin Anderle

The purpose of this study is to evaluate Heinrich Böll's women character and their influence on the social consciousness of their family and friends and on the political life of the present day German Federal Republic.

It is a striking feature of most of Heinrich Böll's major works that his female protagonists are the decisive factor in determining the life and well-being of their male counterparts. Their influence extends beyond their physical presence and becomes internalized. Böll's anarchistic-nihilistic viewpoint of government, predating the Nazi era, makes all demands of society suspect.

His main characters, with the exception of Billard um halb zehn, lead their lives on the fringes of society. Their actions seem to be inconsequential and outside of the accepted societal norms. Originally apolitical, they become politicized by injustices inflicted upon them. Their only claim to greatness lies in their ability to show love and compassion to their fellow-man. These qualities have no place in a modern materialistic society. It is Böll's

contention that these basic qualities alone can lead to the betterment of the social and political system.

The result of this study suggests that throughout stylistic and formal changes Böll's female protagonists maintain their inner qualities and determination to effect societal changes. They are conceived complementary of one another from Olina in Der Zug war pünktlich to Katharina in Die verlorene Ehre der Katharina Blum. In their search for a more humane society the author has imbued his women characters with an inner strength that, as he believes, can effect the desired changes.

IN MEMORY OF MY PARENTS

Charlotte and Kurt Sachs

and for my family:

Walter, Gabriella and Michael

## ACKNOWLEDGEMENTS

I am sincerely grateful to my chairman, Dr. E. Allen McCormick, for his constant encouragement and direction in this study. Special thanks go to my advisor, Dr. Martin Anderle, for his painstaking and scholarly critique. I am indebted to Dr. Dorothy James for her invaluable suggestions. I should like to extend my deepest appreciation to my family and friends, without whose inspiration and support these pages might never have been written.

## Inhaltsverzeichnis

Kapitel	Seite
I. Einführung in das Thema.....	1
II. Die Kriegswerke.....	31
1. <u>Der Zug war pünktlich</u> .....	31
2. <u>Wo warst du, Adam?</u> .....	67
III. Die Nachkriegszeit.....	98
1. <u>Und sagte kein einziges Wort</u> .....	98
2. <u>Das Brot der frühen Jahre</u> .....	114
3. <u>Haus ohne Hüter</u> .....	126
IV. Der Wohlstandsstaat.....	142
1. <u>Billard um halb zehn</u> .....	142
2. <u>Ansichten eines Clowns</u> .....	173
V. Die bundesdeutsche Gegenwart.....	189
1. <u>Gruppenbild mit Dame</u> .....	189
2. <u>Die verlorene Ehre der Katharina Blum</u> .....	211
VI. Nachwort.....	228
VII. Anhang. Eine kurze Zusammenfassung der behandelten Werke.....	236
1. Die Kriegswerke.....	237
<u>Der Zug war pünktlich</u> .....	237
<u>Wo warst du, Adam?</u> .....	237
2. Die Nachkriegswerke.....	238
<u>Und sagte kein einziges Wort</u> .....	238
<u>Haus ohne Hüter</u> .....	239
<u>Das Brot der frühen Jahre</u> .....	240
3. Der Wohlstandsstaat.....	241
<u>Billard um halb zehn</u> .....	241
<u>Ansichten eines Clowns</u> .....	243
4. Die bundesdeutsche Gegenwart.....	244
<u>Gruppenbild mit Dame</u> .....	244
<u>Die verlorene Ehre der Katharina Blum</u> .....	245

Kapitel	Seite
VIII. Fußnoten.....	248
IX. Bibliographie.....	275
1. Anmerkung.....	275
2. Primärwerke.....	276
3. Sekundärwerke.....	277

## I. Einführung in das Thema

Meine Arbeit befaßt sich mit den Frauengestalten bei Heinrich Böll, mit ihrer Stellung in seinen Werken und den Ansichten, die sie vertreten. Beim Lesen seiner Werke fällt es auf, daß Frauen eine Schlüsselposition einnehmen. Die bewußte Zuwendung zu Frauen als Mittelpunktfiguren zeigt nicht nur die Bedeutung, die Böll der Rolle der Frau zuschreibt, sondern auch seine Faszination damit, einen Stoff aus der zweiseitigen Perspektive seiner männlichen und weiblichen Hauptcharaktere zu entwickeln. Bölls Spiel mit Formen und Gestalten scheint außerdem mit seiner grundlegenden Auffassung über Frauen übereinzustimmen. Seine Frauenfiguren leben in einer unsicheren und gefährdeten Welt, die sie zuerst meistern müssen, bevor sie sie verändern können. Ihre äußere Situation ist immer prekär; denn sie spiegelt die Auswirkungen der Welt des Mannes wider: Krieg, Nachkriegselend und politische Blindheit der Wohlstandsgesellschaft. Bölls Frauen zeigen ihre Stärke indem sie in diesen verunsicherten Zeitemständen wahre Menschlichkeit beibehalten und versuchen, durch Veränderung in ihrem eignen Bereich auch die gesellschaftliche Ordnung entscheidend zu beeinflussen. Die Gefährdung des Menschen, insbesondere der Frau, ist ein Thema Bölls, das mit seinem Frühwerk Der Zug war pünktlich ansetzt

und bis in die Spannungen der siebziger Jahre in Die verlorene Ehre der Katharina Blum fortgeführt wird.

In seinen Frankfurter Vorlesungen formuliert Heinrich Böll sein künstlerisches und ästhetisches Grundprogramm, seine Poetik, die für sein Gesamtwerk wegweisend und maßgebend gilt. Zwei Zitate aus diesem Programm sollen einen Zugang zu meiner Arbeit geben. Über seine Rolle als engagierter Schriftsteller meint Heinrich Böll in seiner zweiten Vorlesung: "Was politisch oder sozialkritisch an der zeitgenössischen Literatur sein mag, ergibt sich aus dem jeweils vorkommenden Material."<sup>1</sup> Von seinem künstlerischen Schaffen sagt er, daß der Autor nicht die Wirklichkeit nehme, "er hat sie, schafft sie, daß es ganz und gar unwichtig ist, was an Wirklichem in ihn hineingeraten, in ihm verarbeitet, zusammengesetzt, verwandelt sein mag. Wichtig ist was aus ihm an geschaffener Wirklichkeit herauskommt und wirksam wird."<sup>2</sup> Diese Aussagen Bölls über seine Rolle als Schriftsteller und sein künstlerisches Schaffen wurden 1966 geschrieben, können aber für sein Frühwerk rückblickend ausgewertet werden. Sie ergeben einen Zusammenhang zwischen den einzelnen Werken, der für Bölls Schaffen charakteristisch ist. Das Bekenntnis zu diesem poetischen Programm weist die von der Kritik vorgebrachte Einordnung als "realistischer" oder "politischer" Schriftsteller zurück. Böll hat oft, aber meistens vergebens, versucht, diese Kategorisierung zu widerlegen.<sup>3</sup> Die Substanz seiner Frauenfiguren kann dennoch nicht gänzlich auf ein

Innenleben und einen Typus begrenzt werden, da seine Protagonistinnen in der Zeit stehen und ihre inneren Werte an der vom Autor dargestellten Wirklichkeit prüfen müssen. Bölls Werk, das die Kriegserlebnisse, die Nachkriegszeit und die unmittelbare Vergangenheit der Wohlstandsgesellschaft schildert und auswertet, zeigt eine überraschende Kontinuität der Themen, während der formale Aufbau und die stilistische Gestaltung einer ständigen Veränderung unterzogen werden. Die Fortschreibung eines Themas, oder die "Versetzung," wie es in Bölls Formulierung heißt, ist besonders auffallend in der Gestaltung seiner Frauenfiguren. Sie setzt eine Weiterentwicklung der Charaktere voraus, die an die vorangegangene Behandlung des Themas anknüpft, um es dann in einem neuen Zusammenhang weiterzuentwickeln. Aus diesen "Versetzungen," die gleichzeitig ein bewußtes Spielen und Experimentieren des Autors voraussetzen, entsteht eine neue dichterische Wirklichkeit. Under diesem Aspekt ist Heinrich Bölls künstlerische und stilistische Weiterentwicklung zu verstehen, die eine neu erschaffene Realität bedingt und hervorbringt, die zu sozialkritischen Aussagen und politischem Engagement führen. Es sei ein Hauptanliegen von Heinrich Böll, meint ein Kritiker 1963, "die Entmenschlichung des Menschen in unserem Zeitalter aufzuzeigen."<sup>4</sup> Er weist ferner darauf hin, daß Böll nicht der Dichter der unbewältigten Vergangenheit sei, sondern daß seine Bücher, seine Kriegsbücher eingeschlossen, "ihren moralischen Impuls vor allem aus dem Bewußtsein der Gegenwart erhalten."<sup>4</sup> Für diesen Kritiker

bleibt Böll, auch in seiner späteren Arbeit, vorwiegend ein "emotioneller Moralist,"<sup>5</sup> und er spricht ihm jegliche revolutionäre Tendenzen ab. Er hält ihn für "einen radikalen, aggressiven Zeitkritiker," dessen Kampf aber nicht der bestehenden Gesellschaftsordnung gilt," weil ihm die Vorstellung einer perfekten Gesellschaftsordnung durchaus fremd und widernatürlich ist."<sup>6</sup> In einer jüngeren Doktorarbeit über das Erzählwerk von Heinrich Böll stellt sich eine merkwürdige Veränderung über den Begriff des Moralisten bei Böll ein. Er wird hier, 1971, als Moralist ex negativo bezeichnet, dessen Anliegen es sei, die Welt zu verändern und zu verbessern.<sup>7</sup> Im Gegensatz zu der bereits erwähnten Kritik wird in dieser Arbeit betont, daß Böll aktiv nach einer "heilen" Welt suche, nach einer Gesellschaftsordnung, in der die menschlichen Beziehungen zueinander nicht staatlich verrechtlicht werden können, sondern in der die Grundlage des menschlichen Zusammenlebens in der Liebe und der Familie intakt bestehen bleibt. Hier wird eine anarchisch-utopisch konzipierte Gesellschaftsordnung entworfen, die den guten Willen des Einzelnen als selbstverständlich voraussetzt. Auf diese anarchisch-utopische Anschauung, die sich durch Bölls Werk hindurchzieht, wird in späteren Kapiteln genauer einzugehen sein, da die Suche nach einer "heilen" Welt einen wichtigen Bestandteil in den Liebesbeziehungen seiner Charaktere darstellt.

Heinrich Böll sieht das Problem der Entmenschlichung

des Menschen, das von ihm eingehend behandelt wird, nicht nur als Folge eines katastrophalen Krieges und seiner Nachwirkungen, sondern auch in der Entwürdigung des Menschen in der Nachkriegszeit und der unmittelbaren Vergangenheit. Die individuelle Entscheidungskraft des Einzelnen wird zugunsten einer gesellschaftlichen Norm aufgegeben. Eine Gesellschaft die nur auf äußere Werte konzentriert, wird versuchen, alle menschlichen Beziehungen zu verwalten. Alles was nicht in diese Ordnung paßt, auch Menschen, die von der Norm abweichen, werden zu Abfall gestempelt und weggeworfen, und ihr wahrer Wert bleibt unerkannt. Böll lehnt aus der besonders im Krieg gewonnenen Erfahrung die Verrechtlichung und Verwaltung aller persönlichen Beziehungen aufs schärfste ab, vor allem in der Liebe und Ehe. Sein Kampf gilt daher auch einer institutionalisierten Kirche, die gerade diese Beziehungen dort rechtlich verankert, wo die Verwaltung des Staates aufhört. Seine Gegenwehr ist mehr als bloße Empörung und wesentlich schärfer und tiefer gehend, als seine Kritiker es wahr haben möchten. Heinrich Böll vertritt damit eine Lebenshaltung, die einer Generation von Nachkriegsschriftstellern zumindest zeitweilig gemeinsam war und die in der Gruppe 47 ihren Ausdruck fand. Von einem Kritiker wird diese Lebenshaltung mit dem treffenden Ausspruch "Ideologie der Ideologiefreundschaft" belegt.<sup>8</sup> Bei Heinrich Böll trägt das Mißtrauen und die Distanz gegenüber jeglicher Machtausübung außerdem anarchistisch-nihilistische Züge, die sich auf die frühesten

Kindheits- und Jugenderlebnisse des Autors zurückführen lassen.

Geboren in Köln, am 21. Dezember 1917, während mein Vater Brückenwache schob, im schlimmsten Hungerjahr des Weltkrieges wurde ihm das achte Kind geboren; zwei hatte er schon früh beerdigen müssen; während mein Vater den Krieg verfluchte und den kaiserlichen Narren, den er mir später als Denkmal zeigte.<sup>9</sup>

Diese Beschreibung gibt Böll 1958 in seiner Studie "Über mich selbst" und fährt fort, daß seine erste Erinnerung die Ansicht von der trostlosen Heimkehr der besiegten deutschen Armee gewesen sei. Einige Zeilen später schildert er die Eindrücke der zwanziger Jahre, seiner Jugendzeit, als Armut, Arbeitslosigkeit, Streiks und dem unaufhaltsamen Aufstieg des Nationalsozialismus, dessen Rechnung er und seine Generation bezahlen mußten. In diesem Aufsatz wird bereits von Heinrich Böll vorausgedeutet, was er später in seinen Frankfurter Vorlesungen über seine Rolle als Schriftsteller ausdrückt; als die "eines Gebundenen an die Zeit und die Zeitgenossenschaft, an das von einer Generation Erlebte, Erfahrene, Gesehene und Gehörte,"<sup>10</sup> ein Gebundensein, daß für Böll nicht ohne psychische und geistige Heimat denkbar ist, deren wichtigstes Element die Gebundenheit der Familie bildet.

Über seine Heimatstadt Köln, die für den Autor nach der Familie einen zweiten wichtigen Bezugspunkt darstellt, meinte er schon in "Über mich selbst," daß es eine Stadt sei, in der "weltliche Macht nie so recht ernst genommen worden ist, geistliche Macht weniger ernst, als man gemeinhin in deutschen

Landen glaubt."<sup>11</sup> Köln als Stadt und Heimat ist zunächst ein durchaus realer Bezugspunkt, wird aber darüber hinaus zum geistigen Standort. In seinem Essay, "Was ist kölnisch?", 1960 verfaßt, wird es wohl am deutlichsten ausgedrückt, in dem er "kölnisch" als eine Einstellung, eine Attitude zum Leben und zur Umwelt definiert.<sup>12</sup> Köln ist hier ebenso "geistige Lebensform" wie Kafkas Prag oder Thomas Manns Lübeck. Bölls Darstellung von Köln, als seine reale und geistige Heimat, ist von den Kritikern oft als zu provinziell verschrien worden, und sie zeigen offen ihre Abneigung gegen das Alltägliche, das, was Böll das "eigentlich Soziale und Humane" nennt.<sup>13</sup> Provinzialismus, so oft verächtlich ange-tan, stellt für Böll eine Möglichkeit dar, "vertrautes Gelän-de zu schaffen." Eine Aufgabe, die nach den Kriegswirren besonders wichtig war, um inmitten der Zerstörung von allen Werten ein "bewohntes Stück Heimat zu finden."<sup>14</sup>

In diesen Zusammenhang gehört auch Bölls Aussage über das Kölner Madonnenbild, dessen Reiz in jenem scheinbaren Widerspruch von Trümmermadonna und Lochners Darstellung zum Ausdruck kommt, einer Komposition, die aus den Gegensätzen des Mokant-Spöttischen und Sanft-Freundlichen besteht.<sup>15</sup> Diese scheinbar widersprüchlichen Charakteristiken finden sich wiederholt bei Bölls Frauengestalten und erfordern einen oft facettenartigen Aufbau seiner weiblichen Figuren. Bölls Einstellung zu Köln und dessen Madonnenbild haben ihren Ursprung offenbar in einer "katholischen Landschaft,"

ist aber mit dem Begriff "Katholizismus" in einen zu engen Rahmen gespannt. So wie Köln als reale Stadt zu einem geistigen Standort wurde, wirkt auch das Bild der Madonna als vergeistigter Bezugspunkt, der in der dichterischen Wirklichkeit zu etwas Neuem umgewandelt wird und eine greifbare katholische Realität übersteigt. Zu oft ist übersehen worden, welche entscheidenden Ereignisse das Leben des Schriftstellers Böll bestimmten und zum Ausgangspunkt für sein dichterisches Schaffen machten. Zahlreiche Interpretationen seiner Werke, darunter auch bekannte Arbeiten der siebziger Jahre,<sup>16</sup> verweisen auf den zweiten Weltkrieg als dem wichtigsten Erlebnis, das seinen Niederschlag in der schriftstellerischen Arbeit fand. Diese Auslegung erscheint logisch und augenfällig und läßt sich scheinbar leicht aus seinen Werken ablesen. In einer seiner frühen Erzählungen, "Die Botschaft," aus dem Jahre 1947 wird das Elend des Krieges und sein fortwirkendes Leiden sehr eindrucksvoll dargestellt: "Da wußte ich, daß der Krieg niemals zu Ende sein würde, niemals, solange noch irgendwo eine Wunde blutete, die er geschlagen hat."<sup>17</sup> Dieser Ausspruch wurde zum Ausgangspunkt fast aller Interpretationen von Bölls Werken. Die Auswahl dieses Zitates ist besonders bedeutend, da sich hier ein scheinbar klar umrissenes Programm für folgende Arbeiten ablesen läßt. Allerdings ist es auffallend, daß in den folgenden Jahren keine weiteren Nachforschungen angestellt wurden, die feststellen sollten, ob sich diese Annahme auch

konsequent beweisen läßt. Da sich alle folgenden Werke Bölls so gut in dieses Programm einordnen ließen, wurde offensichtlich, aber gegenteiligen Hinweisen keine Aufmerksamkeit geschenkt. Zu diesen Hinweisen gehören zahlreiche Interviews, die Heinrich Böll zu verschiedenen Zeiten und Anlässen gab und in denen er deutlich herausstellt, daß der Krieg nicht das entscheidendste Erlebnis für sein Schaffen gewesen sei. Diese für die schriftstellerische Arbeit Bölls sehr aufschlußreichen Interviews sind von größerem Umfang. Sie dauerten meist mehrere Tage und entstanden in den Jahren 1971-78.<sup>18</sup> In ihnen betont Böll, wie ausschlagend die wirtschaftliche und politische Entwicklung in Deutschland vor 1939 für sein Schaffen wurde. Er betont mehrfach, daß der Zerfall des Bürgertums in den zwanziger und dreißiger Jahren den Anlaß zu seiner gesamten gesellschaftlichen und politischen Lebensanschauung gab. Der Verfasser erfuhr in diesen Jahren an seiner eigenen Familie, wie der bürgerliche Lebensstil durch ökonomische Mißstände vernichtet werden kann. Aus dieser ständigen Unsicherheit und Sorge um die bare Existenz entstand eine antibürgerliche, nihilistisch-anarchistische Einstellung zum Leben, die der Schriftsteller nie wieder abgelegt hat und die in allen seinen Werken in verschiedener Form auftritt. In einem 1978 gegebenen Interview äußert sich Böll folgendermaßen zu diesem Thema:

Wir hatten sechs Kinder, wir hatten eine große Wohnung, Schwierigkeiten aller Art, und da entstand eben etwas Anarchistisches. Keine

Sehnsucht nach dem bürgerlichen Leben mehr, sondern eine absolute und fast schon sehr bewußte Ablehnung aller bürgerlichen Formen, etwas, was ich ohne jede Einschränkung proletarisch nennen würde, bei gleichzeitiger, sehr hoher Sensibilität gegenüber allen politischen Vorgängen.<sup>19</sup>

Einige Zeilen später formuliert Böll, daß in jenen Jahren eine Art Anarchismus und Nihilismus entstanden sei, der ihn bis heute geprägt habe. Bereits in einem früheren Interview weist Böll darauf hin, daß der Zerfall des Bürgertums logischerweise zum Thema werden mußte.

Der Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft. Ein Urthema der Literatur. Ein Zerfall, der eben in den zwanziger und dreißiger Jahren so sichtbar war, daß er für mich ohne große ideologische Vorbereitungen zum Thema wurde, zum Stoff.<sup>20</sup>

Seine anarchistische Lebenshaltung, die der Schriftsteller auf diese Zeit der wirtschaftlichen und politischen Instabilität zurückführt, ist für ihn vor allem der Ausdruck einer "immanenten Verachtung aller bürgerlichen Formen,"<sup>21</sup> und ein Zustand der permanenten Improvisation, wo gar keine Regelmäßigkeit und Ordnung--auch im kleinbürgerlichen Sinne--mehr möglich war und ist."<sup>22</sup> Diese Betrachtungen, denen der Verfasser großen Wert beizulegen scheint, da er sie öfter wiederholt, sind allerdings erst mehr als zwanzig Jahre nach Veröffentlichung seiner frühen Werke erschienen. Mit gutem Grund kann daher vermutet werden, daß diese Themen zwar im Frühwerk in latenter Form vorzufinden waren, sie aber ihre endgültige Gestaltung erst in den späten Werken erhalten haben.

Der zweite Weltkrieg, der nach Bölls Aussagen als logische Folge des Verfalls der zwanziger und dreißiger Jahre anzusehen ist, wird dann in seinen Kriegsbüchern und Erzählungen durch die Schilderung der Kriegserlebnisse des Einzelnen überschattet. Er beschreibt einen Krieg, der die ständige Unsicherheit des Lebens drastisch vor Augen führt. Böll verurteilt ihn, indem er ihn mit dem Adjektiv "lächerlich" belegt: "Die Lächerlichkeit, die Absurdität, die Differenz zwischen Planung und Realität ist das, was mich veranlaßt hat, den Krieg lächerlich zu nennen, nicht das Leiden des Einzelnen."<sup>23</sup> Böll unterstreicht, daß das Leiden des Einzelnen durchaus wirklich und nicht lächerlich, aber doch absurd und sinnlos sei. Die Absurdität des Geschehens zeigt sich in seinen immer wiederkehrenden Schilderungen vom sinnlosen Tod des einzelnen Soldaten in seinen frühen Erzählungen, der Erzählung Wanderer, kommst du nach Spa... und im Roman Wo warst du, Adam?. Das Motiv des Krieges und seine immerwährende Bewegung, seine Unbeständigkeit, wird durch das Bahnhofs- und Wartesaalmotiv noch erhöht. Das Gefühl des Nichtseßhaften als Symbol der Deplacierung und des Unterwegssein wird auch in Bölls späteren Werken, besonders auffallend in Ansichten eines Clowns, beibehalten. Ein Gefühl, das wieder auf Bölls eigne Jugenderlebnisse zurückgeht, auf den ständigen Wohnungswechsel der Familie, der durch die wirtschaftliche Lage bedingt wurde. Unbeständigkeit und Nichtseßhaftigkeit werden durch das Gefühl der Angst

intensiviert, das der Autor physisch und psychisch in den Jahren vor 1939 empfand. So beschreibt er dieses Angstgefühl als einen "Raub der Heimat" durch die Nazis, die ihm durch ihr Marschieren auf den heimatlichen Straßen die Heimat selber fortnahmen.<sup>24</sup> Seine eigenen Jugenderlebnisse zeigen bereits die abstrakten und metaphysischen Züge dieser Angst, die Böll dann in seinen Kriegs- und Nachkriegsbüchern intensiv gestaltet hat. Sie zeigt sich in der unmittelbaren Todesangst des Soldaten, aber auch in einer existentiellen Angst in der Nachkriegszeit, die bei Käthe Bogner in Und sagte kein einziges Wort bis zur Neurose gesteigert ist. Käthe fürchtet sich vor den alltäglichen Dingen des Lebens und sie hat, wie später Fendrich im Brot der frühen Jahre eine intuitive Angst vor ihrer eigenen Existenz und vor den unbegreiflichen Mächten, die sie täglich zu bedrohen scheinen. In Bölls späteren Werken, im Gruppenbild mit Dame und Katharina Blum, wird es mehr eine Furcht vor der Unberechenbarkeit der Menschen, die unter bestimmten politischen Voraussetzungen in eine untertänige Masse verwandelt werden können. Angst, nicht nur als Lebensgefühl, sondern auch als formales Mittel, dient der Intensivierung eines bestimmten Momentes; "da uns im Zustand der Angst die Welt auf konkretere und einheitlichere Art gegeben ist, als sie uns gewöhnlich entgegentritt."<sup>25</sup> Das einzig wirksame Gegenmittel gegen die Angst ist bei Böll eine Geste, die sofort zwischenmenschliche Beziehungen herstellt: das Lächeln, meist von einem jungen

Mädchen. Ihr Lächeln, wie das des jungen Mädchens in Und sagte kein einziges Wort, kann heilen und Schmerzen lindern. Fluchtort vor körperlicher und seelischer Bedrohung ist für Böll die Familie, da seiner Meinung nach weder Dogmen noch Prinzipien den Menschen vor Verzweiflung retten können, sondern nur das Zusammenleben der Menschen miteinander, das keinen starren staatlichen oder gesellschaftlichen Normen unterworfen ist.<sup>26</sup> Für Böll bleibt daher trotz aller metaphysischen Angst und Bedrohung am Ende immer ein "ungeschädigtes Menschentum" bestehen, denn bestimmte Werte werden von ihm nie zerstört.<sup>27</sup> In diesen Zusammenhang gehört auch Bölls Beschäftigung mit dem Angstgefühl vor dem Sterben, das für ihn nach seinen Kriegsbüchern bedeutender als das Todesmotiv wurde. Sterben sieht er als Vorgang im Sinn von "Absterben und lebend tot sein." Er zeigt seine Furcht vor dem Zustand des Fertig-seins eines Menschen oder einer Gesellschaft, "vor einer Abgeschlossenheit des Lebens, wo von innen und außen garnichts mehr in Bewegung ist."<sup>28</sup> Im Gegensatz dazu steht Bölls anarchistische Lebenseinstellung, die auf einem genau definierbaren philosophischem Begriff basiert, der die allgemein verbindliche Rechtsordnung ablehnt und unbeschränkte individuelle Freiheit proklamiert. Seit der Jahrhundertwende wurde dieser philosophische Grundgedanke allmählich zunehmend politisiert, um zu einem Schlagwort des Terrorismus zu werden. Entschieden, aber oft vergebens, hat sich Böll dagegen gewehrt, Anarchismus mit Terrorismus

gleichzusetzen.<sup>29</sup> Seine Ablehnung aller bürgerlichen Gesellschaftsordnung und sein, allerdings weit gefaßter, Begriff des Proletariats, veranlassen ihn, ein alternatives Modell zur bestehenden Gesellschaftsordnung zu entwerfen. Er exponiert einen dieser Versuche am Beispiel Lenis im Gruppenbild mit Dame in ihrer bewußten Ablehnung aller bürgerlichen Normen und ihren intakten menschlichen Beziehungen zu sogenannten abfälligen und asozialen Existenzen. Böll versucht hier ein sozialistisch-utopisches Modell zu zeigen, das auf einer klassen- und profitlosen Gesellschaft aufgebaut ist, deren Grundstein die Familieneinheit bildet. Sein anarchistisches Grundmodell, politisch nicht durchführbar, bestimmt aber als utopischer Leitgedanke weitere Bemühungen des Autors, eine bessere Welt im Kleinen zu schaffen.

Das Problem der Gewalt, mit dem sich Böll wiederholt in seinen Werken, Interviews und Essays auseinandersetzt, hängt direkt mit diesem anarchistisch-utopischen Gedanken zusammen. Gewalt ist für ihn die konsequente Folge eines Daseins, das starren staatlichen und gesellschaftlichen Gesetzen unterliegt, die überkommen werden müssen. Seine Darstellung der Gewalt soll als Mittel dienen, die Autorität zu prüfen und wenn möglich ihren Überbau zu zersetzen. Am eindrucksvollsten wird das am Beispiel von Katharina Blum gezeigt, wo die Anwendung von geistiger und seelischer Gewalt durch die öffentliche Presse eine völlig unpolitische Hausangestellte zu körperlicher Gewalt treibt. Trotz aller Sympathie mit der

Hauptgestalt wird ihr Mord am Journalisten vom Verfasser nicht gerechtfertigt. In seiner Schilderung von der Politisierung dieser einfachen Hausangestellten betont Böll, daß diejenigen Kritiker und Leser, die dem Werk eine Rechtfertigung der Gewalt und einen Aufruf zum Terrorismus sehen wollen, das Thema völlig verfehlt hätten.<sup>30</sup> Dem Autor ist es besonders wichtig, den Unterschied zwischen Gewalt als Rechtfertigung und als Darstellung eines Konfliktes streng auseinanderzuhalten. In einem anderen Zusammenhang, in Billard um halb zehn, in dem Gewaltätigkeit durch das Sprengen einer Abtei und Niederschießen eines Ministers gezeigt wird, meint Böll, daß sich hier politische Empörung ausdrücke, eine Empörung nicht nur über vergangenes Unrecht, sondern über die Gewalt an sich und ihre Anwendungen in der Wohlstandsgesellschaft.<sup>31</sup> Mehrfach wird vom Autor betont, daß die Darstellung von Gewalt keineswegs ihre Rechtfertigung bedeute, sondern daß ihn die Konfrontation von Problemen und Personen interessiere, die diese Gewalt hervorrufe. Hier kann eine Verbindungslinie gezogen werden zu Bölls Grundidee, den Überbau der Gesellschaft zu zersetzen, um eine gewaltfreie Form des menschlichen Zusammenlebens zu schaffen. Sein Motto von einer "Entfernung von der Truppe," das er im Krieg selber durch sein Spiel mit der bürokratischen Kriegsmaschine praktizierte, wird nun zu einem individuellen Recht, die vom Staat geforderten Leistungen zu verweigern, eine Anschauung, die Böll bis zum heutigen Tag beibehalten hat.

Denn schon die bloße Anwendung von Herrschaft, auch wenn sie wohlwollend ist, stellt für ihn einen Mißbrauch dar. Der Krieg brachte für Böll und seine Generation eine einschneidende Zäsur, teilweise auch eine Bestätigung von früher gefaßten Ideen. In der Nachkriegszeit beschäftigte er sich zunächst eingehend mit den im Krieg erfahrenen Erlebnissen, um dann zu anderen Themen überzuwechseln. Böll bleibt aber, wie ein Kritiker herausstellt, "der einzige der auf den in den Auseinandersetzungen mit dem Krieg gewonnenen Erfahrung aufzubauen weiß, sie konsequent durchdringt und nutzt."<sup>32</sup>

Bölls besondere Betonung der Bedeutung der Sprache wird ebenfalls in diesem Zusammenhang verständlich. Seine Bezeichnung von der Sprache als dem "Hort der Freiheit," wie auch sein gleichnamiger Essay lautet, rührt von der Erkenntnis her, daß Sprache seine Gebundenheit an den Menschen und an seine Zeit herstellt.<sup>33</sup> Sprache ist für ihn mit dem Begriff der Heimat verbunden und es ist daher wichtig, ständig um sie zu ringen und sie einer genauen Prüfung zu unterziehen. In einem Land wie Deutschland nach 1945, vom Krieg beinahe total verwüstet, ist die Sprache oft das einzige noch "bewohnbare" Element, das Hoffnung auf einen Neubeginn bietet. Nicht nur Böll, sondern auch die anderen Schriftsteller der Nachkriegszeit, die die Gruppe 47 formten, waren davon überzeugt, daß die Zeit nach 1945 der Ausgangspunkt für eine "geistige Wiedergeburt" und einen "radikalen Beginn"<sup>34</sup> sein sollte. Durch dieses Programm wurde zugleich

die Verantwortung des Schriftstellers herausgestellt, die Sprache von nationalsozialistischer Terminologie zu reinigen. Diese Aufforderung zu einer Umgestaltung der Werte durch die Sprache setzt eine aktive Anteilnahme des Schriftstellers voraus, die über eine sprachliche Neugestaltung hinausgeht und den Autor zu einem engagierten Zeitgenossen macht. Engagement in letzter Konsequenz aber leitet von sprachlicher Verantwortung zur Verpflichtung, zu den Fragen der Zeit Stellung zu nehmen. Vom Anfang seiner schriftlichen Laufbahn an hat sich Böll zu dieser Aufgabe des engagierten Schriftstellers bekannt. Er hat wiederholt auf die Verbindung zwischen einer "Moral der Sprache" und dem daraus entstandenen Engagement eines Autors hingewiesen. Seiner Ansicht nach ist die Moral der Sprache keinesfalls einer Moral im konventionellen Sinn gleichzustellen, denn sie bezieht sich auf eine grundlegende Auseinandersetzung mit den Konflikten und Problemen der Zeit.<sup>35</sup> In einem Interview wird der Unterschied zwischen herkömmlicher Moral, Moral der Sprache und dem daraus entstehenden Engagement folgendermaßen formuliert:

Das hat überhaupt nichts zu tun mit irgendeiner konventionellen Moralvorstellung. Sehen Sie, deshalb komme ich immer wieder auf die Sprache als Material. Die Sprache hat ihre eigenen Gesetze, ihre eigne Moral, und aus dieser Moral kommt das, was man Engagement nennt, aber Engagement ist dann eine reduzierte Sache wenn man sie tagespolitisch aktualisiert.<sup>36</sup>

Hierbei ist zu beachten, daß Böll sich von einem tagespolitisch-aktualisierten Engagement distanziert. Bereits 1953

hatte er in seinem Aufsatz "Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit" darauf hingewiesen, daß "das Wirkliche immer ein wenig weiterliegt als das Aktuelle,"<sup>37</sup> und daß das Aktuelle nur ein Schlüssel zur Erfassung eben jener Wirklichkeit sei. Vom Schriftsteller aber fordert er in seinem bekannten Essay "Bekenntnis zur Trümmerliteratur," daß "ein gutes Auge zum Handwerkszeug des Schriftstellers" gehöre, "ein Auge, das ihn auch Dinge sehen läßt die in seinem optischen Bereich noch nicht aufgenommen sind."<sup>38</sup> Die oben zitierten Worte des Schriftstellers sollen einen Versuch darstellen, seine schriftstellerische Aussage aus dem zu eng gespannten Rahmen von Katholizismus, Kleinbürgertum und Köln herauszuführen. Böll hat sich mehrfach, meist vergebens, dagegen gewehrt, auf diese Kategorien eingeeengt zu werden. Aufmerksames Lesen seiner Werke läßt erkennen, daß diese drei "k's" durchaus in Erscheinung treten, daß sie aber auch als geistiger Standort und als Ausgangspunkt einer neuen dichterischen Wirklichkeit angesehen werden sollten. Böll hat sich besonders dagegen gewehrt, als "katholischer Schriftsteller" im Sinne von Claudel, Bloy oder Le Fort abgestempelt zu werden. Seine Romanfiguren sind mit einer Ausnahme, Hans Schnier in Ansichten eines Clowns, zwar katholisch, aber in einer völlig unorthodoxen Art und Weise, die nicht den herkömmlichen Auslegungen der Kirche entspricht. Sie sind auf eine "natürliche" Weise katholisch, wie Marie Derkum in Ansichten eines Clowns katholisch ist. Zu "natürlich katholisch" meint Böll,

so daß es sich aus der geographischen Herkunft ergebe. Er selber sieht diese Art von Katholizismus nicht im dogmatischen, sondern in einem sehr "materiellen, fast materialistischen Sinne."<sup>39</sup> Seine Charaktere sind immer bestrebt, sich als Menschen zu vervollkommen, und sie finden ihre Erfüllung in ihren intakten intermenschlichen Beziehungen. Es ist auffallend, daß die Menschen, die in Bölls Werken diese ziemlich komplizierten Gedankengänge vollziehen, meist als "einfache" Menschen gekennzeichnet sind. Es sind Menschen, denen auf den ersten Blick derartige Auseinandersetzungen nicht zuzutrauen sind, die aber durch ihre Gestaltung im Werk durchaus glaubwürdig wirken. Der Katholizismus, den sie praktizieren, ist auf einem vorwiegend ethischen, christlichen Humanismus basiert.

Aus diesem Grund kann ein kirchlich festgelegtes Dogma, wie das Sakrament der Ehe in Das Brot der frühen Jahre durch eine "Nothochzeit" in einen rein menschlichen Bereich verlegt werden, der berechtigt und logisch erscheint. Hier bereits stellt der Autor eine elementare Form des Zusammenlebens dar, die weder von Kirche noch Staat sanktioniert werden muß. Diesem Gedanken unterliegt seine utopische Idee, eine heile Welt im Kleinen, überschaubaren Bereich zu schaffen, um sie dann als Modell für eine allgemeine gesellschaftliche Veränderung anzubieten. Im Hinblick auf Bölls Tendenz, Konflikte und Probleme zuerst im rein menschlichen Bereich zu lösen, meint ein Interpret, daß "im Grunde genommen bei Böll keine

Rationalisierungen von Mißständen stattfinden, sondern bei ihm das Sensitiv-Emotionale überwiege."<sup>40</sup> Andererseits bedeutet Bölls Gegenüberstellung von realer und idealistischer Welt auch eine Technik, die Spannung des Erzählens zu erhöhen. Er hat selber oft unterstrichen, wie wichtig das Spielen des Verfassers mit Formen, Gedanken, Figuren, Ideen und Potentialitäten sei, um dadurch sein eignes Rollenverhalten zu bestimmen.<sup>41</sup>

Bölls Charaktere fallen zunächst einmal dadurch auf, daß er, mit Ausnahme von Billard um halb zehn, Menschen schildert, die sich am Rande der Gesellschaft bewegen. Auffallend ist außerdem die Betonung einer scheinbaren Verächtlichkeit seiner Figuren, die asoziale Existenzen miteinschließt. Der Verfasser kontrastiert die Abweichung von der Norm im sozialen und juristischen Sinn mit dem Begriff der permanenten Fertigkeit, die besonders im Wohlstandsstaat als erstrebenswert gilt. Für ihn ist diese Fertigkeit einem langsamen Absterben gleichzusetzen, und er kritisiert sie aufs schärfste. Seine Kritik gilt auch der Tendenz der öffentlichen Meinung, im besonderen der Presse, die Abweichungen von der Norm mit Kriminalität gleichsetzt und ihre Gewaltmaßnahmen dadurch rechtfertigt. Bölls spezielle Liebe gilt diesen Randfiguren der Gesellschaft, die gerade durch ihre Abweichung von der Norm wahre menschliche Größe zeigen. In seinen Frankfurter Vorlesungen postuliert er, daß die Humanität eines Landes aus seinem Abfall erkennbar sei.<sup>42</sup> Die wiederholte Betonung

der Abweichung und der Asozialität seiner Charaktere stellt gleichzeitig einen wesentlichen Bestandteil seiner Gesellschaftskritik dar. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass Bölls Charaktere trotz allem nie in einem gesellschaftlichen Vakuum existieren, da sie immer durch ihre zwischenmenschlichen Beziehungen beschrieben werden. Mitmenschliche Kontakte, besonders die Beziehungen zwischen Mann und Frau, spielen eine Hauptrolle. Menschliches Zusammenleben als zwischenmenschliche Beziehung darzustellen, die weder staatlichen noch gesellschaftlichen Normen unterliegen, gibt dem Verfasser die Möglichkeit, seine gesellschaftliche Utopie zumindest zeitweise zu verwirklichen. Böll stellt fest, daß er selber nie "psychologisch an seine Figuren rangehe" um sich ihnen gegenüber vorurteilsfrei verhalten zu können.<sup>43</sup> Zunächst fällt es auf, daß vielen von seinen weiblichen Figuren eine visuell eindrucksvolle Beschreibung gegeben wird, die die Grundzüge ihres Wesens herausstreichen soll. Die Farbenskala, die der Autor dazu benutzt, ist aufs Feinste nuanciert und abgestuft. In der ersten Begegnung zwischen Andreas und Olina in Der Zug war pünktlich erscheint Olina umgeben von roten und goldenen Farbtönen, die ihre beinahe überirdische Wesensart untermalen sollen. Die gleiche Bildhaftigkeit in der Kontrastierung von hell und dunkel findet sich bei Hedwig in Das Brot der frühen Jahre und im Gebrauch von roten Farbtönen in Gruppenbild mit Dame. Der Verfasser entwirft durch das Medium der Sprache das Bild einer Person,

das innere und äußere Vorgänge visuell konkretisiert. Ein gleiches, farblich abgestimmtes Mittel, ist die kinemato-graphische Erfassung von Nellas Träumen in Haus ohne Hüter, die aus dem Blickpunkt einer Kamera erfaßt sind. Durch dieses Mittel geschieht hier eine Verschmelzung von Wirklichkeit und Traum, und ein nicht gelebtes Leben wird wie ein Film gezeigt. Gleichzeitig aber ist diese filmische Behandlung eine Methode, mit der der Autor den Zusammenhang von Nachkriegszeit und nationalsozialistischer Vergangenheit belegt. Er benutzt eine visuelle Darstellung um eine gegenwärtige Verleugnung der Nazigreuel mit den wirklich geschehenen Ereignissen zu kontrastieren. Böll versucht, durch film-artige Darstellung Vergangenheit und die unmittelbare Gegenwart zu erklären und zu bewältigen.<sup>44</sup> An verschiedenen Stellen äußert Böll, daß ein Roman stets als "Malvorlage" konzipiert sei, daß er selber aber die Personen nie wirklich malen, sondern allein durch das Medium der Sprache versinnlichen könne.<sup>45</sup> Seine Hauptfiguren sind immer nur auf einen Teilausschnitt begrenzt, um den ständigen Konflikt zwischen Gesellschaft und Individuum darzustellen; und so meinen die Kritiker, es gebe daher auch keine echte mitmenschliche Kommunikation zwischen ihnen.<sup>46</sup> Diese Ansicht scheint aber nur teilweise berechtigt zu sein. Ein Teilausschnitt ist einerseits ein representatives Bruchstück eines Gesamtwerkes, und zum anderen bietet er dem Autor die Gelegenheit, seine Figuren zu "versetzen" und mit den Formen zu spielen. Bölls

Figuren können meistens nicht einfach durch einen Teilausschnitt erfaßt werden, da sie zu komplex sind und die zugrundeliegende Thematik dieses Teilausschnittes in veränderter Form oder Komposition im Werk wieder auftreten wird. Diese Methode der steten Veränderung ist besonders auffallend in Gruppenbild mit Dame. Lenis Wesenszüge werden erst sichtbar durch ein bewußtes Spielen und Manipulieren mit Ausdrucksweise und Form durch einen fiktiven Verfasser. Der Vorwurf eines Mangels an echter mitmenschlicher Kommunikation entsteht, da die dargestellte Idylle menschlicher Gemeinschaft immer nur von kurzer Dauer sein kann. Da außerdem Bölls Personen meist am Rand der Gesellschaft fungieren, ergeben sie den Eindruck der Passivität und der Nicht-Konkurrenzfähigkeit. Es sollte nicht übersehen werden, daß diese Darstellung, mit Ausnahme der Familie Fähmel in Billard um halb zehn, ein Mittel des Autors ist, bestimmte Situationen oder Konflikte miteinander zu kontrastieren oder sie zu kritisieren. Mitmenschliche Beziehungen zwischen Bölls Protagonisten entstehen nie durch starkes Auftreten oder aggressives Handeln. Diese Eigenschaften bezeichnen, besonders bei Frauen wie Ulla im Brot der frühen Jahre oder Frau Francke in Und sagte kein einziges Wort, negative Charaktere. Bölls Frauenfiguren sind aufs genaueste abgestimmt, und reagieren wie ein feinfühliges Barometer auf jede Gefühlsregung ihres Gegenübers. Die betont sanften Gesten seiner weiblichen Gestalten, ein madonnenhaftes Beugen des Halses oder eine

segnende Gebärde der Hände, sind ein wichtiger Hinweis zu ihrem Verständnis. "Eine Barlachsche Gestik" kennzeichnet sie, bei der "jede Figur mit allem was an ihr ist, auf eine große Geste gezogen ist."<sup>47</sup> Zärtlichkeit ist für Böll ein Grundzug des Weiblichen, eine heilende Kraft, die Dogmen und Prinzipien übersteigt und der eine neutestamentliche "Theologie der Zärtlichkeit" zugrunde liegt: "Im Neuen Testament steckt eine Theologie--ich wage das Wort--Zärtlichkeit, die immer heilend wirkt: durch Worte, durch Handauflegen, das man ja auch Streicheln nennen kann, durch Küsse, eine gemeinsame Mahlzeit...."<sup>48</sup> Diese Fähigkeit zärtlich zu sein, überwindet bei Böll alle Aggressivität und alle verstaatlichten Rechtsformen und räumt den Frauen in seinem Werk eine zentrale Stelle ein. Sehr bedeutend für das Verständnis seiner weiblichen Figuren ist die Einstellung des Autors zu den Frauen in seinem Leben, und besonders aufschlußreich sind seine Kindheits- und Jugenderinnerungen an seine Mutter. Im "Portrait meiner Mutter" beschreibt er, wie sehr ihn die Natürlichkeit der Frauen beeindruckt habe:

Ich glaube einfach, daß Frauen ein weniger komplexes und weniger kompliziertes und weniger intellektuelles Verhältnis zu sich selber, zu ihrem Körper und zur Natur haben. Und das macht sie freier und befreiungsfähiger.<sup>49</sup>

Die Betonung scheint hier auf dem letzten Satz zu liegen; "freier und befreiungsfähiger." Befreiungsfähig, wie Böll fortfährt, von den Vorurteilen durch Kirche und Staat, die Generationen von Frauen verhinderten, sich politisch oder

literarisch artikulieren zu können. Er führt am Beispiel seiner Mutter und ihrer Zeitgenossinnen an, wie gerne er sie von diesen Beschränkungen befreit gesehen hätte. In diesem Licht, als Befreiungsversuche der Frau, meint Böll, seien Leni Pfeffer, Katharina Blum und die alte Frau Fähmel zu verstehen. Ein noch eindeutigeres Bild zum Verständnis seiner weiblichen Figuren bietet sich in seiner Gegenüberstellung von der Natürlichkeit der Frau und der Lächerlichkeit des Mannes, seinem Mythos von der Männlichkeit und der daraus entstehenden Wichtigtuerei. Die Lächerlichkeit des Mannes, seine Hilflosigkeit, die der Autor in ihrer letzten Konsequenz im Krieg erlebt, hat ihn "möglicherweise zum Verächter des Mannes gemacht." Frauen sind daher für ihn mindestens ebenso wichtig wie Männer und so fügt er hinzu: "nicht nur erotisch, sexuell und nicht nur als Hausfrau und Mütterchen, sondern als Existenz, als existentielles Eins."<sup>50</sup> Aus diesem Zusammenhang wird es verständlich, daß sich Böll für die Emanzipation der Frau im politisch-aktuellen Sinn nicht erwärmen kann. Die Bedeutung seiner Frauengestalten wird durch die Ausübung ihrer alltäglichen Aufgaben unterstrichen. Die Herstellung einer Mahlzeit für die Familie kann nach Bölls Ansicht ebenso als ein Befreiungsvorgang angesehen werden, wie die Ausübung eines Berufes. Mahlzeiten, im besonderen das Reichen des Brotes, ein alltäglicher Vorgang werden in Bölls Darstellung zu einer beinahe sakralen Handlung erhoben. Die Rolle des Brotes als notwendiges

Lebensmittel gepaart mit seinem sakramentalen Wert ermöglicht erst das Liebesverhältnis zwischen Hedwig und Fendrich in Das Brot der frühen Jahre. Später spricht Böll von der "genialen Sensibilität" der Frau, die noch nicht genügend erkannt und anerkannt werde. Diese Sensibilität steht wiederum im krassen Gegensatz zu seinen männlichen Personen, die stets, auch in der Nachkriegszeit, von der Unsicherheit des Krieges und ihren Erlebnissen aus dieser Zeit geprägt sind. Seinen männlichen Charakteren liegt ein im Krieg entstandener Nihilismus zu grunde, der sich in Schwäche und Erfolglosigkeit, aber auch in erhöhter Brutalität zeigen kann. Sie alle bergen einen Keim der Gleichgültigkeit in sich gegenüber dem Erfolg. Der scheinbar erfolgreiche, aber fatalistische Fähmel sowie der bewußt erfolglose Clown sind nur zwei Beispiele für diese Gestaltung einer nihilistisch-fatalistischen Lebenshaltung. Seine Frauenfiguren, sensibel und natürlich, bleiben ihrer inneren Wesensart treu und zeigen ihre Veränderungen in Abstufungen und Nuancen. Sie sind sich immer ihres Wertes als Frau bewußt, wobei Nella im Haus ohne Hüter eine mögliche Ausnahme ist. Sie zeigen eine innere unerschütterliche Stärke, die sie alle Hindernisse in ihrem Leben überwinden läßt. Ihr Einfluß ist nicht durch aktives Eingreifen bedingt, sondern beruht auf ihrem intuitiven Erfassen einer Situation, das in eingreifender Weise die Entscheidungen ihres männlichen Gegenspielers bestimmt. Marie Derkum, in Ansichten eines Clowns, tritt persönlich nie in

Erscheinung, ist aber dennoch die Hauptfigur in diesem Roman. Sie ist für Hans Schnier die Richtschnur, nach der er sein Leben ausrichtet. Bölls weibliche Charaktere stellen mehr dar als nur "movers behind the scenes"<sup>51</sup> oder unverständliche, außerirdische "Engelsgestalten,"<sup>52</sup> die nur einen Augenblick in einem sonst trostlosen Dasein erhellen, um dann ohne jegliche Einwirkung auf das Geschehen ebenso plötzlich wieder zu verschwinden.

Die Beziehungen zwischen Mann und Frau beruhen in Bölls Werken immer auf einer starken Bindung; es ist von der Liebe die Rede, aber nie von Liebelei. Liebesbeziehungen erstrecken sich nie auf einen rein sexuellen Bereich, sie schließen immer eine geistige Verbindung des Paares mit ein. Diese geistige Komponente kommt bereits in Bölls Frühwerk in der Begegnung zwischen Andreas und Olina in Der Zug war pünktlich zum Ausdruck, in der die äußere Handlung in einem Bordell im krassen Gegensatz zur inneren steht. In diesem Werk wie in dem folgenden Wo warst du, Adam? ist die Liebe zwischen den Hauptcharakteren auf eine geistige Ebene verlagert, die erotische und religiöse Züge miteinander vereint. Bei Olina wird sie durch ihre madonnenhafte Gestik und Haltung und ihre biblisch anmutenden Aussagen bestätigt. Ilona in Wo warst du, Adam? zeigt diese Mischung von geistiger und erotischer Liebe durch ihren Blumenstrauß für die Madonna und durch ihren Tod, der Religiosität und Schönheit verbindet. Dagegen umgeht Boll mit Bewußtsein eine rein klinisch-kühle

Beschreibung von sexuellen Vorgängen. In Ansichten eines Clowns wird Maries Fehlgeburt daher von einer altertümlich anmutenden Sprache umschrieben. Daraus sollte aber nicht gefolgert werden, daß es dem Verfasser nicht möglich ist, sexuelle Probleme mit dem korrekten medizinischen Terminus zu bezeichnen, wie es ihm vorgeworfen wurde.<sup>53</sup> Es ist vielmehr eine bestimmte innere Distanzierung, ohne die die Liebe ihren ästhetischen Wert verliert.<sup>54</sup> In allen Liebesbeziehungen in Bölls Werken sind seelische und sexuelle Komponenten eng miteinander verbunden. Er äußert sich zu diesem Thema in seinem "Brief an einen jungen Katholiken":

...die Spaltung der Liebe in die sogenannte körperliche und die andere ist angreifbar, vielleicht unzulässig; es gibt nie rein die körperliche, nie rein die andere; beide enthalten immer eine Beimischung der anderen, sei es auch nur eine winzige.<sup>55</sup>

Einige Jahre später, in seinen Frankfurter Vorlesungen, erklärt Böll die Spannung, die durch die Liebe entsteht, in theologischer Terminologie:

Es ist das Problem der äußeren Entfernung vom Gegenstand und das der inneren Entfernung, das durch so unmodische Worte wie Ehebruch, Sünde, Betrug bezeichnet werden kann--eine weitere Spannung, theologisch gut zu bestimmen durch drei Namen: Eva, Maria, Magdalena, die sich nie rein, nie getrennt zeigen in der weiblichen Natur. Ich sehe keine bessere ästhetische Voraussetzung für die Beschreibung, den Ausdruck, den die Liebe finden kann, als die religiöse.<sup>56</sup>

Die obigen Zitate vermitteln nur einen Ausgangspunkt für Bölls Frauenfiguren aus der Perspektive des Religiösen. Scheinbar unterstützt werden diese Aussagen durch ein Zitat

Bölls aus dem Jahre 1967, in dem er, über sein Grundthema befragt, erwidert, daß ihn als Autor im Grunde genommen nur zwei Themen interessierten: die Liebe und die Religion.<sup>57</sup> Der darauffolgende Satz, daß es für beide leider im innerdeutschen Katholizismus keinen Platz gebe, wird meistens nicht erwähnt. Diese oft zitierten Aussagen dienen seinen Interpreten als Rechtfertigung, seine Charaktere und insbesondere seine Frauenfiguren in einen stark begrenzten Rahmen zu fassen. Die Diskussion über die Grundthemen des Schriftstellers werden in einer bereits erwähnten Arbeit wieder aufgegriffen, und es wird der Versuch gemacht, sie genauer und schärfer zu definieren;

Subsumiert man unter den Begriff Liebe jede Äußerung eines humanisierten Zusammenlebens im Geiste christlicher Nebenliebe, echte Kommunikation und ein vom Ich-Denken gelöstes gegenseitiges Verständnis, verbindet man ferner den Begriff Religion mit der Vorstellung eines entinstitutionalisierten Glaubens und mit der Hoffnung auf eine neue, vielleicht sogar "nur irdische" Heilsbotschaft, und findet man schließlich diese gesellschaftliche und religiöse Utopie in den Werken Bölls mit einer sozialen und kirchlichen Wirklichkeit konfrontiert, die den so verstandenen epischen Formeln Liebe und Religion diametral entgegengesetzt ist, so erfährt die von Böll getroffene Beschränkung in der Tat eine gewisse Rechtfertigung.<sup>58</sup>

Diese Erklärung führt der Autor obiger Arbeit zurück zu Schillers Ausführungen über "Naive und sentimentalische Dichtung" und zu der Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Ideal, die in Bölls Werken zum Vorschein kommt. Ein früherer Kommentator hatte bereits auf diesen Topos bei Böll in seinem

Verhältnis zu Camus hingewiesen, ein Thema, das aber kaum in Hinsicht auf Bölls Frauengestalten aus nicht-religiöser Perspektive behandelt worden ist.<sup>59</sup> In den folgenden Kapiteln sollen Bölls Frauenfiguren aus jenen Blickpunkten untersucht werden, die sich aus dem Konflikt von Wirklichkeit und Ideal und der Spannung von Liebe und Religion ergeben. In dieser Analyse sollen hauptsächlich Bölls Romane und seine beiden größeren Erzählungen, Der Zug war pünktlich da und Das Brot der frühen Jahre einer genaueren Untersuchung unterzogen werden. Eine kurze Inhaltsangabe der hier behandelten Romane und Erzählungen wird im Anhang gegeben.

## II. Die Kriegswerke

### 1. Der Zug war pünktlich

Bölls erste größere Werke, Der Zug war pünktlich und Wo warst du, Adam?, die unmittelbar nach dem Krieg in den Jahren 1949 und 1951 erschienen, zeigen in Themabehandlung und Erzählhaltung wesentliche Übereinstimmungen. Trotz ihres verschiedenartigen Aufbaus, der von der gradlinigen, straffen Erzählung in Der Zug war pünktlich zu der episodenhaftigen Aneinanderreihung in Wo warst du, Adam? führt, scheinen sich diese Werke zu ergänzen. In Adam wird das im vorherigen Werk behandelte Thema vom Krieg, vom Tod und der Liebe weitergeführt und aus verschiedener Perspektive erläutert. Die veränderten Lösungen stellen ein bewußtes Spiel des Autors mit verschiedenen Möglichkeiten dar und sind eine

... Fortschreibung der im Der Zug gestellten Problematik. Die männlichen Hauptcharaktere beider Werke, Andreas und Feinhals, heben sich nicht nur durch ihr Einzelschicksal vom allgemeinen Kriegsgeschehen ab, sie scheinen beinahe gleiche Gefühle zu teilen und ähnliche innere Erschütterungen durchzumachen, die ihnen eine "poetische und pathetische Qualität [gibt].<sup>1</sup>

Beide befinden sich in einer extremen Lage, in einer Grenzsituation, die alles Erleben überschattet und sie dennoch entscheidend verändert. Die Erlebnisse beider männlichen Hauptgestalten, die durch Auslassung ihres vollen Namens

eine gewisse Typisierung ins Allgemeine erfahren, entziehen sich der sie umgebenden grausamen Wirklichkeit durch eine entscheidende Liebesbegegnung, die sie innerlich umwandelt. Die Liebesepisode in Der Zug war pünktlich zwischen Andreas und Olina greift auch in das äußere Geschehen ein und kann nur für einige Augenblicke jede Realität beiseiteschieben. In Adam kommt es nur zu einer potentiellen Gemeinschaft mit einem geliebten Menschen, aber die Handlungswirksamkeit der Andreas-Olina-Gemeinschaft wird nicht wiederholt. Ilona, die weibliche Hauptgestalt in Adam, ist mit Olina aus Der Zug nicht nur durch die Metathese ihrer Namen verwandt, sondern auch durch ihre gesellschaftliche Lage als Ausgestoßene und Außenseiterin. Beide Hauptfiguren bewahren einen Kern echter menschlicher Güte und einen Glauben an das ethisch Gute trotz aller Widerwärtigkeit und Grausamkeit, von der sie umgeben sind und an denen ihre männlichen Gegenspieler unterzugehen drohen. In dem 1979 veröffentlichten Buch The Imagery in Heinrich Böll's Novels weist Prodaniuk auf die Verknüpfung von Motiven und Bildnissen hin. In seiner Aussage über die Hauptmotive in Der Zug verbindet Böll die Motive des Schmerzes, des Todes mit denen der Liebe und der Religion, die sich öfter unauslöschlich miteinander verknüpfen.<sup>2</sup> Im Hinblick auf die Liebesepisode in Zug und Adam ist Prodaniuks Hinweis auf die besondere Rolle der Musik und ihrer Verbindung mit Religion besonders beachtenswert:

...the same emotional release through music occurs again later at the beginning of Andreas'

and Olina's relationship. This time, however, the motif of religion is added. Andreas, torn between his guilt at being in a profane place rather than in church, driven by his passionate love for music thinks "Ich sitze hier an einem Fenster in einem Bordell,...wo ich nur noch zwölf Stunden zu leben habe,...wo ich beten müßte,... aber ich bin machtlos gegen diese Schleuse, die nun geöffnet ist, aufgestoßen von dem Dolche, der mich unten im Entree durchbohrt hat...Musik." The complex dagger and water images serve to communicate a complex between his religious consciousness, which urges him to pray, and his passion for music, to which he succumbs.<sup>3</sup>

Die hier aufgezeichnete Verknüpfung von Religion und Musik wird ihren späteren Höhepunkt in Ilonas Todesszene erreichen, die dadurch einen transzendenten Aspekt gewinnt.

Der Zug was pünktlich wurde von seinem Autor mit dem Untertitel "Erzählung" gekennzeichnet, trotzdem wird wiederholt versucht, dieses Werk einem genauer definierten Genre zuzuordnen. Die verschiedenen Aussagen reichen von der Bezeichnung "kurze Prosa" zu "Novelle" und "Novelle fast klassischen Ausmaßes"<sup>4</sup> bis zu dem Kompromiß "längere Erzählung."<sup>5</sup> Diese Bemühungen, das Werk einem bestimmten Genre zuzuschreiben, wurde für fast alle Kritiker zum Hauptanliegen, da ihre eigenen Auslegungen von einer genauen Festlegung auf ein Genre abhängig zu sein scheinen. Diese Auswirkung der ersten großen Arbeit Bölls ist durch ihren formalen Aufbau ebenso begründet wie durch ihre sprachliche Gestaltung. Bölls Erzählung, um bei seiner eigenen Bezeichnung zu bleiben, zeigt alle die Merkmale, die ihm seine Kritiker zuschreiben: ein Zentralmotiv einer Novelle im klassischen Sinn,

Charakterentwicklung eines kurzen Romans, den gradlinigen Aufbau einer Erzählung und die oft gestraffte Sprache einer Kurzgeschichte. Ein Kritiker fügte noch hinzu, daß "schon die unerhörte Begebenheit erkennen ließ, daß Böll die wenigen Elemente einer Perspektive, die die Werkstruktur zuläßt, nicht an die Realität knüpft."<sup>5</sup>

Böll stellt 1975 in einem Interview im Bezug auf seine Schreibweise fest, daß der Stoff an sich für ihn nicht wichtig sei, sondern erst das Material, das durch die Formung zum Vorschein käme. Ihn, so fährt er fort, interessiere die Formung mindestens ebenso wie der Stoff, und daß sein Schreiben innerhalb einer bestimmten Konstellation, innerhalb eines bestimmten Milieus zu verstehen sei.<sup>6</sup> In einem früheren Interview meinte Böll, daß die Kurzgeschichte seine liebste Ausdrucksform sei` "ich glaube, daß sie im eigentlichen Sinn des Wortes modern, das heißt gegenwärtig, ist, intensiv, straff....Vielleicht auch, weil mich das Problem 'Zeit' sehr beschäftigt und eine Kurzgeschichte alle Elemente der Zeit enthält: Ewigkeit, Augenblick, Jahrhundert."<sup>7</sup>

Aufschlußreich ist die Beschäftigung des Autors mit dem Zeitbegriff, der in der ersten längeren Erzählung zu einem wichtigen Motiv gestaltet wird. Das Motiv "bald," das sich in der männlichen Hauptfigur wie ein Widerhaken einwirkt, der zum Tode führt und ihm durch diesen Schmerz erst den Sinn des Lebens erschließt, ist der eindrucksvollste Ausdruck für den Zeitbegriff des Autors. Das Todesmotiv, durch

diesen zeitlichen Begriff "bald" ausgedrückt, bestimmt den gradlinigen Aufbau der Erzählung, intensiviert ihre Handlung durch mehrfache Wiederholung und beschleunigt sie. Sprachliche und formale Spannung in der Erzählung entsteht nicht nur durch den erwähnten Zeitbegriff, sondern auch durch jenes Mißverhältnis von realer, unidealistischer Welt und den inneren Erfahrungen der Mittelpunktsfiguren.

Olina, die weibliche Hauptgestalt dieser Erzählung, wird zu Beginn durch das Bewußtsein des männlichen Hauptcharakters bestimmt und daher muß zuerst sein Werdegang beschrieben werden. Andreas, die männliche Hauptfigur, ist ein junger katholischer Soldat aus dem Rheinland, der als Waise bei Verwandten aufwuchs. Er befindet sich bei Beginn der Handlung auf dem Rückweg zur Ostfront, zu einem Zeitpunkt, an dem sich die deutsche Wehrmacht bereits auf dem Rückzug befindet. Bereits zu Anfang wird das strukturbildende Todesmotiv eingeführt durch Andreas plötzliche Gewißheit, daß er bald sterben werde. Sprachlich wird das Motiv verschiedenartig behandelt: es erscheint als geheimnisvolles mystisches Wort, als ein Begriff, der die Zukunft vergegenwärtigt und als ein Geschoß, das zielsicher wie ein Bumerang agiert.

Aus dem leichtfertigen Geplätscher unbedachter Rede, meist jenen furchtbar schweren und matten Worten beim Abschied an Zügen, die in den Tod führen, fällt es wie eine bleierne Welle zurück auf den Sprechenden, der plötzlich die erschreckende und zugleich berauschte Gewalt alles Schicksalhaften kennenlernt. Den Liebenden und den Soldaten, den Todgeweihten und denen, die von der kosmischen Gewalt des Lebens

erfüllt sind, wird manchmal unversehnd diese Kraft gegeben, mit einer plötzlichen Erleuchtung werden sie beschenkt und belastet--und das Wort sinkt, sinkt in sie hinein.<sup>8</sup>

Beachtenswert ist an dieser Stelle die Betonung der kosmischen Gewalt, die den Liebenden und Todgeweihten ungeahnte Erleuchtung schenkt, wie es später Andreas und Olina verliehen wird.

Die Reaktion der männlichen Hauptfigur wird verinnerlicht, eine äußere Auflehnung gegen sein Schicksal findet nicht statt. Andreas setzt sich mit seinem unabänderlichen Schicksal in Rückblicken und inneren Monologen auseinander, in denen sich Vergangenes und Gegenwärtiges auf einer Zeitebene vermischen. Der Erzähler braucht den Tempus der Vergangenheit; der keinen Unterschied macht zwischen eben Geschehenem und langjährig zurückliegenden Ereignissen. Durchbrochen wird diese Erzählweise durch die Begegnung zwischen Andreas und seinen beiden Schicksalsgenossen auf der Fahrt in den Tod, dem Blondem und dem Unrasierten. In einer Interpretation über diesen Erzählaspekt heißt es:

Bei Böll lenkt das zentrale Motiv das Geschehen, begrenzt seinen Bereich, führt durch seine Bindung an das Denken der Hauptgestalt einen Aspekt in die Darstellung ein, der die Tendenz zu einer Wertung der Wirklichkeit von außen hat, von einer Position, die ihr neben- oder untergeordnet ist.<sup>9</sup>

Der Erzählaspekt, auf den hier hingewiesen wird, wird vom Erzähler bestimmt, der zu Anfang die Handlung lenkt und bestimmt, aber später zurücktritt, indem er den Tempus zur Gegenwart wechselt. Die sich dadurch verändernde

Erzählhaltung konzentriert sich nun hauptsächlich auf die inneren Gedanken der männlichen Hauptfigur. Dieser Wechsel in der Zeitfolge zeigt den Wunsch des Autors, den Leser enger an die Gefühle und Gedanken des Hauptcharakters heranzuführen.<sup>10</sup> Die enge Verknüpfung von gegenwärtig geschilderten Erlebnissen und von Andreas' Gedankengängen findet ihren Ausdruck in Gesprächen und verkappten inneren Monologen. Die Schilderung des Krieges als eine Krankheit, eine Epidemie, die ein späteres Motto in Adam vorausnimmt, stellt der Autor in Andreas' individuellem Schicksal dar. Für Böll ist die Wirkung des Krieges auf den einzelnen ausschlaggebend. Er stellt nie typische Kriegsergebnisse dar; weder heroische Schlachten noch übermenschliches Heldentum hält er der Beachtung wert. Er zeigt dagegen die deprimierte Lage des einzelnen Soldaten, der in einem sinnlosen Kriegsgeschehen den Tod finden wird. Falsches Heldentum und Arroganz der Offiziere behandelt er als menschliche Verirrungen.<sup>11</sup>

Der Zug, der unaufhörlich durch die Nacht dem Tod entgegenzieht, nimmt seinen Passagieren jegliche Entscheidungskraft und wiegt sie in eine falsche Geborgenheit. Die Monotonie des Zuggeräusches verbindet sich mit dem Todesmotiv "bald." Sonore Stimmen treten in Erscheinung, die jene anonyme und ungesehene Autorität verkörpern, die den Ablauf des Krieges und die Todesfahrt des Zuges bestimmen.<sup>12</sup> Sie üben eine magische Gewalt über die todgeweihten Soldaten aus, gegen die es keinerlei Auflehnen mehr gibt und die sie

nur noch verfluchen können. Die Dunkelheit der Nacht, durch die der Zug Andreas zu seinem Ziel führt, wird von den unheimlichen "langen Leichenfingern" der Scheinwerfer unterbrochen. Hinter ihnen verbergen sich zynisch grinsende Gesichter, die den Himmel nach ihm, dem Todeskandidaten abtasten. Die Unentrinnbarkeit des Todes, denn der Zug wird pünktlich sein, wird in einem visuell eindrucksvollen Spiel zwischen Hell und Dunkel graphisch zu einer Fratze verzerrt. Intensiviert wird dieser Eindruck durch die beschwörenden Schlüsselworte, "Wir kriegen dich," die mehrfach wiederholt werden und die Todesfurcht des jungen Soldaten noch steigern.<sup>13</sup> Die Todesangst raubt Andreas jegliche Vorstellung der Zeit. Für ihn gibt es keine Zukunft mehr, und die Zeit hört auf für ihn zu existieren: "Und plötzlich spürt er, daß er im Leeren tastet. Es ist kein zeitlicher Begriff, wo die Wand erreicht ist. Die Zeit ist belanglos. Es gibt keine Zeit mehr."<sup>14</sup> An dieser Stelle verwirklicht sich ein Ineinanderschieben verschiedener Zeitebenen, die jenem "Augenblick und Ewigkeit" entsprechen, die der Autor von der Zeit fordert. Die folgende Festlegung seines Todesortes auf die Strecke zwischen Lemberg und Czernowitz raubt Andreas jegliche Kraft, seinem Schicksal zu trotzen. Er nimmt die Gelegenheit nicht wahr, auszusteigen und umzukehren. Seine ursprüngliche Todesfurcht schlägt in Todessehnsucht um: "Ich sehne mich nach Polen, ich sehne mich nach diesem Horizont so sehr, so wild und innig, wie sich nur ein Liebender nach

der Geliebten sehnen kann."<sup>15</sup> Wieder wird eine Verbindung zwischen Tod und Liebe hergestellt, die er in Polen erleben wird. Die Verknüpfung dieser beiden Motive wird von zwei bedeutsamen Ereignissen eingeleitet: dem Zusammentreffen mit dem Blondem und dem Unrasierten, seinen Schicksalsgenossen, und einer flüchtigen Begegnung mit einem Mädchen, das auf dem Bahnhof Kaffee ausschenkt. Wie die Nacht, durch die Andreas fährt, zuerst dunkel und häßlich erscheint, so ist auch das Mädchen auf den ersten Blick grau und häßlich mit sanften, traurigen Augen. Erst ihre Geste, als sie sich bückt, um Kaffee einzuschenken, zeigt ihre Schönheit in der Beugung ihres Nackens und in der Zartheit ihrer Hände. Das ist eine scheinbar unwichtige Begegnung--nur am Range eingeflochten--die von sonoren Stimmen unterbrochen wird, die zur Weiterfahrt mahnen. Andreas nimmt die Geste des Mädchens in diesem winzigen Augenblick in sich auf und erkennt in ihr ihren echten, menschlichen Wesenszug. Seiner äußeren Wahrnehmung folgt die innere Einsicht, daß die Geste des Gebens das Mädchen verschönte und ihre anfängliche Häßlichkeit vergessen ließ. In dem Bild des unbekanntem Mädchens tauchen zum erstenmal Charakteristiken auf, die in Gestalt und Gestik an das visionäre Mädchen von Amiens erinnern und die Begegnung mit Olina vorausdeuten. Diese flüchtige Begegnung auf dem Bahnhof führt Andreas in seiner Rückerinnerung zu seiner unerfüllten Liebe und Sehnsucht nach dem Mädchen von Amiens. Um wirkliche, wahre Liebe erfahren zu können, muß Andreas

durch seine Rückerinnerungen zu einer inneren Veränderung gelangen. In Selbstgesprächen in Form von Monologen beginnt er einzusehen, wie unwichtig äußere Werte sind.

Sein Zusammentreffen mit dem Blondem und dem Unrasierten führen ihm zwei vom Krieg seelisch geschädigte Menschen vor Augen. Der Unrasierte, von seiner Frau betrogen, und der Blonde, durch die Homosexualität verdorben, sind beide gefühlsmäßig abgestumpft und suchen im Tod ihre Erlösung. Andreas kann sich in ihre Lage einfühlen, und sein anfänglicher Abscheu schlägt in Sympathie um. Sie sind als Gegenspieler zu Andreas konzipiert, die einen Aspekt des Lebens zeigen, den er selber nicht erfahren wird. Sie versuchen, ihr Leiden im Trunk oder Kartenspiel zu vergessen. Andreas dagegen versucht, sich durch innere Besinnung zu einem besseren Menschen zu verwandeln. In der Trostlosigkeit der Nacht konzentriert er sich auf alle Gebete, die er auswendig weiss. Es ist bezeichnend, daß er auch die Karfreitagsfürbitten mit einschließt: "weil sie so umfassend sind, auch für die ungläubigen Juden."<sup>16</sup> Mit seiner Fürbitte für die Juden Polens, in der das Wort ungläubig wegfällt, beginnt für Andreas eine wirkliche innere Veränderung: er identifiziert sich bewußt mit den Unglücklichen und Ausgestoßenen. Seine Fürbitten reichen weit über den religiösen Bereich heraus. Eine weitere Veränderung in seiner Anschauung zeigt sich in den Gedichten, die ihm unmittelbar nach seinen Gebeten einfallen.<sup>17</sup> In dem Gedicht "Der Glockengießer zu

Breslau" erkennt Andreas zunächst die Parallele zu seiner Lage. Wichtiger noch als religiöse Einsicht ist Andreas Erkenntnis, daß das Leben schön war, trotz aller Schmerzen. Er muß auch einsehen, daß er sein Leben nicht in seiner Fülle genossen hat. Eine durchgehende Lebensbejahung erfüllt ihn, und der Wunsch, sein verfehltes Leben nachzuholen. Diese Einsichten ermöglichen es ihm später, Olina mit seinem ganzen Wesen zu lieben. "Archibald Douglas," das zweite hier erwähnte Gedicht, führt in direkter Linie zu Olina, die es bei ihren Vorbereitungen zur Flucht vorsummt. Durch Veränderung von einer Zeile dieses Gedichtes betont Olina ihre und Andreas' "Verbannung mitten in ein Vaterland."<sup>18</sup> Diese Aussage veranlaßt einen Kritiker zu bemerken:

Die Aussage von Bölls novellistischer Erzählung erreicht hier ihren Kulminationspunkt. Andreas sieht sein Vaterland befleckt und beschmutzt und leidet darunter. Sein Vaterland kann nur dort sein, wo humanistische Gesinnung ihre Heimstatt hat. Ein solches Vaterland ist aber für ihn nicht greifbar. Es kann höchstens gedacht werden und erhält daher in der Erzählung auch keinen Umriß. Der humanistische Geist, der Bölls Werk auszeichnet, ist ein Humanismus ohne Vaterland."<sup>19</sup>

Diese Auffassung eines Vaterlandes gleicht Olinas Überzeugung, die sie eine Heimat suchen läßt, in der wahres menschliches Verhalten möglich ist.

In der Verknüpfung von Motiven und Assoziationen fallen die religiös bestimmten visionären Träume von Andreas besonders ins Auge. In seinem für die Endszene bedeutenden Traum wird Andreas' und Olinas gemeinsamer Tod vorausgedeutet.

Andreas sieht sich in diesem Albtraum in der Gestalt eines "lahmen und beinlosen Vogels," der dem Tod ausgeliefert ist. Olinas Hände, die in der gemeinsamen Todesszene wie segnend auf seinem Kopf liegen und Blut auf ihn tropfen lassen, erscheinen hier als "Kaltes und Nasses."<sup>20</sup> Die motivische Verbindung zu Olina in dieser Vision bleibt für Andreas eine Wahrnehmung im Unterbewußtsein und wird für den Leser erst im Rückblick allgemein verständlich. Andreas Traum wirkt besonders eindrucksvoll durch seine visuelle und graphische Beschreibung, die der der Todesszene ähnlich ist, ohne deren Transzendenz zu erreichen. Die Trostlosigkeit seiner Gefühle, die sich in seiner Traumvision widerspiegeln, kann Andreas erst durch seine Liebe zu Olina überwinden. Um diese Liebe zu erleben, muß er sich allerdings von aller bewußten und unbewußten sexuellen Begierde befreien, um eine vergeistigte und überhöhte Liebesgemeinschaft mit Olina zu erreichen. Für den Autor ist die innere Veränderung des einzelnen Menschen ausschlaggebend; denn seine Charaktere werden nach ihren inneren Werten beurteilt. Ein Kritiker meint daher, daß Bölls Hauptmerkmal auf einer Betonung der Gesittung und nicht der Gesinnung liege.<sup>21</sup> Derselbe Kritiker meint ferner, daß Böll daher nicht das Typische, sondern eher das Parabelhafte herausstreiche.<sup>22</sup>

Andererseits scheint es gerade das "Untypische" an Bölls Figuren zu sein, die sie zum Prototyp allgemein menschlicher Werte erhebt. Andreas und später Olinas innere

Wandlung, die nicht als "typisch" bewertet werden können, stehen in ihrer intensiven Suche nach wahrer menschlicher Liebe dem Leser dennoch wesentlich näher, als eine rein parabelhafte Figurenzeichnung es je erreichen könnte.

Olina, die zweite Mittelpunktfigur dieser Erzählung und Gegenspielerin zu Andreas, wird, wie bereits angedeutet, durch die Verbindung von Todes- und Liebesmotiven eingeführt. Ihre Stellung als zweite Hauptfigur wäre ohne diese enge Verknüpfung beider Motive nicht denkbar. In der Liebesgemeinschaft zwischen Andreas und Olina sind immer beide Elemente, Tod und Liebe, enthalten. Sie erhalten ihre Bedeutung durch ständige Gegenüberstellung und ihre Verflechtung miteinander. Das einführende Liebesmotiv, die Augen des Mädchens von Amiens, ist dem Todesmotiv der Traumvision ähnlich, aber hier siegt Lebensbejahung über die Trostlosigkeit des Todes. Andreas Liebe zu den schemenhaften Augen eines toten Mädchens erscheint ihm als Vision gerade in dem Augenblick, als er den Ort seines eigenen Todes mit Gewißheit festgelegt hat.<sup>23</sup> Sie erscheinen zunächst wie eine traumhafte Beschwörungsformel, die ihm bei seiner gespenstischen Fahrt in den Tod den einzigen Anhaltspunkt im Leben verleiht. Sie rufen aber auch intensiven Schmerz in ihm hervor, da Andreas jetzt erkennt, sein Leben verfehlt zu haben, da er nie wahre Liebe zu einer Frau kennengelernt hat. Diese schemenhaften Augen haben Andreas für dreieinhalb Jahre verfolgt, obwohl er sie nur eine Zehntelsekunde erblickt hat. Ihr Eindruck blieb

in ihm haften, er kann sie sich genau hervorrufen: "sehr sanfte, fast blasse Augen, von einer Farbe wie dunkel geregneter Sand, unglückliche Augen, viel Tierisches drin und alles Menschliche."<sup>24</sup> Es ist bemerkenswert, daß diese Beschreibung fast genau auch auf Olinas Augen paßt, die als "graue, sehr sanfte und traurige Augen" bezeichnet werden.<sup>25</sup> Der augenscheinliche Widerspruch in den Augen des Mädchens von Amiens, sie Sinnliches und Geistiges zugleich verkörpern, findet seinen Widerhall in Olinas Profil, das als "unschuldig und verworfen" geschildert wird.<sup>26</sup>

Dieser scheinbare Gegensatz zwischen sinnlicher und geistiger Liebe hebt sich nie ganz auf und ist ein charakteristisches Merkmal aller folgenden weiblichen Mittelpunktfiguren Bölls. Aus dieser ständig vorhandenen und für den Autor notwendiger Spannung entsteht eine neue, erhöhte Liebesbeziehung zwischen seinen männlichen und weiblichen Hauptcharakteren.

Zu Anfang wird die Liebesbeziehung zwischen Andreas und Olina vom Standpunkt des Mannes aus beschrieben, der sein unbewußtes sexuelles Verlangen in seiner Sehnsucht nach den Augen des Mädchens von Amiens zum Ausdruck bringt.<sup>27</sup> Erst Olinas Frage, ob er denn nie eine Frau körperlich besessen habe, bringt ihm zum Bewußtsein, daß er nicht die Augen, sondern das Mädchen von Amiens rein körperlich geliebt hat. Er weiss nun, daß er sie leidenschaftlich geliebt hat, so "daß er seine Seele verkauft hätte, um sie zu küssen."<sup>28</sup> Seine

Gebete für ihre Seele stellen sich als Selbstbetrug heraus, da er im Grunde genommen nicht für sie, sondern um Erfüllung seiner sinnlichen Liebe gebetet hat. Es darf dabei aber nicht übersehen werden, daß die ausschlaggebenden Merkmale beider Frauengestalten in dieser Erzählung der visuelle Eindruck ihrer Augen und ihrer Gesichter bleibt. In der Gegenüberstellung von den Augen beider Mädchen erfaßt Andreas den Unterschied zwischen rein sinnlicher und geistiger Liebe: "immer noch ihre Augen, sehr sanft und liebevoll und glücklich, das Gegenteil von jenen Augen, die ich begehrt habe--noch begehre--und er sagt noch einmal in ihre Augen hinein: "Ich könnte ohne dich nicht mehr leben," und er lächelt jetzt...."<sup>29</sup> Diese entscheidende Umwertung seiner Gefühle, die zum Höhepunkt seines irdischen Daseins führen, erlangt der männliche Hauptcharakter am Tage vor seinem Tod in einem tristen Lemberger Bordell. An diesem Zeitpunkt und an diesem trostlosen Ort lernt Andreas die gleichaltrige Olina mit seinem ganzen Wesen zu lieben, mit einer Liebe ohne Begehren.<sup>30</sup>

Diese Beziehung zu Olina, die Andreas so entscheidend verändert, verschiebt ebenfalls die rein männliche Perspektive der Erzählung. Olina beginnt in zunehmenden Maß die Handlung zu bestimmen. Bereits ihr erster Eindruck, der dem Mädchen von Amiens ähnlich war, weicht in einigen charakteristischen Merkmalen von ihm ab. Olinas graue, sehr sanfte und traurige Augen, wie die des Mädchens von Amiens, ihre leise

und sanfte Sprache, die zierliche und zarte Figur, wie Andreas Mutter und Tante, werden durch lange, lose und goldene Haare hervorgehoben, die ihr Gesicht umrahmen. Verlockende Haare, deren Sensualität durch ihren "polnischen, biegsamen, sehr elementaren Nacken" unterstrichen wird.<sup>31</sup> Ihr Profil, ein Fragonardprofil, erinnert an keine unschuldige, sondern an eine verworfene Schäferin, und sie sieht noch längere Zeit für Andreas wie eine Dirne aus, "der die Lust in jeder Fiber sitzt,"<sup>32</sup> ein durchaus irrtümliches Bild, das aber von ihrer Lebensbeichte augenscheinlich noch unterstützt wird, da sie bekennt, "viel geküßt und viel poussiert zu haben."<sup>33</sup> Ihre angebliche Leichtigkeit, mit der sie ihr Leben genoß, wird auch als einer der Gründe angegeben, weshalb sie zwar sinnliche Schlager spielen könne, aber den geistigen Anforderungen von Bachs Musik nicht gewachsen sei.<sup>34</sup> Gleich zu Beginn der Olinaepisode wird das Motiv der Musik eingeführt, das mit Liebe und Religion verknüpft ist. Es ist letzten Endes die Musik und ihre geistige Macht, die Olina und Andreas zu einer erhöhten Liebesgemeinschaft führt. Der sentimentale Schlager "Ich tanze mit Dir in den siebten Himmel der Liebe," den Olina bei ihrem ersten Zusammentreffen mit Andreas voller Lebenslust und Sensualität vorspielt, wird an einem späteren Zeitpunkt klar, unsentimental wie eine Sonate von ihr wiederholt und zeigt auf musikalische Weise, wie sich Olinas Leben vom Sinnlichen zum Geistigen verwandelt hat.<sup>35</sup> Beim zweiten Vorspielen wirken Olinas Töne "hart,

fast punktiert, und das Bordellklavier gibt die Töne eines Cembalos wieder,"<sup>36</sup> die Andreas in eine Scheinwelt, in eine Idylle des siebzehnten oder achtzehnten Jahrhunderts versetzten, ins Zeitalter des Malers Fragonard. Die verführerischen Töne des Schlagers äußern Olinas anfänglichen Wunsch, Andreas zu verführen. Seine Unschuld reizt sie, und sie versucht, durch Anspielungen und Gesten ihm ihr Begehren klar zu machen.<sup>37</sup> Zu diesem Zeitpunkt verhält sich Olina zu Andreas wie sie es als Prostituierte mit anderen Kunden gewohnt ist. Andreas lehnt ihre Andeutungen von Anfang an ab, da seine Todesangst überwiegt und auch sein Schuldgefühl, daß er die letzten Stunden seines Lebens nicht im Gebet verbringt.

Im gegenseitigen Gespräch kommen sie sich allmählich näher und ihre erste große Gemeinsamkeit ergibt sich aus der Feststellung, daß sie gleichaltrig sind. Olinas Worte, "ich bin sicher deine Schwester," zuerst leichthin gesagt, gewinnt an Bedeutung und gipfelt im gemeinsamen Gebet.<sup>38</sup>

Ursprünglich sieht auch Andreas Olina nur als Prostituierte an und weist ihre Liebesversuche als lüstern und dirnenhaft ab. Sein Wunsch, ihr sinnliches Begehren zu besiegen und sie fühlen zu lassen, daß sie ihm völlig ausgeliefert sei, bringt ihm sein eignes Ausgeliefertsein und seine Todesangst zum Bewußtsein. Hatte es ihn zuerst tief geschmerzt, daß "sie doch nur eine Hure ist,"<sup>39</sup> so erkennt er in diesem Moment, wie schrecklich ihr Beruf sein muß, in dem

sie allen ausgeliefert ist. Die Einsicht, daß Olina ihm ausgeliefert ist, und der Vergleich zu seiner eignen Lage lassen ihn einsehen, daß es "wirklich eine Sünde sei, in ein Bordell zu gehen." Seine anfänglich abweisende Haltung verwandelt sich nun zu einer begehrlösen Zärtlichkeit: "er streichelt ihre Hand, wie die eines Kindes."<sup>40</sup> Von diesem Augenblick an sieht er in Olina nicht mehr das Verworfenen, das ihn so abgestoßen hat, sondern das Unschuldige und Reine. Olinas Begehren hat sich bei ihrem sonatenhaften Spielen des Eingangsschlagers ebenfalls in eine geistige Liebe verwandelt. Zärtlichkeit, die schon bei Andreas durch Streicheln erwährt wurde, zeigt sich ebenfalls bei Olina als Zeichen ihrer neuartigen Gemeinschaft: sie trocknet Andreas Tränen mit "ihren sanften sehr kleinen Händen" ab.

Nach dieser Episode der beiderseitigen Zärtlichkeit kann keine Rede mehr von körperlicher Liebe sein und "eine seltsame nüchterne Heiterkeit" erfüllt Andreas und auch eine "keusche Freude":

Immer habe ich nur begehrt, ich habe einen unbekanntes Leib begehrt, und diese Seele habe ich begehrt, aber hier begehre ich nichts....Es ist seltsam, daß ich in einem Lemberger Bordell lernen muß, am letzten Abend meines Lebens...."<sup>41</sup>

Andreas muß sich zuerst verwandeln und alles körperliche Verlangen abweisen und auch seine herkömmlichen Vorurteile überkommen, ehe ihm Olina überhaupt den wahren Grund für ihre Prostitution mitteilen kann. Tränen spielen in diesem Gespräch eine bedeutende und erlösende Rolle. Beide,

Andreas und Olina, weinen zusammen und zeigen dadurch ihre seelische Übereinstimmung. Ihre Tränen werden außerdem eng mit den Motiven der Liebe und der Religion verbunden. Für den männlichen Hauptdarsteller bringen sie Befreiung und Erlösung von seiner Todesangst und kurieren ihn von seiner unerfüllten Leidenschaft zur Musik. Das gemeinsame Weinen bringt Andreas und Olina einander näher und läßt ihre letzten emotionellen Schranken fallen. Olinas Bericht, der unmittelbar folgt, wird bewußt klar und gradlinig geschildert. Diese Erzählweise betont Olinas innere Werte. Für sie war Prostitution aus Vaterlandsliebe ein logischer Entschluß, der sie aber nicht hinderte, trotzdem wirklich zu lieben. Ihr Haß gilt der Sinnlosigkeit des Krieges auf beiden Seiten und einer bürokratischen Maschinerie, der der Einzelne hoffnungslos ausgeliefert ist. Sie kann nie eine allgemein gültige Verurteilung der deutschen Wehrmacht treffen, da sie immer nur den individuellen Menschen sieht, egal welcher Nationalität er angehört. Bei ihrer ersten Begegnung mit Andreas ist für sie sein Anblick ausschlaggebend, und sie betont dabei dieselben visuellen Eindrücke, die auch für Andreas Begegnung mit Olina bedeutend waren. Sein Rücken, sein Nacken, seine gebeugte Gestalt, als wäre er hundert Jahre alt, bringen ihr zu Bewußtsein, daß im Krieg nur Unschuldige gemordet werden.<sup>42</sup>

Ein ostdeutscher Kritiker nimmt an dieser Anschauung Anstoß. Er meint, daß Olina hier vor der Aufgabe versagt

habe, zwischen einem Krieg zu unterscheiden, der in aggressiver Absicht geführt wurde, und einem Kampf, der der Verteidigung dient und daher moralisch gerechtfertigt und geschichtlich notwendig sei.<sup>43</sup> Ein zweiter, ebenfalls Ostdeutscher, Kritiker monierte, daß der Krieg in dieser Erzählung durch "religiösen Fatalismus ins Mystische gesteigert" und kein Widerstand gegen ihn erwähnt würde.<sup>44</sup> Das sind zwei politisch bedingte Aussagen, die die Hauptfiguren aus eigener ideologischer Sicht verurteilen, ihnen aber nicht gerecht werden. In Bölls Darstellung spielt die Frage nach einem gerechten oder ungerechten Krieg keine Rolle. Entscheidend ist für ihn die Wirkung des Krieges auf den Einzelnen. Am Leben von Olina und Andreas zeigt der Krieg sein wahres Antlitz als ein Verbrecher gegen den Menschen, den er entpersönlicht und in den Tod führt. Widerstand gegen ihn kann der einzelne Mensch nur in seinem Inneren austragen, indem er seine menschlichen Werte in einer unmenschlichen Zeit bewahrt. Es sind gemeinsame innere Werte, die Olina und Andreas zueinander finden lassen und die ihnen ihr Einfühlungsvermögen vermittelt. Ihr Verhältnis zur Musik ist eine bedeutende Komponente ihrer Liebesgemeinschaft, die aus innerer Widersprüchlichkeit und innerer Gemeinsamkeit erklärt werden kann. Die Vortragsweise verschiedener Musikstücke zeigt die Entwicklung ihrer Liebe an. Andreas Liebe zur Musik und sein Wunsch, Pianist zu werden, hatten seit langem von ihm Besitz genommen. Erst in seiner

Liebe zu Olina kann er sich aus ihrem Bann lösen. Ein Interpret weist darauf hin, daß Musik in Andreas Leben eine destruktive Rolle gespielt habe.<sup>45</sup> Sie wird mit den Worten: "Dolch, Schmerz und Gift" von Andreas selbst beschrieben.<sup>46</sup> Durch sein Klavierspiel für Olina befreit er sich nun endgültig von einer zerstörerischen Leidenschaft, die ihm einmal mehr als das Leben bedeutet hatte. Seine Liebe zu Olina wird sein wahrer Lebensinhalt und ein paar Stunden vor seinem Tod lernt er das Leben zu lieben.<sup>47</sup> Olina dagegen hat ein völlig anderes Verhältnis zur Musik. Für sie ist es eine angeborene, natürliche Gabe. Ihre Rückerinnerungen an das Konservatorium ergeben ein Bild voller Heiterkeit und tändelndem Charm. Ohne viel nachdenken zu müssen, begreift Olina instinktiv verschiedene Komponisten: Beethoven, Schubert, Mozart, Chopin. Nur wie im Vorübergehen weist sie dann daraufhin, daß sie doch Bach nie so richtig gekonnt aber gerne gespielt hätte. Später, zu einem Zeitpunkt an dem auch sie begehrt lieben kann, wird sie auch Bach spielen können. Im Gegensatz zu Andreas erfährt Olina ihre innere Wandlung beinahe ihr selber unbewußt, hauptsächlich durch ihr Einfühlungsvermögen in Andreas seelische Lage. Ein entscheidendes Wort von Olina, daß Liebe immer bedingungslos sei,<sup>48</sup> bringt Andreas zur Einsicht, daß seine Liebe zu Olina mehr als nur körperliches Begehren bedeutet. Sein bisheriges sexuelles Verlangen nach weiblicher Liebe löst sich von ihm, damit er mit Olina eine geistige Übereinstimmung erlangt, die zur wahren

Liebesgemeinschaft führt.

Ihre beiderseitige Gemeinschaft, die wie eine Idylle anmutet, wird durch den Einbruch der krassen Wirklichkeit unterbrochen. Die Bordellinhaberin erscheint unerwartet und fordert von ihnen ihre letzten Besitztümer für ein weiteres ungestörtes Beisammensein. Olina und Andreas überwinden ihren anfänglichen Schreck, da sie sich längst entschlossen hatten, für immer und um jeden Preis zusammen zu bleiben. Diese äußere Störung verstärkt nur ihren bereits gefaßten Entschluß. Ohne zu zögern, entäußern sie sich aller ihrer noch verbliebener Wertsachen und sagen sich damit unwiderruflich von ihrer Vergangenheit und Zukunft los. Dabei sollte man feststellen, daß Olina wesentlich mehr aufgibt als Andreas, der sich sowieso als Todeskandidat betrachtet. Olina zeigt an dieser Stelle, daß ihre Liebe wirklich bedingungslos ist, da sie sich in eine äußerst prekäre Lage begibt. Sie sagt sich offen von der ihr gestellten Spionageaufgabe los, dazu vor Zeugen, um einen deutschen Soldaten zu lieben, der eigentlich ihr Feind sein sollte. Diese Szene ist auch daher von kommunistischer Seite sehr beanstandet worden, da deren Meinung nach Olina hier im entscheidenden Moment versagt. Olina dagegen, und dadurch auch der Autor, sieht ihre Fähigkeit zu lieben in einem anderen Licht:

Manche Soldaten hab' ich geliebt und ich hab' gewußt, daß es gleichgültig war, wenn sie auch Deutsche waren, die ich doch eigentlich alle

hassen mußte. Weißt du, wenn ich mich ihnen schenkte, fühlte ich mich ganz ausgeschaltet aus dem furchtbaren Spiel an dem wir alle teilnahmen, und an dem ich in einem besonderen Maße teilgenommen hatte. Das Spiel: andere in den Tod schicken.<sup>49</sup>

In einem späteren Ausspruch, bei der Vorbereitung auf die gemeinsame Flucht, weist Olina nochmals diese enge Begrenzung von Freund und Feind ab. Sie zitiert die bereits erwähnte und von ihr veränderte Zeile aus "Archibald Douglas," die auf ihre "Verbannung mitten in ein Vaterland" hinweist. Ihrer Auffassung nach kann nur wahre Liebe diese "Verbannung," diesen Haß überwinden. An dieser Stelle soll darauf hingewiesen werden, daß Böll 1979 in einem Interview äußerte, daß die Erzählung Der Zug war pünktlich im Grunde eine Liebesgeschichte sei und alle äusseren Erlebnisse sekundäre Bedeutung hätten: "das, was zählt, ist eine durchgehende, ich möchte fast sagen, mythologisch theologische Problematik, die immer präsent ist."<sup>50</sup>

Bölls eigene Auslegung lehnt an dieser Stelle eine Politisierung der Erzählung ab und betont gerade die innere Problematik als das einzig wichtige Thema.

Bis zum Erscheinen der Bordellinhaberin, die nornenhaft die Zeit abspult und auch die Todesszene weissagt, war in Bölls Charaktergestaltung Andreas die führende Persönlichkeit, die die äußere Handlung bestimmte. Die Alte bringt eine Zäsur ins Geschehen. Vor ihrem Erscheinen war Olina der Katalyst, durch den sich Andreas Klarheit über seine

inneren Gefühle verschaffte. Durch ihre starke innere Bindung aneinander veränderten sich Olina und Andreas gegenseitig, aber Andreas blieb in der äußeren Handlung die dominierende Gestalt. An diesem Wendepunkt ergreift nun Olina die Initiative für weiteres Geschehen. Sie verhandelt mit der Alten um mehr Zeit für sich und Andreas zu gewinnen, und sie verkauft ihre und Andreas' Besitztümer.<sup>51</sup> Es ist bemerkenswert, daß dieser Umschwung in der Charaktergestaltung durch eine für Böll aufschlußreiche Geste eingeleitet wird. Andreas, entsetzt und bleich, sucht Zuflucht bei Olina, indem er während der Verhandlungen ihre Hand in seiner behält. Olina bestimmt auch den weiteren Verlauf ihrer Liebe. Andreas nimmt es widerspruchslos hin, daß sie sein sexuelles Verlangen als "nicht wichtig" abtut.<sup>52</sup> Zärtlichkeit, Lächeln und Streicheln, die erneut Andreas Begehren hervorriefen, werden von Olina als allgemein menschliche Gesten verstanden, die nicht sexuell bedingt sind. Daher ist es bezeichnend, daß Andreas in seinen Gedanken an Olina ihr Gesicht vor sich sieht, und nicht ihre Augen. Es waren ja die Augen des Mädchens von Amiens, die sexuelle Begierde hervorriefen.<sup>52</sup>

In den letzten Stunden ihres Lebens dringen Olina und Andreas zu einer reinen, vergeistigten Liebe vor, deren Höhepunkt durch Olinas Musizieren erreicht wird. Eine Melodie von Schubert bringt Andreas endlich eine Flut von erlösenden Tränen. Ohne Unterbrechung geht Olina von Schubert

zu Bach über. Sie bewirkt, daß Andreas zuerst tiefsten Schmerz über sein Schicksal empfindet und trägt ihn dann zur höchsten geistigen Liebesgemeinschaft empor. Das Bild, das dabei heraufbeschworen wird, zeigt eine Verknüpfung von zwei zunächst grundverschiedenen Motiven: ein Quell, der zum Strom anwächst, und ein Turm, der sich aufstapelt, um dann vom Strom aus der Dunkelheit zum Licht emporgetragen zu werden.<sup>53</sup> Durch diese Verbindung von zwei gegensätzlichen Motiven entsteht ein synästhetischer Gesamteindruck, den die folgende Textstelle erläutern soll:

Das ist wie ein Turm, der sich von innen her aus sich selbst aufstapelt in immer neuen Stockwerken. Es wächst, reißt ihn mit, als sei er aus dem tiefsten Grund der Erde emporgeschleudert von einem plötzlich aufbrechenden Quell, der mit wilder Gewalt an düsteren Zeitaltern vorbei hinauf will ins Licht, ins Licht.

und später:

...das ist Geist, das ist Klarheit, nicht mehr viel menschliche Verwirrung; ein unheimlich sauberes klares Spiel von zwingender Gewalt. Das ist doch Bach, sie hat doch nie Bach spielen können--vielleicht spielt sie gar nicht--vielleicht spielen die Engel--die Engel der Klarheit--sie singen in immer feineren helleren Türmen....Licht, Licht, o Gott--dieses Licht.<sup>54</sup>

Ein Kritiker wies darauf hin, daß durch diese visionäre Metaphorik und durch den hier angewandten sprachlichen Ausdruckston nicht nur eine höhere sprachliche Ebene gewonnen würde, sondern auch eine höhere Wirklichkeitsebene.<sup>55</sup> Ein anderer Interpret meinte, daß es ein "Geniewurf" des Autors sei, dieses "Rücksichtslose in-eins-Fassen von Schicksal und

Seele" und betonte Bölls Fähigkeit "ganz Gesicht" zu sein in der visuellen Erfassung dieses Vorganges.<sup>56</sup>

Eine andere Auslegung, die Bölls Gedanken von einem mythologischen Grundkonzept nahesteht, betont, daß der Autor eine höchst eigenwillige Bildhaftigkeit und eine andere Weltordnung beschwor, in der das Geschehen den akausalen Gesetzen eines inneren traumhaft "visionären Erleben zu folgen scheint."<sup>57</sup> Olina hat selber in dieser Szene durch ihre Musik geistige Klarheit erreicht, die ihr nie vorher möglich war. "Engel der Klarheit" verweist auf ihr Klavierspiel, dessen abstrakte Qualität ihre veränderte Rolle im Leben Andreas unterstreicht. Ihr Musizieren trägt Andreas zur Klarheit und geistigen Erhöhung empor. Beide erreichen, durch Olina, einen Zustand in dem sie jegliches Verlangen hinter sich lassen und ihre Liebe ihren Höhepunkt erreicht. Olinas Klavierspiel bringt ihre letzte große geistige Anstrengung zum Ausdruck, die die körperlich und seelisch erschöpft zurückläßt. Sie wird jetzt als "kindlich unschuldig" geschildert, von aller Gebundenheit an die Vergangenheit gelöst.<sup>58</sup> Olina hat sich von ihrer anfänglichen Rolle, Andreas zu verführen, zu einer fast madonnenhaft anmutenden Gestalt umgewandelt. Ihr Gesicht wird jetzt von Andreas als ein "reines, sanftes, müdes und kleines Mädchengesicht" beschrieben, das seine ursprüngliche Verworfenheit verloren hat.<sup>59</sup> Der Eindruck der Reinheit und der Unschuld wird zweimal hervorgehoben: durch Andreas Wunsch zu beten und vor dem "reinen

Gesicht" zu knieen, von dem er lernt, daß es eine "Liebe ohne Begehren" gibt. Olinas leichte Hand liegt in dieser letzten entscheidenden Liebesszene auf Andreas' Kopf, eine Geste die das letzte sein wird, was der sterbende Andreas wahrnimmt. Ihre Gebärde drückt zugleich Zärtlichkeit und Trost aus. Durch Olinas Musizieren und ihr Lächeln hat sich Andreas' Todesfurcht zu einer Bejahung seines baldigen Todes gewandelt. So will er nicht zu spät kommen und nennt den Tod das "sich einzig lohnende Stelldichein."<sup>60</sup> Andreas hat nicht nur die Zeit, sondern auch den Ort seines Todes festgelegt. Der Ort, Stryj, zieht auch sprachlich, Stryj-Strich, den endgültigen Schlußstrich unter sein Leben und seine Liebe zu Olina. Olina nimmt diese fatalistische Ansicht nicht an und ist überzeugt, daß trotz aller Hindernisse der Versuch unternommen werden soll, diesem Schicksal zu entgehen. Sie versucht daher, beinahe frenetisch, eine gemeinsame Flucht in die Karpathen zu organisieren. Zunächst scheint Olina an das Gelingen einer Flucht ins Gebirge zu glauben. Sie malt sich ihr Leben auf den Bergen wie eine Idylle aus und summt, "dort wollen wir fischen und jagen froh wie einst vor langer Zeit," aus der Ballade "Archibald Douglas."<sup>61</sup> Innerlich aber ahnt Olina, daß sie ihrem Schicksal nicht entgehen kann. Sie weiß sich gerichtet, da sie durch ihre Liebe zu Andreas ihre patriotische Aufgabe verraten hat. Letzten Endes gibt es für sie ebenfalls keine Flucht aus der Wirklichkeit in eine Idylle, die eine

unerreichbare Wunschwelt, eine Utopie, bleiben muß. Wiederholt fordert sie Andreas auf, ihr zu vertrauen und zu glauben: "wohin ich dich auch führen werde, es wird das Leben sein."<sup>62</sup> In ihren Worten liegt biblisch anmutender Zuspruch und auch Hoffnung auf ein Leben, das über der Realität steht. Ihre segnende Todesgeste verstärkt diesen Ausspruch und gibt ihm einen transzendentalen Aspekt. Ein Kritiker meinte in Bezug auf die Frage nach einer Transzendenz in der Todeszene, "daß die zunehmende Aufhebung der zeitlichen Existenz und ihre allmähliche Überführung in eine höhere Daseinsform ein Vorgang sei, der nicht etwa mit dem leiblichen Tod beginnt, sondern in ihm seinen Abschluß hat. Ein Vorgang, der daher an die Zeit gebunden ist und sich in ihr abspielt."<sup>63</sup>

In der Gestaltung Olinas, der ersten großangelegten weiblichen Hauptgestalt Bölls, fällt ins Auge, daß sie zwar strukturell nur das letzte Drittel der Erzählung bestimmt, aber thematisch von Anfang an gegenwärtig war. Ihre bedeutende Rolle als zweite Mittelpunktfigur wird bereits in Gestalt und Gestik in der Begegnung von Andreas mit dem Kaffee ausschenkenden Mädchen und in den Augen des Mädchens von Amiens vorausgedeutet. In der Liebesgemeinschaft zwischen Olina und Andreas wird dem Motiv der Augen des Mädchens von Amiens eine besondere Stelle eingeräumt. Sie sehen in ihren äußeren Kennzeichen Olinas Augen ähnlich, ohne aber deren innere Stärke oder Reinheit zu besitzen. In der Gestaltung von Olina stellen sich bereits die wesentlichsten

Hauptmerkmale von Bölls Frauenfiguren heraus. Olina ist von Gestalt zierlich, sie ist sanft und hat helle, goldene Haare, die sie wie ein Heiligenschein umgeben. Ihre Hände sind zart und ihre Hauptfunktion ist zu lindern, zu streicheln und zu trösten. Ihrer Lage nach, als Prostituierte im Lemberger Bordell, gehört sie zu den Außenseitern der Gesellschaft, den Verachteten und oft Mißhandelten. In der Schilderung über ihre äußere Lage liegt nicht die Absicht zu schockieren, sondern die Aufgabe des Autors, gerade den "ausgestoßenen" Menschen in seiner Erhabenheit darzustellen und in ihm die Wesenszüge des Humanen kennzuzeichnen.<sup>64</sup> Olina ist keine "heilige Hure," denn sie ist sich stets bewußt, daß ihre Spionagetätigkeit für die polnische Untergrundbewegung immer den Tod von unschuldigen Menschen zur Folge hat. Weder Patriotismus, noch das Gefühl für eine gerechte Befreiung zu kämpfen, kann je ihr Schuldgefühl stillen. Dieses Schuldgefühl, das sie beständig in sich trägt, tritt deutlich in den Vordergrund, als sie Andreas zum erstenmal wirklich als Menschen und nicht als Angehörigen der feindlichen Wehrmacht sieht. Ihre inneren menschlichen Werte überwiegen jegliche politische Position, und aus diesem Grund kann sie einen Deutschen lieben und über den Tod unschuldiger Soldaten trauern. Olinas Charakterzug, einem allgemein menschlich gültigen Wertsystem den Vorrang zu geben, selbst wenn es gesellschaftlichen oder politischen Forderungen widerspricht, verbindet sie mit den späteren Frauengestalten des Autors.

Von außen betrachtet mag Olina als Prostituierte erscheinen, und sogar ihre Gestik ist darauf abgestimmt, innerlich aber prostituiert sie sich nie. Für Böll ist gerade das innerliche Wertesystem eines von der gesellschaftlichen Norm abgeordneten Menschen ein bedeutender Beziehungspunkt und ausschlaggebend in der Bewertung seiner Frauencharaktere. Bei Olina ist es diese Mischung von "unschuldig-verworfen." wie es Andreas zu Anfang ihrer Bekanntschaft feststellte, die dieser Frauengestalt ihre besondere Anziehungskraft verleiht, und den männlichen Hauptcharakter dadurch seine hergebrachten Vorurteile überkommen läßt. Die Bezeichnung "unschuldig-verworfen" weist ebenfalls auf einen scheinbaren Widerspruch hin, den der Autor als ein Hauptmerkmal der weiblichen Natur in seinen "Frankfurter Vorlesungen" herausgestellt hat.<sup>65</sup>

Die dadurch entstehende Spannung kennzeichnet alle folgenden weiblichen Hauptfiguren und tritt besonders bei Leni im Gruppenbild mit Dame in den Vordergrund. Ein weiteres Kennzeichen Olinas, das sie mit Bölls folgenden Frauencharakteren teilt, ist ihre Darstellung als Ergänzung zur männlichen Hauptfigur. Sie ist "gleichaltrig" mit Andreas, sie ist "seine Schwester."<sup>66</sup> Ihre Figurenzeichnung geht über eine komplementäre Rolle hinaus, da sie in Andreas ihr eignes Wesen winderfindet: "aber wenn ich es dir sage, so ist es, als ob ich es mir selber sage, und ich kann dir nichts verschweigen, wie ich mir nichts verschweigen kann."<sup>67</sup> Von diesem Augenblick an wird ihr gemeinsamer Weg von

sexueller Liebe zu einer vergeistigten und begehrlösen Liebe verständlich. Gesten der Liebe, Streicheln, Händehalten und sogar ein Kuß verlieren ihren sinnlichen Beigehalt und verstärken das allgemein menschliche Einverständnis zwischen Andreas und Olina.

In ihrem Zusammensein scheint die Zeit aufgehoben zu sein, nur der Augenblick und die Rückerinnerung zählen.<sup>68</sup> Sie leben in einer Traumwelt, die mit dem wirklichen Ort, dem Lemberger Bordell, nichts mehr gemeinsam hat. Erinnerungen, die wie Filmausschnitte durch Olinas oder Andreas' Gedächtnis ziehen, unterliegen trotzdem einer zeitlichen Wirklichkeit, die in das beiderseitige Gespräch eindringt. Die erzählte Zeit, die in der Rückerinnerung zum Ausdruck kommt, umfaßt Monate und Jahre und hebt das Bewußtsein der aktuellen Zeit, in der die Erzählung spielt, scheinbar auf. In einem Artikel über den Zeitbegriff bei Böll heißt es dann auch: "The moment is the significant detail and contains the essence of reality in which past and present become one."<sup>69</sup> Später heißt es dann in demselben Artikel:

Time is no longer an organic procession--events look back on an unbroken past and forward to a radiant future--the leitmotifs have a "spatializing" effect--each occurrence reminds the reader of previous occurrences and the story becomes present in his mind all in one moment.<sup>70</sup>

Die Aufhebung des üblichen Zeitbegriffs und die Montagetechnik, die hier beschrieben wird, dienen dazu, einen Moment dadurch als andauernd und ewig zu gestalten. Diese Zeitlosigkeit stellt eine Flucht aus der Wirklichkeit dar. Böll

beschreibt seinen Begriff der Zeit in seinem Aufsatz "Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit" folgendermassen:

...die Zeit ist ein Karussell das sich so geschwind dreht, daß wir seine Bewegung nicht mehr erkennen und zu ruhen scheinen, zu ruhen in der Gegenwart, während die Zeit vergeht; was hinter dem Sekundenzeiger liegt, ist Vergangenheit, was vor ihm liegt, Zukunft, und wir sitzen auf dieser schmalen Gabel und vergehen mit der Zeit."<sup>71</sup>

In der Erzählung, Der Zug war pünktlich wird dieses bewußte Spiel mit den verschiedenen Zeitebenen durch den ständigen Wechsel von Vergangenheit und Gegenwart in Inhalt und Syntax ersichtlich. Dieser Austausch von Zeitebenen zieht sich durch Bölls Werke und spielt eine bedeutende Rolle in der Gestaltung seiner weiblichen Charaktere. Hierbei fallen die Traumepisoden Nellas im Haus ohne Hüter und Käte Bogners Rückerinnerungen in Und sagte kein einziges Wort ins Auge und später die Zeitverschiebungen im Gruppenbild mit Dame. Trotz Verschiebung von Zeitebenen werden bedeutende Wendepunkte in Andreas und Olinas gemeinsamer Geschichte zeitlich genau festgelegt. In Der Zug war pünktlich tritt ein entscheidender Wendepunkt in der Mitte ihrer Liebesepisode ein. Zeitlich ist er genau auf elf Uhr nachts festgelegt und fällt mit dem unerwarteten Erscheinen der Bordellmutter zusammen, der dadurch eine zeitbestimmende, normenhafte Rolle zufällt. In der "inneren Zeit" der Liebesgeschichte entsteht diese Wende zu dem Zeitpunkt, an dem Olina und Andreas festgestellt haben, daß sie ohne einander nicht mehr leben können und wollen.<sup>72</sup> Dieser genau festgelegte Zeitpunkt

signalisiert die veränderte Rolle, die Olina von nun an spielen wird.

In den Verhandlungen mit der Bordellmutter zeigt sich Olina von ungeahnter Seite, sie fällt die Entscheidungen und führt die Verhandlungen mit großer Sicherheit zu Ende. Ihr neues Einverständnis mit Andreas wird durch ihr Lächeln und ihr gemeinsames Gebet besiegelt. Olina übernimmt die Führung in einer für Bölls folgende Frauengestalten charakteristischen Weise: mit innerer Stärke und unbeirrbarer Sanftheit, ohne jegliche Härte oder Aggressivität. Es ist bezeichnend, daß Andreas, wie alle folgenden männlichen Hauptfiguren, durch Sanftheit und Liebe überzeugt und geführt wird. Aggressive Frauengestalten, wie Ulla im Brot der frühen Jahre oder Frau Francke in Und sagte kein einziges Wort bleiben Nebencharaktere und werden unsympatisch dargestellt. Für den Autor verkörpert Aggressivität bei Frauen eine negative Eigenschaft, da sie eine Gemeinschaft mit anderen zerstört. Seine weiblichen Hauptgestalten zeichnen sich gerade durch ihre Sanftheit aus, die durch ihre tröstende, lindernde und heilende Kraft menschliche Beziehungen fördert. Bölls Frauenfiguren, wie hier Olina, zeigen eine bewußte Stärke im Vergleich zu ihren männlichen Gegenspielern. In einem Interview mit René Wintzen wurde darauf hingewiesen, daß sich seine Heldinnen in verletzte, geschwächte oder bedrohte Männer verlieben.<sup>73</sup> Das ist ein Thema, das sich in dieser Erzählung hervorhebt und in den späteren Werken wiederholt

zum Ausdruck kommt. Gestalten wie Fred Bogner in Und sagte kein einziges Wort, Lev im Gruppenbild mit Dame und Katharina Blums Gegenspieler fallen dabei als Beispiele für diese These ein. Diese Beziehungen zwischen Mann und Frau, für die Olina und Andreas vorbildlich sind, ist ein Beispiel für die von Boll erwähnte "Sensible Genialität der Frau gegenüber der Verwundbarkeit des Mannes"<sup>74</sup> und seiner Unsicherheit, die Böll in demselben Interview "die Lächerlichkeit des Mannes" nennt,<sup>75</sup> eine Unsicherheit, die durch das Leiden im Krieg verstärkt wurde. Die Einstellung des Mannes zu den Kriegseignissen formt ebenfalls die Einstellung zu sich selbst und beeinflusst sein Verhältnis zu seinen weiblichen Gegenspielern. Bölls männliche Figuren suchen daher nach innerlich starken Frauen, sie ihnen die verlorene innere Stabilität und seelische Balance wieder geben können. Hier ist es Olina, vom Kriegsgeschehen mindestens ebenso wie Andreas gezeichnet, die nie ihr inneres Gleichgewicht verliert. Sie bleibt auch in den schwierigsten Lagen verhältnismäßig ruhig und ausgeglichen und scheint zu jeder Zeit genau zu wissen, wie sie handeln muß. Diese innere Sicherheit der Frau, bei Olina zum erstenmal hervorgehoben, findet in den alltäglichen Handlungen ihren Ausdruck. In ihrem Zusammensein mit Andreas wird wiederholt auf diese scheinbar unwichtigen Verrichtungen eingegangen, Tischdecken, Feuer anzünden, sich waschen oder schminken. Bei Böll erhält das Unscheinbare Bedeutung, es erklärt seelische Zusammenhänge

zweier Menschen und ist charakteristisch für seine Frauengestalten. In der Meisterung des Alltäglichen sieht der Autor die Sensibilität der Frau verwirklicht, die dadurch dem Leben näher steht, als es einem Mann vergönnt ist. Sanftheit und Zärtlichkeit, zwei Hauptmerkmale von Bölls weiblichen Mittelpunktsgestalten, verleihen seinen Frauen die innere Stärke, die ihre männlichen Gegenüber entscheidend verändern. Ein besonders augenfälliges Beispiel für diese Veränderung bietet Fred Bogner in Und sagte kein einziges Wort. Zu den bereits erwähnten inneren Kennzeichen gehören die ihnen entsprechenden Gesten: tröstende Hände, Tränenabtrocknen und im besonderen das Lächeln. Diese sanften Gebärden dürfen nicht als Schwäche oder Passivität ausgelegt werden; denn sie maskieren eine enorme Stärke und große Entscheidungskraft. Ihrem Wesen nach erscheinen Bölls Frauenfiguren, wie hier Olina, reine Ergänzungen zu ihren männlichen Protagonisten zu sein, an Bedeutung aber sind sie ihnen gleichwertig. Der Autor betonte in einem Interview, daß die Gleichwertigkeit von Mann und Frau für ihn eine selbstverständliche Voraussetzung sei.<sup>76</sup>

Trotz der vom Autor hervorgehobenen Fähigkeit der Frau die alltäglichen Dinge des Lebens zu meistern, zeigen seine Frauengestalten ebenso oft den irrationalen Wunsch, eben dieser Alltäglichkeit durch eine Flucht aus der Wirklichkeit zu entgehen. Dieser Wunsch nach einer idyllischen Welt, einer Flucht in die Utopie, zeichnet sich schon bei Olina in

ihren Fluchtplänen ab. Später wird dieser Wunsch in Nellas Traumepisoden verinnerlicht, kommt in Frau Fähmels Flucht ins Irrenhaus in Billard um halb zehn zum Ausdruck und zeigt sich ebenfalls in Lenis völliger Ablehnung von allen gesellschaftlichen Konventionen. Ilona in Wo warst du, Adam, die Olina im Wesen am nächsten verwandt ist, bringt diese Sehnsucht der krassen Realität zu entfliehen, in ihrer Todesszene vielleicht am eindrucksvollsten zum Ausdruck. Böll eröffnet hiermit eine Perspektive die, wie einer seiner Kritiker meinte, "klar den Charakter einer Utopie verrät, die an eine christliche Weltanschauung anknüpft, eine Bemerkung, die die Ansicht des Kritikers über Der Zug war pünktlich wiedergibt, ohne allerdings die Worte "christliche Weltanschauung" näher zu erklären oder folgende Werke einschließen zu können.<sup>77</sup> Zwar versuchen alle weiblichen Hauptfiguren bei Böll ihre augenblickliche Lage zu verändern und zu verbessern, knüpfen aber, wie sich herausstellen wird, durchaus nicht immer an ein klar definierbares christliches Weltbild an. Die Hauptmerkmale von Bölls erster großen Protagonistin, Olina in Der Zug war pünktlich, werden in veränderter Form und mit verlagerter Betonung bei den ihr folgenden Frauenfiguren in Erscheinung treten. Olina stellt daher keine Einzelfigur dar, denn von ihr führt eine klare Linie zu Ilona, der weiblichen Mittelpunktfigur in Wo warst du, Adam.

## 2. Wo warst du, Adam?

Der erste große Roman Bölls, Wo warst du, Adam?, erschien 1951, sechs Jahre nach dem Ende des zweiten Weltkrieges. Er erschien zu einem Zeitpunkt, an dem der Wiederaufbau Deutschlands bereits voll begonnen hatte. Die bedingungslose Kapitulation von 1945 war von der Bevölkerung als ein willkommenes Ende von Bombenangriffen und der Unsicherheit des täglichen Lebens empfunden worden. Der völlige Zusammenbruch Deutschlands bedeutete aber gleichzeitig eine wirtschaftliche Katastrophe. Jeder mußte seine Energie dafür verwenden, diese Zeit zu überleben. Schlimmer noch als im Krieg war es mit der Nahrungszufuhr, dem Wohnen, der Kleidung und dem Heizmaterial. Erleichterung über das Ende der Bombenangriffe machten einem Gefühl der Verunsicherung Platz, das der politischen Entwicklung mit teilweise großer Unruhe aber auch großer Gleichgültigkeit entgegen sah. Der Kampf ums tägliche Überleben ließ ebenfalls keine Zeit zur Besinnung aufkommen, ob und wie diese Zustände selbst verursacht worden waren. Über Nacht gab es fast keine Angehörigen der Nazipartei mehr, Mitläufer schon garnicht, und fast jeder Befragte hatte zumindest einem Juden geholfen oder einen versteckt gehalten. Die Erforschung des eigenen Gewissens fiel aus, eine Kollektivschuld gab es nicht; denn Schuld an allem hatte ja die Regierung, die nun nicht mehr

existierte. Ein entscheidender Wendepunkt, der ein moralisches Selbstgericht und eine moralische Erneuerung hervorbringen konnte, wurde versäumt.

Ein moralischer Neubeginn, zu dem dieser Nullpunkt der deutschen Geschichte besonders geeignet schien, fand im Bewußtsein der Bevölkerung nicht statt. Ein Neubeginn wurde weder vom eignen Gewissen angeregt noch von den Besatzungsmächten ernsthaft gefordert. Die politische Konfrontation zwischen Ost und West, die sich bereits 1945 nach Kriegsende andeutete, ließ es wichtig erscheinen, das ehemals feindliche Deutschland wie einen zukünftigen Verbündeten zu behandeln. Einen absoluten Nullpunkt gab es nie. Die Entnazifizierungen verliefen ebenfalls in Ost- und Westdeutschland nach einem gewissen Schema. In der sowjetischen Besatzungszone wurde sie durch "Umerziehung und Umschulung" zu den Richtlinien der kommunistischen Partei herbeigeführt, und im Westen genügte oft ein guter Leumund um den Betreffenden zu rehabilitieren. Eine wirkliche Veränderung der politischen Gesinnung konnte nicht nachgeprüft werden. Da es zu keiner öffentlichen Klärung der Schuldfrage des Einzelnen kam, blieben viele nazistische Ideen im Bewußtsein bestehen und führten für Jahre ein Leben im Unterbewußtsein. Für das Bewußtsein der deutschen Bevölkerung ist es daher auch bezeichnend, aber auch verständlich, daß nicht 1945, sondern das Datum der Währungsreform, 1948, das bedeutendere Datum darstellte. Der Wiederaufbau und die Restauration

Deutschlands begannen, angeführt im Westen durch den Marshall-Plan und im Osten durch Mobilisierung einer starken kommunistischen Partei, die versuchte, ehemalige Nazis und Mitläufer einzuschließen.

Neunzehnhunderteinundfünfzig, als Wo warst du, Adam? erschien, hatte die Wiederaufrüstung in beiden Teilen Deutschlands begonnen. Die ökonomische Lage hatte sich zusehend gebessert. Die ehemaligen Flüchtlinge aus den Ostgebieten waren im Westen voll eingegliedert und formten Heimatverbände, die die Rückkehr der an Polen und die Sowjetunion verlorenen Gebiete forderten. Eine Judenfrage gab es nicht mehr, die wenigen Überlebenden und zugezogenen staatenlosen DPs lebten unauffällig ihr eigenes Leben. Deutschland war damit beschäftigt, seine Wirtschaft wieder aufzubauen und die Spuren der Vergangenheit so schnell wie möglich zu verwischen. Die unmittelbare Vergangenheit, da unbequem oder schuldbeladen, wurde totgeschwiegen oder zur Seite geschoben. Die Generation, sie unmittelbar nach dem Zusammenbruch ins Jugendalter trat, wurde in Unwissenheit gehalten, und in den Schulen Westdeutschlands wurden die Greuel der Nazi Herrschaft verniedlicht oder verleugnet. Das östliche Deutschland schob die Schuld an den Vorgängen auf die Nazi Regierung ab, und eine aktive Mitarbeit am Kommunismus konnte den Makel einer nazistischen Vergangenheit löschen. Auf beiden Seiten Deutschlands wurden ehemalige Nazifunktionäre wieder in bedeutende, leitende Stellen eingesetzt, im Westen

ohne Umschulung, im Osten durch Beitritt zur kommunistischen Partei. Das Ergebnis war auf beiden Seiten das gleiche, die unmittelbare Vergangenheit wurde nicht bewältigt und die Chance für eine moralische Erneuerung nicht ausgenutzt.

Diese zeitgeschichtlichen Ereignisse, die Heinrich Böll als Heimkehrer in die zerstörte Stadt Köln miterlebte, lassen ihn seinen Antikriegsroman, Wo warst du, Adam? zu einem wichtigen Zeitpunkt in der Entwicklung nach 1945 schreiben. Für Böll existiert die Frage nicht, ob ein Krieg gerecht oder ungerecht sei, eine Frage die aber später vielfach in der Kritik seiner Werke von ostdeutscher Seite erhoben wird. Für Böll ist jeglicher Krieg ungerecht, da seine Greuel nie eine Berechtigung finden können. Es ist bezeichnend, daß diese grundlegende Ablehnung des Autors gegen den Krieg über die Jahre beibehalten wird. In einem Werkstattgespräch auf sein Lieblingswerk angesprochen, nennt Böll daher seinen Erstlingsroman Wo warst du, Adam?.<sup>78</sup> In demselben Gespräch weist der Autor auch daraufhin, daß ihn die Form des Romans an sich interessiere, weil man viele Wörter, Ideen, Gefühle und Personen in ihm verstecken könne.<sup>79</sup> Dieser Ausspruch ist für Wo warst du, Adam? wegweisend, denn viele Ideen sind in ihm enthalten, sie diesen Roman mit der vorhergehenden Langerzählung Der Zug war pünktlich und seinen folgenden Werken verbindet.

Die Handlung in dem ersten Roman Bölls zieht sich über einige Monate hin. Sie schildert den Rückzug der deutschen

Armee in dem Zeitraum von Ende 1944 bis zur Kapitulation. In den folgenden Romanen der Nachkriegszeit wird die Handlung bereits auf ein oder zwei Tage konzentriert, wie in Und sagte kein einziges Wort und Haus ohne Hüter. In Billard um halb zehn ist dann die Handlung auf einen Tag begrenzt. Böll meinte, dass idealerweise ein Roman in einer Minute spielen müßte, da die Zeit als Element Augenblick, Ewigkeit und Jahrhundert enthalte. Die Handlung, die er hier in Wo warst du, Adam? beschreibt, ist sehr ausgespart, da sie in Einzelepisoden aufgeteilt ist. Der Hauptdarsteller des Romans ist der Weltkrieg, vor dessen Hintergrund einzelne Menschenschicksale beschrieben werden. Die Grausamkeit und besonders die Sinnlosigkeit des Krieges werden vor Augen geführt. Vergebens sucht man bei Böll die glorifizierte Darstellung einer Schlacht oder den glorreichen Sieg der Armee. Seine Betonung liegt auf den Auswirkungen des Krieges auf das Einzelschicksal. Seine Liebe gehört weiterhin den einfachen Soldaten, den Unbedeutenden in der Hierarchie der Wehrmacht, die aber menschlich ihren Vorgesetzten überlegen sind. Die beiden Mottos, die dem Buch vorangestellt sind, dienen dazu, die Sinnlosigkeit des Krieges aufzuzeichnen. Das erste, aus den Tag- und Nachtbüchern Theodor Haeckers entnommen, stellt die Frage nach der menschlichen Bewährung im Leben auf. In einer Abänderung des biblischen "Adam, wo bist du?" wird diese Frage in die Vergangenheit expliziert. Dem Alibi des biblischen Adam ähnlich, das nicht bestehen konnte,

so ist auch das Alibi des gegenwärtigen Menschen anzuzweifeln. Dieses Motto wirft ebenfalls die Frage auf, ob jeder Mensch für sein Tun Rechenschaft ablegen muß. Der biblische Adam, dessen Namen die Menschheit an sich repräsentiert, mußte Rechenschaft geben und seine Strafe annehmen. Die Frage eines Gerichts wird in diesem Ausspruch nur angedeutet, der heute Adam sucht sich weiterhin vor einem Selbstgericht zu verstecken. Mehrere Interpreten haben darauf hingewiesen, daß dieses Motto betont, daß der Krieg nicht als Alibi für gewissenloses Handeln benutzt werden darf, aber auch nicht für widerstandsloses Sich-Ergeben.<sup>80</sup>

Das zweite Motto, von Saint Exupéry, sieht den Krieg als eine Krankheit, die wie Typhus epidemische Ausmaße annimmt, jeden Beteiligten infiziert und dahinrafft. Krieg als Krankheit, meint ein Kritiker, lasse ihn ebenfalls, wie Typhus, als eine menschliche Prüfung erscheinen, die der Mensch ertragen müsse. Die Ursachen dieser Krankheit aber, würden vom Autor in Wo warst du, Adam? nicht aufgedeckt.<sup>81</sup> Der Krieg erscheint dann in der Form als eine objektive Geschehensebene. Er erscheint nicht "als Folge menschlicher Handlungen," die sich erfassen und analysieren lassen, sondern als "ein undurchschaubares und grausames Phänomen, eine Krankheit, deren einzelne Symptome schmerzhaft bekannt, deren Ursachen aber unbegreiflich sind."<sup>82</sup> Die Frage, "wo warst du, Adam?" wird in dem Roman nie ganz schlüssig beantwortet. Eine konzeptionelle Spannung bleibt bestehen, die durch die

Hauptfiguren, Feinhals und Ilona aufrecht erhalten wird. In Der Zug war pünktlich wurde dieser Widerspruch nach Ansicht eines Kritikers teilweise in der Transzendenz aufgehoben,, da Olinia Andreas in ein "Leben führt," das durch den physischen Tod dargestellt wird.<sup>83</sup> Es ist wichtig zu erkennen, daß die zentrale Idee des Werkes eine radikale Absage an den Versuch ist, den Krieg zu rechtfertigen. Um diesen Gedanken besonders scharf zu umreißen, stellt der Dichter wiederholt in allen Episoden des Romans die Sinnlosigkeit und Grausamkeit des Krieges in den Vordergrund. Die Absurdität der Kriegsmaschinerie spiegelt sich in alltäglichen Verrichtungen wieder. Da sind die nicht endenden Truppenverschiebungen von einem besetzten Land ins andere, von einer verlorenen Schlacht zur nächsten. Sinnlose Vorschriften werden aufs genaueste befolgt und Befehle ausgeschrieben, die von den Ereignissen längst überholt sind. Böll beobachtet Einzelheiten und fügt sie zu "einem Mosaik des Grauens zusammen, getreu seiner Überzeugung, daß der wirkliche Schrecken im Detail liege."<sup>84</sup> Diese absurde Lage und ihre Sinnlosigkeit versucht Böll in den Auswirkungen auf den Einzelnen darzustellen, der dieser Kriegsmaschine unterworfen ist:

Aber das Entscheidende ist, glaube ich, nicht nur die Lächerlichkeit, sondern auch die Hilflosigkeit des Mannes im Krieg, dieses Hin- und Herbewegtwerden wie eine Herde und immer mitmachen, laufen. Das ist wahrscheinlich viel entscheidender gewesen.<sup>85</sup>

In Der Zug war pünktlich zeigt Böll seine Anteilnahme am Einzelschicksal durch die unvermittelte Assoziationen im Bewußtseinsstrom seiner Mittelpunktfiguren. Der episodenhafte Aufbau von Wo warst du, Adam? läßt diese assoziativen Verbindungen nicht aufkommen. Eine gewisse Gelassenheit der Darstellung, eine gegenseitige Neutralisierung entsteht durch die "Gleichschaltung von innerem und äußerem Geschehen, durch die die unsagbar erscheinenden Ereignisse sagbar gemacht werden."<sup>86</sup> Jede Episode erhält ihren eigenständigen Wert, obwohl sie alle durch die männliche Hauptgestalt, den Architekten Feinhals, miteinander lose verbunden sind. Die Gestalten der einzelnen Episoden ergeben eine Skala von Vordergrundfiguren, deren Verhalten durch Rückerinnerungen an die Vorkriegszeit sorgfältig motiviert sind. Einzelne Charaktere, der Gastwirt Finck, Oberst Bressen und Oberleutnant Greck erscheinen in einer Episode, tauchen an einem späteren Zeitpunkt wieder auf, um dadurch eine Verbindung der Handlung herzustellen. Auch Feinhals, dessen Weg vom rumänischen Schlachtfeld bis zurück ins heimatliche Dorf führt, bietet nur einen losen Zusammenhang, da ein durchgehender Handlungsstrang fehlt. Es handelt sich in Bölls erstem Roman um einen bewußten Verzicht des Verfassers, das "In-Beziehung-Setzen" von Handlungsebenen und Figuren einer präzisierenden Fabel als epischem, organisierendem Prinzip anzuvertrauen. Bei diesem Verzicht handelt es sich um eine bewußte Kalkulation, da es Bölls Grundanliegen ist, "in der

epischen Gestaltung eine Perspektive humanistischen Denkens zu entwickeln."<sup>87</sup> Der innere Entwicklungsprozess, der die Hauptgestalten in Der Zug war pünktlich aufzeichnet, wird in der Gestaltung von Feinhals und Ilona nicht vollzogen. Der Höhepunkt der Erzählung, die Schilderung zweier von der Gesellschaft abgesonderter Menschen, fällt hier ebenfalls fort, da die beiden Hauptfiguren und mehrere Nebencharaktere bereits als Abgesonderte erscheinen. Der Arzt Schmitz, der sein Leben seinen Kranken opfert und dadurch mit seinen Vorgesetzten kontrastiert wird, sondert sich ebenso von der herrschenden Norm ab wie Feinhals, der als Angehöriger der deutschen Wehrmacht eine katholisch-jüdische Ungarin liebt. In dieser Darstellung liegt Bölls Absicht, "den abfälligen Menschen in seiner Erhabenheit" darzustellen,<sup>88</sup> die sich besonders in der Figurenzeichnung seiner weiblichen Hauptgestalt zeigt. Zur gleichen Zeit wird ein kritischer Aspekt ins Licht gerückt, der die Alibifunktion des Krieges hinter sich läßt. Kritik wird hierdurch an einer Gesellschaft geübt, die diese Art von menschlichem Abfall produziert und befürwortet. Die Gegenüberstellung zwischen menschlichen Werten und einer deformierten Gesellschaft wird hier weiterentwickelt. Dieses Problem wurde bereits vom Dichter in Der Zug war pünktlich begonnen, und er verbindet dadurch die Hauptgestalten dieses Romans mit der vorherigen Erzählung und mit den später folgenden Werken.

In einer Gegenüberstellung von Charakteren in den

verschiedenen Episoden dieses Romans fällt auf, daß sie in zwei Gruppen eingeteilt sind, die durch ihre Orden bestimmt werden. Die erste Gruppe, die den Faschismus und Militarismus vertritt, zeigt stolz ihre mit Orden besäte Brust. Sie besteht durchwegs aus Menschen die skrupellos ihre Truppen in den Tod schicken, sich selber aber retten. Ein Hauptbeispiel für diese Gruppe ist Oberst Bressen, in der zweiten Episode. Im ersten Weltkrieg war er Major und in der Zeit zwischen beiden Kriegen übte er den Beruf eines "Nickers" in einem vornehmen Restaurant aus, wobei ihm seine Arroganz gut zu statten kam. Seine Hauptbeschäftigung ist in seiner Freizeit, in der er für den "Stahlhelm" und die Jugendorganisation militärische Ausbildungslehrgänge unternimmt. Bei den Truppenübungen wird er nach einer "neuen, revidierten" Heeresvorschrift mit Bewußtsein auf einen neuen Krieg vorbereitet. Nur sein Wunsch, an der Spitze seiner Truppe in die Stadt einzuziehen, bleibt ihm versagt. Es ist ein stolzer Tag für ihn, an dem er wieder in einem richtigen Krieg als Major und Kommandeur einem Bataillon vorstehen kann. Eine geringfügige Schädelverletzung setzt ihn außer Gefecht, und er simuliert eine Geisteskrankheit, um sich weiteren Schlachten zu entziehen. In dieser Bressenepisode findet sich eine Gegenüberstellung mit der anderen, der antimilitaristischen Seite, durch Bressens Konfrontierung mit einem Marienbild, das er als Verwundeter betrachtet. Das Bild, das er "noch nie gesehen hatte,"<sup>89</sup> kommt ihm "unglaublich"

vor,<sup>90</sup> und es ärgert ihn, daß er gezwungen war, es anzusehen. Auf dem Bild ist Maria auf der Weltkugel schwebend mit einem Gesicht, das Bressen "befremdlich ernst vorkam." und er lehnt dieses Bild und die Humanität, die es ausdrückt, kategorisch ab. Das Marienbild ist eins der "versteckten Ideen," von denen Böll in seinem Werkstattgespräch redet. In späteren Episoden spielt das Muttergottesbild eine immer bedeutendere Rolle. In der Begegnung zwischen Feinhals und Ilona in der fünften Episode, stehen sie sich bei einer Marienstatue in der ungarischen Schule gegenüber. Ilona bittet Feinhals, für sie die Blumen davor zu erneuern. Seine zuerst gemummelten Worte, daß er es täte, wenn er könnte, nur um ihr eine Freude zu machen, ändert er später, daß er es "sowieso getan hätte, aber selber nie auf den Gedanken gekommen wäre."<sup>91</sup> In der Berzcabaepisode ist es Feinhals, der in Gedanken an Ilona die Blumen vor dem Muttergottesbild auffrischt. Die stärkste Verbindung besteht zwischen den Marienbildern und Ilona, die mit den Worten der Allerheiligenlitanei "Mater Dei Genitrix" auf den Lippen stirbt.

Bereits in der ersten Episode, die auch den männlichen Hauptcharakter Feinhals einführt, wird der Gegensatz zwischen den einzelnen Figuren auf Grund der ihnen verliehenen Orden herausgestellt. Der General dieser Episode, der müde und traurig aussah und keine Orden am Hals trug, erscheint wieder in der letzten Episode nach dem Zusammenbruch in amerikanischer Gefangenschaft. Er wirkt nun heiter und

gelassen und viele Orden schmücken seinen Hals. Hierin liegt ein versteckter Bezug des Autors, der den wahren Charakter des Militärs aufdecken will und darüber hinaus zeigt, daß der General, wie Oberst Bressen, den Krieg gut überlebt hat auf Kosten anderer, die er in den Tod schickte. In dieser ersten Episode tritt auch zum erstenmal das Wort "büffelig" auf in Bezug auf einen Feldwebel, dem die Kompanie zusammen mit einem Unteroffizier "ausgeliefert ist, bis sie gefangen waren oder irgendwo lagen, verwundet oder tot."<sup>92</sup> Das Gefühl des Ausgeliefertsein und der Macht die über Unschuldige ausgeübt wird, stellt eine Verbindung zum Billard um halb zehn dar, in dem dieser krasse Gegensatz zwischen Lämmern und Büffeln weitergeführt wird. Die Gruppe der Ordensträger, die den Krieg und seine Greuel symbolisieren, findet seinen Widerhall in ihren Untergeordneten, vom büffeligem Feldwebel bis zu den Landsern, die den Möbelwagen mit ungarischen Juden ins Konzentrationslager befördern. In der entscheidenden siebten Episode erreicht die Brutalität der Nazierrschaft einen sadistischen Höhepunkt. Die Charakterisierung der beiden Soldaten, die den Transport ins KZ vornehmen, zeigt die Enthumanisierung und Deformierung, die das Naziregime hervorrufen konnte. Die Landser erscheinen als einfache, durchschnittliche Kleinbürger von ungeahnter abgestumpfter Brutalität beseelt. In ihnen zeigt sich die von Böll oft kritisierte "Blindheit des Kleinbürgertums," das durch Blindheit den nazistischen Theorien mit Haut und

verfallen ist:

Aber wenn ich zurückdenke an die Ängste, die mich geprägt haben, so liegen sie vorher, sie sind nachher wirklich geworden, durch die Nazis, durch die Brutalität, durch die Blindheit, die idiotische Blindheit des Bürgertums.<sup>93</sup>

Die menschliche Fracht in dem grünen Möbelwagen, unter ihr Ilona, leidet unter menschenunwürdigen Zuständen. Es gibt kaum eine Luftzufuhr, und die Flucht ist versperrt durch Stacheldraht über der Luke. Trotz der völligen Wehrlosigkeit der Insassen hält der Beifahrer sein entsichertes Maschinengewehr während der Fahrt bereit. Als Schreie aus dem Wagen ertönen, ist es dem Fahrer nicht der Mühe wert, die schwere Polstertür hinten zu öffnen. Er schlägt stattdessen hart mit dem stählernen Griff der Maschinenpistole an die Seite des Wagens und prüft dann den Draht über der Luke. Später beschreibt Ilona dieses Erlebnis als "ein drohendes, schreckliches Pochen--es konnte kein Mensch sein, der klopfte, sie waren schon lange nicht mehr unter Menschen...."<sup>94</sup> Dieses Nicht-mehr-unter-Menschen-sein auf das sich Ilona hier bezieht, schildert die unmenschliche, vertierte Seite, die sie mit der deutschen Wehrmacht assoziiert. Bei ihren Begegnungen mit Feinhals weicht sie zuerst aus Furcht vor ihm zurück und vergleicht die Deutschen mit reissenden Wölfen.<sup>95</sup> Diese unmenschlichen Eigenschaften zeigen sich bei den Landsern in ihrem völligen Desinteresse an den Menschen, die sie in den Tod transportieren. Die Fracht im Möbelwagen könnte für sie ebenso gut aus Gegenständen oder Möbeln bestehen. Ein Gefühl

der Mitmenschlichkeit kommt nie auf, auch kein Gedanke daran, diese Aufgabe nicht auszuführen. Sie sind Henkersknechte und ohne nachzudenken mitschuldig am Tod von unschuldigen Menschen. In der detaillierten Schilderung von harmlos erscheinenden Dingen, mit denen sich die beiden Soldaten während der Fahrt die Zeit vertrieben, liegt eine endgültige Verurteilung des Mitläufertums. Sie schmieren sich Butterbrote, tauschen Bilder ihrer Familien aus und bewundern den "tollen Motor" des Möbelwagens. Um in rechte Stimmung bei diesem Ausflug zu kommen, singen sie typische Kriegslieder: "Heidemarie" und "Graue Kolonnen." Es wird hervorgehoben, daß "besonders schöne Stellen, an denen Trostlosigkeit und Größe des Heldenlebens am deutlichsten herauskommen," besonders langsam und mehrmals hintereinander gesungen werden.<sup>96</sup> Zwei typische Landserlieder des zweiten Weltkriegs werden hier betont, da sie eine falsche Rührseligkeit aufkommen lassen und dabei die Mitmenschlichkeit vergessen. Diese Gesänge sind den "sonoren Stimmen" aus Der Zug war pünktlich ähnlich, die in ihrer Anonymität die wahren Ursachen des Krieges verschleiern und weiterführen.

In der Gestaltung des Lagerkommandanten, Filskeit, findet Bölls Darstellung der Unmenschlichkeit ihren Kulminationspunkt. Schon der Klang seines Namens, Filskeit, ist mit unsympathischen Gefühlen assoziiert. Er wird als schwarzhaarig, groß mit einem blassen, intelligenten Gesicht beschrieben, von dem ein "Fluidum der Keuschheit ausströmte."

Sein kantiges und zu großes Kinn aber gab ihm den Ausdruck einer "erschreckenden, wie überraschenden Brutalität." Er war außerdem "streng, sah auf Ordnung und duldete keine Unkorrektheit. Er handelte nur nach Vorschriften."<sup>97</sup> Sein Hauptwunsch, bei der SS aufgenommen zu werden, gelang ihm erst beim drittenmal, denn er sah nicht "arisch" genug aus. Sein Werdegang ist der eines typischen kleinen Beamten, der sich durch Fleiß und Ehrgeiz sowie Zuverlässigkeit emporgearbeitet hat. Seine große Liebe jedoch gehört der Musik, besonders der Chormusik. Sein Übereifer zeigt sich in der Organisation seines Chores. Die Chormitglieder sind ihn bald überdrüssig und fürchten sich vor ihm. Filskeit wird nun Leiter eines Kirchenchores. Die Beziehung zwischen Kirche und SA, die hier in Filskeit dargestellt wird, kritisiert der Autor ausführlich in seinem "Brief an einen jungen Katholiken":

Bald nach Abschluß dieses Vertrages zwischen dem Vatikan und Hitler galt es als schick, in SA Uniform zur Kommunionbank zu gehen, als schick und modisch, aber es war nicht nur schick und modisch, sondern auch logisch, wenn man nach der heiligen Messe dann zum Dienst ging, durfte man getrost singen: "Wenn das Polenblut, das Russenblut, das Judenblut...."<sup>98</sup>

In seiner Rolle als Leiter des Kirchenchors kommt Filskeit mit Religion in Berührung. Wie auch Oberst Bressen lehnt Filskeit jegliche Religiosität ab. Religion ist ihm im Lächeln des Pfarrers abscheulich, denn es ist "das Lächeln einer mitleidigen, schmerzlichen Liebe." In Filskeit steigt der Haß gegen die Liturgie und das Lächeln an; denn

es zeigt Liebe zu ihm, obwohl es zwecklos war. Er dachte oft an dieses Lächeln, "diese schemenhafte Strenge und diesen 'jüdischen' Liebesblick," der seinen Haß aber auch seine Qual steigert.<sup>99</sup> Der Rassegedanke der Nazis fiel bei ihm auf fruchtbaren Boden, da er seinen Idealen entsprach, obwohl sein Typ "der pyknischen Rasse angehörte": "er gehörte nicht dieser Rasse an, die er glühend verehrte und der Lohengrin angehört hatte."<sup>100</sup> Filskeits Leben ist ein Leben voller Frust, und er erreicht sein Ziel erst im Krieg, wo er ganze Legionärchöre Partien aus "Tannhäuser" singen läßt. Die Beziehung von nazistischer Rassentheorie und Wagners Musik soll die pervertierte Rolle der Musik unter den Nazis zeigen. Sie wird ständig mit der wahren Musik kontrastiert, wie sie Ilona mit ihrem Kinderchor einstudiert. Fleiß, Ehrgeiz und Zuverlässigkeit werden ständig in Filskeit karikiert und in ihrer fürchterlichen Entstellung aufgedeckt. Filskeit erreicht den Höhepunkt seiner Karriere als Lagerkommandant in einem "kleinen" Konzentrationslager in Ungarn. In seiner neuen Stellung kann er seiner Liebe zur Chormusik nachgehen. Er stellt aus den Häftlingen einen Chor zusammen, und es war sein Ehrgeiz, trotz Abtransporten in die Gaskammer immer einen vollständigen Chor zu leiten. Nur Befehle waren ihm "heiliger als die Musik," und zu dem Zeitpunkt, als Ilona im Lager eintrifft, hatte er nur seine besten Sänger vor der Liquidierung retten können. Die bewußt neutral gehaltene Erzählweise des Dichters spart seine emotionelle Einstellung

aus, um gerade dadurch die Ungeheuerlichkeit des Geschehens sichtbar zu machen. Einen faszinierenden, psychologischen Einblick in die Mentalität des Unmenschen Filskeit gewährt Böll durch die Feststellung, daß Filskeit "nicht gerne tötete, daß er es nicht konnte war seine große Enttäuschung."<sup>101</sup>

Auch die Befehle zum Töten der Häftlinge, die er strikt befolgte, befolgte er nicht gerne, obwohl er sie "als notwendig" erachtete. In der entscheidenden Gegenüberstellung zwischen Henker und Opfer, Filskeit und Ilona, wird dann Filskeits Rassentheorie ad absurdum geführt. Schlimm genug für ihn, dass die ungarischen Juden blond sind und arischer aussehen als er selber, aber Ilonas Vorsingen der Allerheiligenlitanei bringt ihn zur Raserei. "Sie sang die Litanei nach einer Vertonung die sie erst kürzlich entdeckt und herausgelegt hatte, um sie mit den Kindern einzustudieren." Ilona singt weiter, während sich Filskeits Gesicht verzerrte und wie "ein Gewächs das einen Krampf zu bekommen schien." Ihr selbst unbewußt lächelte Ilona trotz ihrer Todesangst, und Filskeit sieht vor sich, was er selber vergebens im Spiegel suchte: "Schönheit und Größe und rassische Vollendung, verbunden mit etwas was ihn vollkommen lähmte: Glauben."<sup>102</sup> Nur wie gelähmt kann Filskeit sie anhören. Sein Versuch zu schreien endet in einem tonlosen, tierischen Fauchen. Beim Anhören von "Mater Dei Genitrix" kann er zum erstenmal töten und mordet nicht nur Ilona und seinen Lagerchor, sondern vernichtet mit ihm seine Rassen- und pervertierten

Musiktheorien. Glaube, kombiniert mit Schönheit, meint ein Kritiker, benutzt der Schriftsteller, um die nazistische Lösung zu entlarven und umzufunktionieren. Die "engelhafte Neutralität" der Litanei verwandelt sich in dieser Szene "zum Angriff des Glaubens und der Menschlichkeit auf die faschistische Barbarei. Ilona wird auf diese Weise zur Märtyrerin, nicht nur für das Zeugnis ihres Glaubens, sondern auch für die Sache der Juden."<sup>103</sup> Ilona bleibt in ihrem Tod die Überlegene, denn Filskeit wird zum Mörder um seine Unterlegenheit zu verdecken. Der Widerspruch zwischen Menschlichkeit und Unmenschlichkeit bleibt aber trotzdem bestehen, da auch Filskeit den Krieg überleben wird, ohne zur Rechenschaft gezogen zu werden.

In der Personengestaltung dieses Romans spielen Ilonas Leben und Liebe die wichtigste Rolle in der dem Faschismus entgegengestellten Gruppe. Diese Gruppe ist von der Kriegsmaschinerie eingefangen, stimmt aber ihrer Parole von der Unmenschlichkeit nicht zu. Sie sind im wahrsten Sinn des Wortes die Opfer eines grausamen Krieges:

denn die Landser bei Böll, die in dem Chaos sinnlosen Kämpfens sich noch an Reste von Menschlichkeit klammern, an ein Lächeln, ein Stückchen Brot oder an eine sanfte Stimme zum Beispiel, sind meistens zum Tode verurteilt. Ja man könnte die Begegnung zweier Menschen im Zeichen echter Mitmenschlichkeit, wie die Olinas und Andreas' in Der Zug war pünktlich oder zwischen Ilona und Feinhals in Wo warst du, Adam? als logische Voraussetzung für ihren Tod betrachten, da sie alle vier sterben müssen.<sup>104</sup>

Echte Mitmenschlichkeit steht den Zielen des Krieges gegenüber und muß daher immer mit dem Tod enden. Am Beispiel des Sanitätsoffiziers Schmitz wird es deutlich, wie diese Mitmenschlichkeit den Tod nach sich zieht. Obwohl seine Patienten nicht bei Bewußtsein sind und es vielleicht nie wieder erlangen werden, bleibt er bei ihnen, da er sich für sie verantwortlich fühlt. Sein sinnloser Tod durch einen Blindgänger ist auf diesen Augenblick der Menschlichkeit eingeeignet; denn er zeigt keine weiteren Konsequenzen und ändert nichts am Kriegsgeschehen. Die Sinnlosigkeit des Kriegsgeschehens zeigt sich ebenfalls am Schicksal des Oberleutnant Greck. Seine Vorgeschichte ist voller Entbehrungen, wahre Liebe hat er nie kennengelernt. Seine Versuche aus körperlicher und seelischer Verkrampftheit auszubrechen, einen Moment Glück auf einer Schiffsschaukel zu erfassen, enden alle mit Krankheit, die ihn dann einen jämmerlichen Tod sterben läßt. Der sinnlose Verschleiß an Menschen im Krieg wird am Beispiel des Gastwirtes Finck gezeigt, der wegen einer sinnlosen Wette seines Vorgesetzten einen erbärmlichen Tod findet. Die Hauptfigur der Berzcabaepisode, Frau Susan, sieht dagegen die Sinnlosigkeit des Krieges in "der Nichtstuerei der Männer."<sup>105</sup> Während die Frauen sich abschuften müssen, bekommen die Männer dafür bezahlt, daß sie nichts tun.

Feinhals, der männliche Hauptcharakter dieses Werkes, ist der am typischsten gezeichnete Vertreter der Gruppe, die dem Krieg zum Opfer fällt. Er steht nicht in allen Episoden

im Vordergrund der Handlung und tritt in zwei von ihnen gar nicht in Erscheinung. Sein Geschick soll nur die Verbindung zwischen den einzelnen Handlungssträngen herstellen. In der Darstellung des Einzelschicksals wird die Sinnlosigkeit und Grausamkeit des Kriegsgeschehens variiert. Eine Reaktion des Einzelnen gegen den Krieg findet jedoch nicht statt, es existiert nur ein allgemein verbindendes Interesse gegen ihn. Feinhals' Reaktion auf verschiedene bedeutende Ereignisse in seinem Leben läßt allerdings seine grundlegende Einstellung gegen den Krieg von Anfang an erkennen. In der ersten Episode empfindet er Erleichterung, den Schmerzen des Marschierens durch eine Verwundung zu entgehen: "es ist gut, es ist schnell gegangen dieses Mal, sehr schnell...."<sup>106</sup> Wut oder Überdruß oder eine wütende Nüchternheit, wie sie sich in den Mienen und Gesten anderer Charaktere ausdrücken, werden ihm nie zugeschrieben. Nur an seinen Handlungen läßt sich ablesen, daß seine Reaktion gegen den Krieg der Versuch ist, immer den Weg der geringsten Gefährdung zu gehen. Sein Bestehen auf einen separaten Marschbefehl gibt Feinhals die Möglichkeit zu dertieren, was er aber nicht macht.<sup>107</sup> Seinem Charakter gemäß bricht Feinhals erst aus dem Kriegsgeschehen aus, als sein Nachbardorf bereits von amerikanischen Truppen besetzt ist. Ironischerweise endet sein einziger wirklicher Ausbruch mit seinem Tod auf der Schwelle seines Vaterhauses. Feinhals verkörpert in seiner Geschichte die Hilflosigkeit des in den Krieg eingespannten Mannes, der

auch in entscheidenden Momenten aus Passivität versagt. Beim Abschied von Ilona vergißt er, sich ihre Adresse geben zu lassen; das, "was das Wichtigste war, was man im Krieg tun mußte."<sup>108</sup> Feinhals ist politisch und gesellschaftlich ein unentschiedener Mensch, der die Ereignisse auf sich zukommen lüßt und dadurch Wendepunkte in seinem Leben ungenutzt vorbeiziehen läßt. Im Gegensatz zu Andres in Der Zug war pünktlich hat Feinhals keine Todesvisionen. Sein bevorstehender Tod wird ihm im Sargmotiv angedeutet, das wiederholt in verschiedenen Episoden auftaucht. In der Berzcabageschichte erscheint es als "Kasten," und auf seinem letzten Weg nach Hause steigt er genau dem Sarg entgegen, der im heimatlichen Sarggeschäft gerade fertig gezimmert wird.<sup>109</sup> Ein Kritiker meint zu der kontrastierenden Behandlung des Todesmotivs in Der Zug war pünktlich und in Wo warst du, Adam?!: "Andreas is consciously preoccupied with death, Feinhals' preoccupation is subconscious."<sup>110</sup>

Die fatalistische Geschichtskonzeption, die diesem Werk zugrunde liegt, stellt der Verfasser mit der Gestaltung seiner Frauenfiguren in Frage. Ilona, der weiblichen Mittelpunktfigur, stehen einige parallele Nebenfiguren zur Seite, die in ihren Charakterzügen ihr ähnlich sind, dann aber doch in entscheidenden Merkmalen von ihr abweichen. Die dadurch entstehende Variation der weiblichen Hauptfigur ist ein Kennzeichen für Bölls Figurenzeichnung und aus seiner Gestaltung von Olina bekannt. Die erste Liebesepisode des Romans, die

Begegnung zwischen dem Feldwebel Schneider und der Ungarin Szarka, bleibt ebenso unerfüllt wie die zwischen Ilona und Feinhals. Das Mädchen Szarka, das das Feldlazarett Schneiders' und Schmitz' beliefert, hat ein "hübsches, schmales Gesicht, ein Lächeln um den Mund. Sie war kühl von einer kaum spürbaren Zärtlichkeit."<sup>111</sup> Sie ist außerdem noch sehr jung und hat ein "vollendet schönes Gesicht mit langen bewimperten Augen. Ihre Lippen sind etwas zu schmal und auch ihre Hände etwas zu klein."<sup>112</sup> Schneider, der sich sprachlich nicht mit ihr verständigen kann, möchte sie küssen, aber sie weicht aus Furcht vor ihm zurück. Szarka zeigt dieselbe Angst vor den Deutschen, die auch Ilona später zeigen wird. Schneider aber ist, wie auch Feinhals, kein brutaler Eroberer. Trotz der Kriegsgreuel, die ihn umgeben, kann er zärtlich sein, er küßt zuerst ihre Hände und dann erst ihre Wangen. In Szarkas kühlem und zärtlichem Lächeln, das seine behutsamen Küsse gestattet, liegt gegenseitiges Einverständnis, das zwei verschiedene Menschen miteinander verbindet. Schneiders und Szarkas Liebesbegegnung ist nur flüchtig und bleibt unerfüllt, und doch liegt in ihr mehr als nur sexuelles Begehren.

In der Berzcabaepisode, die dem Tod Ilonas unmittelbar folgt, zeigt sich die Weiterführung von Feinhals' Wünschen und Gedanken, die er mit Ilona versäumt hat. Er denkt immer intensiv an Ilona, deren Tod er ahnt, aber nicht genau weiß. Er möchte von ihr träumen, tut es aber nie, obwohl

er an jedes Wort zurückdenkt, das sie mit ihm gesprochen hat. Oft scheint Ilona ihm so gegenwärtig zu sein, daß er meinte, "er brauche sich nur umzudrehen, um ihre Arme zu spüren." Er denkt auch oft an das Zimmer zurück, daß er mit ihr teilen wollte.<sup>113</sup> Seine innigste Verbindung mit Ilona ist im Gebet, das Feinhals mit seiner Gläubigkeit verbindet und ihrem Erröten, wenn sie von Religion sprach und meinte, man müsse "beten, um Gott zu trösten."<sup>114</sup> In seiner Sehnsucht nach Ilona wechseln körperliches und seelisches Begehren miteinander ab, aber er kann nur von der Küchenhilfe träumen, die er rein körperlich begehrt. Feinhals' intensives Befassen mit Ilona nach ihrer eigentlichen Begegnung rückt bedeutende Merkmale ins Licht, die erst in Feinhals' Rückerinnerung an Bedeutung gewinnen. Ihr Einfluß auf Feinhals bleibt bis zu seinem Tode bestehen, und sie ist bis zu diesem Zeitpunkt am Leben und für ihn gegenwärtig. Ilonas oft hervorgehobene Gläubigkeit erhält einen neuen Aspekt durch ihr Erröten bei den gemeinsamen Gesprächen über Religion. Sie errötet aus Gläubigkeit und Frömmigkeit ihren innersten Glauben vor ihm zu bekennen. Ihr zuerst seltsam anmutender Ausspruch, "daß man beten müsse um Gott zu trösten," zeigt eine besondere Form des Gebetes, eines Gebetes nicht mehr für etwas in dieser Welt, sondern "die beinahe schon mystische Identifizierung des Betenden mit dem im Gebet Angeredeten."<sup>115</sup> Ilonas Gebet, um Gott zu trösten, ist gleichzeitig eine Gleichstellung des Betenden mit der Gottheit,

aber auch ein Ausdruck der Mütterlichkeit. Trösten und Lindern sind Haupteigenschaften von Bölls Frauenfiguren. Er entwirft mit diesem Gleichnis ein für den Menschen verständliches Bild der Gottheit und verbindet Ilonas Todeslitanie mit den Muttergottesbildern. Ihre Rolle wird die "eines Engels," der den Schimmer der Hoffnung in ihrer alltäglichen Existenz auszubreiten vermag und das Heil auf den Schultern trägt."<sup>116</sup> In der epischen Liebesbegegnung zwischen Ilona und Feinhals hat Böll eine seiner wegweisenden Frauenfiguren geschaffen, die eine "Fortschreibung" Olinas aus Der Zug war pünktlich darstellt. Die Metathese der beiden Mädchennamen ist mehr als nur ein zufälliges Spiel; denn Ilona hat viel Ähnlichkeit mit Olina. Im äußeren Erscheinen gleicht Ilona Olina und auch Szarka, ist aber wieder von beiden verschieden. Sie ist von kleiner, etwas zu üppiger Gestalt, hat kleine, feste und schmale Hände. Feinhals begegnet ihr zuerst durch ihr Abiturientenbild auf dem Treppenhause ihrer Schule. Bei eingehender Betrachtung fällt ihm Ilonas selbstbewußtes Gesicht auf, das eine gewisse strenge Zärtlichkeit zeigt.<sup>117</sup> Sein erstes Zusammentreffen mit Ilona findet im Präparierzimmer der Schule statt, und er errötet bei ihrem Anblick. Ihr Gesicht hat sich seit ihrer Abiturientenzeit zu seinem Vorteil verändert, "die Strenge schien gemildert und die Zärtlichkeit größer geworden" zu sein.<sup>118</sup> Drei Tage lang verbringen Ilona und Feinhals mehrere Stunden täglich in diesem Zimmer und Ilona hält sich

immer von ihm fern und zeigt ihre Furcht vor dem Deutschen, obwohl sie Sympathien für ihn aufzubringen scheint. Sie wird als "sehr fromm, sehr unschuldig und sehr klug" geschildert, und ihre Gespräche handeln meistens von Religion.<sup>119</sup> Den andauernden Eindruck, den diese Gespräche auf Feinhals gemacht haben, zeigt sich erst in der Berzcabaepisode, in der Feinhals versucht, sich Ilona im Gebet zu nähern. Die Mischung von Frömmigkeit, Unschuld und Klugheit wirkt auf Feinhals sehr anziehend. Für ihn, wie zuvor für Andreas und Schneider in der Szarkaepisode, ist es das Gesicht und die Linie des Nackens, die sein Verlangen erwecken: "denn er fühlte etwas, was er noch nie beim Anblick einer Frau gefühlt hatte, er liebte sie und wollte sie besitzen."<sup>120</sup> Die Reihenfolge "lieben und besitzen" ist bedeutend für die Liebesbegegnungen von Bölls Charakteren.

Ein körperliches Besitzen ist in der Beziehung zwischen Feinhals und Ilona unter den Umständen völlig undenkbar und kann nur in Feinhals' Wunschträumen seinen Ausdruck finden. Selbst in seinen Wunschträumen weiß Feinhals, daß seine Sehnsucht nach dem geliebten Menschen nie verwirklicht werden kann. Wie bei Andreas in Der Zug war pünktlich ist auch für Feinhals Liebe mehr als nur körperliches Verlangen und ohne eine feste gefühlsmäßige Bindung nicht denkbar:

Er liebte sie sehr, so daß er mit ihr schlafen und auch mit ihr würde sprechen können, sehr lange und sehr oft und immer wieder--und er wußte, daß es nicht viele Frauen gab, mit denen man schlafen gehen und mit denen man

auch sprechen konnte. Mit ihr wäre es möglich gewesen--sehr vieles wäre mit ihr möglich gewesen.<sup>121</sup>

Feinhals Liebe zu Ilona steht von der ersten Begegnung an fest, und trotz seiner Sehnsucht, sie zu umarmen, gibt er ihr genug Zeit, ihre Furcht vor ihm zu verlieren. Ilonas Angst vor dem Deutschen erklärt sich aus ihrem Lebenslauf als katholische Jüdin in Ungarn unter den Nazis. Ihre Furcht vor ihm ist so überwältigend, daß Feinhals davon im Tiefsten betroffen ist. Ihre Liebe zu Feinhals erklärt Ilona erst bei ihrem Abschied von ihm, bei ihrer Rückkehr ins Getto:

"Wozu küssen," sagte sie leise; sie sah ihn traurig an, und er hatte Angst, sie würde weinen. "Ich habe Angst vor der Liebe... weil es sie nicht gibt--nur für Augenblicke."<sup>122</sup>

Später, kurz vor seinem eignen Tod, versteht Feinhals siese Worte; denn Ilona schien gewußt zu haben, daß irdische Liebe flüchtig war, und es eine ewige Liebe gab.<sup>123</sup> Trotz dieser Erkenntnis besteht in Wo warst du, Adam? keine transzendentente Verbindung zwischen Tod und Liebe wie in Der Zug war pünktlich. Feinhals und Ilona sind auf irdische Augenblicke angewiesen. Die transzendenten Aspekte von Olinas und Andreas' Todesszene entfallen; denn für Feinhals ist der Tod "ein Zustand, der bedeutet, nichts tun zu können auf dieser Welt."<sup>124</sup> Die Diesseits-Jenseits Polarität, die in Der Zug war pünktlich zum Ausdruck kommt, wird hier auf eine Bewährung im Diesseits begrenzt.

Ilonas Lebenslauf als katholische Jüdin deutet den Weg voraus, den sie bis zu ihrer Todesstunde gehen wird. Als Klosterschülerin hatte sie alle Litaneien und Gebete auswendig gelernt, aber bald erkannt, daß ihr Wunsch, eine Familie zu gründen, zu stark war ihr zu erlauben, eine Nonne zu werden. Sie war eine erfolgreiche Lehrerin in ihrer ehemaligen Schule und leitete den Kinderchor. Die Gesänge, die sie einübte, zeigen eine "engelhaftete Neutralität," eine Qualität die jenseits von Gut und Böse steht und in ihrer Todeslitanei durchdringt. Nach ihrer Rückkehr aus dem Kloster hat Ilona lange auf "Zärtlichkeit" gewartet, aber nie richtige Liebe empfunden, bis sie Feinhals traf. Sie ist von seinem ernsten und schmerzlichen Gesicht und seinen Händen angezogen. Ihre Liebe zu ihm läßt sie auch ihre Sehnsucht nach Kindern vergessen, sie denkt nur an die Liebe die zwischen ihnen beiden existiert. Ihre Liebe ist von großer Zärtlichkeit, sie küssen sich auf Wangen und Nacken und ihre Umarmungen sind sanfte Gebärden. Die Liebe zueinander erfordert Offenheit, und Ilona berichtet über ihre jüdische Abstammung. Ihr Bericht löst bei Feinhals nur faktische Fragen aus und flehende Bitten, bei ihm zu bleiben oder sie zu begleiten. Trotz der Gefahr, in die sich Ilona bei ihrer Rückkehr ins Getto begibt, ist sie fest entschlossen, ihr privates Glück hinter der Verpflichtung für die Familie zurückzustellen. Feinhals muß sie ziehen lassen und kann nur noch auf sie warten. Die Warteszene ist eine der aufschlußreichsten

Episoden, die Feinhals innerstes Denken und Ilonas anhaltende Liebe zu ihm erklären. Die Szene findet ihre Parallele in Ilonas Meditation im KZ beim Warten auf den Tod. In beiden Szenen wird versucht, Hintergründe für ihr Handeln zu finden. Verschiedene Möglichkeiten werden erörtert, wie sich ihr gemeinsames Leben hätte gestalten können, um zur gleichen Zeit feststellen zu müssen, daß diese Auswege nicht zu ihnen gepaßt hätten. Die Spekulation über unerreichbare Möglichkeiten, die als innerer Kommentar die äußere Handlung begleitet, wird durch den Gebrauch des Konjunktivs bereits in den Bereich der Irrealität gerückt. Feinhals' Reue darüber, daß er wichtige Gelegenheiten versäumt hatte, Ilona je wiederzusehen, veranlaßt ihn, besonders intensiv auf sie zu warten, obwohl er erkennt, daß es sinnlos ist.<sup>125</sup> Er klammert sich an eine Hoffnung, die nie in Erfüllung gehen wird. In seiner Todesstunde erkennt er, daß Ilonas Bekenntnis zu Glaube, Hoffnung und Liebe in einem begehrlösen Gebet zu finden ist. Die Umstellung des Paulinischen Wortes, "Glaube, Liebe, Hoffnung," so daß Hoffnung hier vor Liebe steht, läßt Feinhals nie an seiner Liebe zu Ilona zweifeln. Er stirbt in dem Bewußtsein, daß Ilona in seiner Todesstunde gegenwärtig ist.

Ilonas Parallelszene drückt eine seelische Stärke aus, die Feinhals vergeblich zu erlangen sucht. Sie ist fähig, auch in ihrer schwersten Stunde zu beten "ohne um etwas zu bitten," nicht einmal um einen schnellen Tod.<sup>126</sup> Feinhals

Wartezeit ist von Ungedult gekennzeichnet; denn er hofft wider alle Vernunft auf ein Wunder. Ilona, die Gläubige, weiß, daß es diese Art von Wunder nicht gibt und bleibt gelassen und ruhig.<sup>127</sup> Sie, die bei ihrer Rückkehr in die Welt aus dem Klosterleben große Angst empfand, kann mit einem Lächeln die Todesangst zurückdrängen. Sie kann ihre Litanei mit "kräftiger und unglaublich klarer Stimme" beinahe zu Ende singen, ehe sie unter Filskeits Schüssen "unter Qualen ihre Angst erbrach."<sup>128</sup>

In der epischen Konstellation von Ilona und Feinhals, die den eigentlichen Kern des Romans bildet, fällt eine wesentliche Akzentverschiebung gegenüber Der Zug war pünktlich ins Auge. Äußerlich scheint die weibliche Mittelpunktfigur viele Kennzeichen ihrer Vorgängerin zu übernehmen, innerlich aber stellt Ilona eine Weiterentwicklung dar. Das Motiv der Musik, das hier wie in der Olina-Andreas Begegnung mit den Motiven der Religion und dem Tod verbunden ist, führt hier nicht zu einer erhöhten, vergeistigten Liebesgemeinschaft. Ilonas Liebe zur Musik bleibt in ihrer eignen privaten Sphäre und dient, verbunden mit Religiösität als Mittel, die Unmenschlichkeit einer barbarischen Gesellschaft, in der Gestalt von Filskeit, zu besiegen. Für Ilona ist Musik immer religiöse Musik. Olina muß erst ihren Weg über frivole Musik zur liturgischen Musik finden. Feinhals, im Gegensatz zu Andreas, scheint kein Interesse an Musik zu haben. In ihren Gesprächen miteinander sprechen Feinhals und Ilona über Religion, aber nie über Musik. Die Begegnung

zwischen Ilona und Feinhals ist wesentlich verkürzt, da das äußere Geschehen, der Krieg, ihr Zusammensein bestimmt. Feinhals und Ilona sterben allein, für sie gibt es nicht den Trost eines gemeinsamen Todes. Die Transzendenz, die Olinas und Andreas Todesszene erhellt, wird bei Feinhals und Ilona angedeutet, aber nicht ausgeführt. Der Tod der Hauptfiguren ist in Der Zug war pünktlich vom Schicksal bestimmt, aber die Grundeinstellung ist optimistisch. In Wo warst du, Adam? ist der Tod sinnlos und zufällig; aber die Grundansicht ist, durch die fehlende Transzendenz, fatalistisch.

Ilona und Olina finden ihre Liebe in den Angehörigen einer feindlichen Armee, die sie und ihr Vaterland zerstören will. Beide sehen ihre Partner als Individuen, deren Nationalität für sie keine Rolle spielt. Sie sind auch beide Außenseiter in ihrer Gesellschaft in stärkerem Maße als ihre männlichen Gegenspieler. Andreas und Olina kommen sich im Gespräch näher. Diese allmähliche Annäherung findet wegen Zeitmangel in der Ilona-Feinhals-Episode nicht statt. Eine innere Annäherung erfolgt nach ihrer Trennung in beiderseitiger Rückerinnerung an ihre Zeit zusammen. Olina entschließt sich, den zum Tode bestimmten Andreas zu retten, und setzt damit ihr eigenes Leben aufs Spiel. In Wo warst du, Adam? besteht die Möglichkeit einer Rettung nicht mehr. Ilona geht ihrem Tod entgegen, und Feinhals hätte sie nicht retten können, auch wenn er es versucht hätte. Feinhals' Passivität ist Ilonas Handlungsstärke entgegengesetzt, die

auch in ihrem Tode entscheidungskräftig handelt. Die Liebesbegegnung zwischen Feinhals und Ilona ist als Gegenmodell zur gesellschaftlichen Wirklichkeit gedacht, "vom Anspruch her utopisch, durch Ansiedlung in der konkreten Wirklichkeit aber auch realistisch."<sup>129</sup>

### III. Die Nachkriegswerke

#### 1. Und sagte kein einziges Wort

Die drei größeren Werke Bölls, Und sagte kein einziges Wort, Haus ohne Hüter und Das Brot der frühen Jahre, die in kurzer Reihenfolge veröffentlicht wurden, versuchen die spezifischen Probleme der deutschen Nachkriegszeit darzustellen. Diese Werke, wie die vorangegangenen Kriegswerke, sind Zeitromane und zeigen ihre Auseinandersetzung mit den zeitgeschichtlichen Problemen. Trotz dieser anscheinenden Gebundenheit an die Zeitperiode, in der sie entstanden sind, bleibt ihre Thematik aktuell, da die Grundlage der hier behandelten Probleme weiterbesteht und die Fragen noch oft ungelöst sind. Der Sozialrahmen umfaßt die Armut der von Krieg getretenen, die Unbarmherzigkeit oder Mitmenschlichkeit der Menschen zueinander und die Gleichgültigkeit kirchlicher und weltlicher Institutionen. Die Thematik reicht vom Auseinanderbrechen einer Ehe in Und sagte kein einziges Wort zum Zerfall einer Familie in Haus ohne Hüter und zur Geschichte einer beginnenden Liebe. Die Probleme, die in den Nachkriegswerken zum Ausdruck kommen, aktuelle Wohnungsnot, die eine Ehe unmöglich macht, oder das Los der Kriegerwitwe in Haus ohne Hüter oder die junge Liebe, die in Das Brot der frühen Jahre sakralen Wert annimmt, sind mit merklicher Akzentverschiebung in die

moderne Zeit eingedrungen. Die Spannungen, die sich im Eheleben ergeben, brauchen durchaus nicht aus einer begrenzten Wohnungsnot entstehen, sondern aus dem Stress des Zusammenlebens an sich. Dieser Aspekt des Überdrusses, der Langeweile am Leben wird schon sehr stark in Käte und Fred Bogners Leben angedeutet. Die Isolierung der Menschen, die in einer vom Profitmotiv angetriebenen Wirtschaft leben und von einer Wohlstandsaura umgeben sind, weist auf die Spannung, unter der die Charaktere in Bölls Nachkriegswerken stehen. Die Suche nach einem alternativen Leben läßt Friedrich in Das Brot der frühen Jahre beinahe zu einem modernen "Aussteiger" werden, der dem Wirtschaftswunder den Rücken dreht. Die Liebesgeschichte in Das Brot der frühen Jahre klingt trotz ihrer stark betonten religiösen Bezüge modern, da sie eine Liebe frei von der gesellschaftlichen und kirchlichen Norm darstellt. Die Problematik, die im Zusammenleben zweier junger Menschen entstehen kann, ist hoch aktuell. Kriegerwitwen und ihre Probleme sind längst nicht mehr offensichtlich in der heutigen Gesellschaft, aber die Spannungen der außerehelichen Beziehungen, der früheren Onkelehen, bleiben bestehen. Die Probleme die den Kindern durch diese ständig wechselnden Lebensgefährten erwachsen können, bleiben auch heute ungelöst.

Einige gemeinsame Themen und zentrale Idee schälen sich bei der Betrachtung dieser Werke heraus; hauptsächlich das Zeitkolorit und das Besondere der Thematik, die sich daraus

ergibt. Die Bundesrepublik begann in den fünfziger Jahren ernsthaft mit dem wirtschaftlichen Wiederaufbau, dem die Währungsreform 1948 ihren Impetus gegeben hatte. Böll weist in einem seiner Aufsätze darauf hin, daß das entscheidende Datum der modernen deutschen Geschichte die Währungsreform sei, da sie bedeutender zu sein scheint, als der Zusammenbruch Deutschlands 1945.<sup>1</sup> "Vor der Währung" und "nach der Währung" erinnern ironisch an die althergebrachte Zeitrechnung, die die Geschichte als vor und nach Christi einteilte. Diese Zeitbestimmung zeigt aber auch, wie sehr das Kriegsgeschehen aus rein wirtschaftlicher Perspektive bewertet wird. Die Greuel des Krieges, die von Anfang an verdrängt wurden, werden jetzt endgültig in die Vergangenheit abgeschoben. Was zählt ist nicht die Armut der vom Krieg Betroffenen, der Witwen oder Waisen, sondern der Wille einen Profit zu machen. Günstige Kredite und Steuervergünstigungen bestimmen, ob die Bauindustrie Wohnungen oder Fabriken aufbaut. Die Entscheidung richtet sich nicht nach den sozialen Fakten, sondern nach dem, was den höchsten Profit einbringt. Profit heißt aber auch Energie und Tüchtigkeit, Eigenschaften die Fred Bogner in Und sagte kein einziges Wort nicht aufweisen kann und die seine Frau Käte ablehnt und haßt. Fendrich in Das Brot der frühen Jahre, der nach langer mühseliger Lehre Erfolg erreicht hat, sieht, daß ihn dieses Wirtschaftswunder abstumpfen läßt und seine menschlichen Werte untergräbt. Vergessen des Krieges zugunsten eines wirtschaftlichen Wunders

bringt die Isolierung der Menschen klar zum Ausdruck. Inmitten des Wohlstandes bleibt die Isolierung Bogners von den Nachbarn, die dem Geld nachdrängen. Vergessen heisst aber auch die Mitmenschlichkeit, die für Böll den Grundstein des menschlichen Zusammenlebens darstellt, zur Unbarmherzigkeit werden zu lassen. Nicht nur der Staat, sondern auch die Institution, die sich der Mitmenschen annehmen sollte, die Kirche, wendet sich von der Seelsorge ab und dem Geschäft zu. Religion, die Barmherzigkeit und Gerechtigkeit einschließen sollte, wird zur leeren Form wie es die großangelegte Prozession in Und sagte kein einziges Wort eindrucksvoll schildert. Alles ist auf Geld begründet, auch der Zugang zu Gott, wie es von Frau Francke heißt, daß sie nun mit dem kostbarsten Gegenstand handle: mit Gott.<sup>2</sup> In Das Brot der frühen Jahre wird der Währung des Geldes die des Brotes entgegengesetzt. Das Brot ist die Zahlungseinheit, nach der Fendrich alles bemisst, und das Schenken von Brot eine entscheidende Handlung, die sakralen Wert bekommt. Mit dieser Geste des Gebens verbindet der Autor seine Mittelpunktsgestalten in Das Brot der frühen Jahre mit Feinhals in Wo warst du, Adam?, der Ilona beim Abschied Kuchen schenkt. Auch Olina und Andreas in Der Zug war pünktlich teilen ein gemeinsames Mahl von Brot und Wein in der Nacht ihres Zusammenlebens. Käte Bogner in Und sagte kein einziges Wort bäckt als Zeichen der Liebe einen Kuchen für ihre Kinder, ehe sie sich mit ihrem Mann im Hotel trifft. In Bietenbahn, der

Idylle in Haus ohne Hüter wird noch eigenes Brot gebacken. In dem Motiv liegen Sakrales und Menschlich-Elementares verbunden. Böll charakterisiert die Not der Nachkriegszeit und die Unhumanität oder Humanität der Menschen an ihrem Verhalten zum Brot.<sup>3</sup> Es ist auffallend, daß fast alle bedeutenden Frauengestalten Bölls und viele seiner Nebengestalten in der Beschäftigung der Herstellung oder Geben des Brotes gezeichnet werden. In dieser Gestik der Frauengestalten drückt sich das Sakrale im Alltäglichen aus und er möglich das wahre Zusammenleben. Eine "Ästhetik des Brotes" hat es später Böll in den "Frankfurter Vorlesungen" genannt:

Eine Ästhetik des Brotes in der Literature, des Brotes, das zuerst das reale, vom Bäcker oder von der Hausfrau vom Bauern gebackene ist, doch auch mehr, vielmehr--Zeichen der Brüderlichkeit nicht nur, auch des Friedens, sogar der Freiheit....<sup>4</sup>

Es ist eine Ästhetik des Brotes, die sich in den Kriegswerken erst andeutet und im Das Brot der frühen Jahre seinen Höhepunkt findet. Der Zerfall der Familie in Haus ohne Hüter ist auch äußerlich sichtbar, da es dort keine gemeinsamen Mahlzeiten mehr gibt; die menschliche Geste fehlt. Glums Suppen und Boldas Kartoffeln liefern nur einen spärlichen Ersatz. Die Eßgier der Großmutter, die ihren Enkel zu üppigen Mahlzeiten verleitet, ist keine Geste des Zusammenlebens, sondern der Raffgier und veranlaßt daher Übelkeit und Erbrechen. Zwischen Brot, Liebe, Familie und Wohnen besteht für Böll ein Zusammenhang, auf den er wiederholt in seinen "Frankfurter Vorlesungen" hinweist.<sup>5</sup>

Das Problem der Nachkriegszeit, ein zerstörtes Land aufzubauen und wohnbar zu machen, sieht Böll noch 1966 als ein Hauptproblem dieser Zeit an. Es geht ihm darum, "nach einer bewohnbaren Sprache in einem bewohnbaren Land" zu suchen.<sup>6</sup> Auf der Suche nach vertrautem Gelände, weist er auf das Naheliegende, das Provinzielle, hin, das das Alltägliche zum Ort in der Weltliteratur werden läßt.<sup>7</sup> Der Wunsch, vertrautes Gelände als literarischen Ort zu bestimmen, läßt Böll seine Nachkriegswerke im Rheinischen ansiedeln. In Und sagte kein einziges Wort ist die Stadt, die er darstellt, Köln. Trotz seiner bewußten Vortäuschung von bekannten Wahrzeichen und Straßennamen bleibt die hier beschriebene Stadt ein unbekannter Ort, eine riesige, bebaute, ruinierte Fläche, in der man herumirren kann.<sup>8</sup> Die äußere Wirklichkeit wird scheinbar konkret dargestellt und unterscheidet sich dadurch von den immer wechselnden Schauplätzen in Bölls Kriegswerken. Feinhals und auch Andreas stammen aus dem Rheinischen. Andreas nimmt bei seiner Fahrt nach Polen Abschied vom Rhein, und Feinhals versucht, nach Hause zurückzukehren. Die spezifische Einengung auf einen geographischen Raum, läßt Böll auch Probleme behandeln, die dieser Gegend besonders anhaften. Zu den Nachkriegsproblemen der Heimkehr und der zerrütteten Familien gesellt sich die Rolle der katholischen Kirche, die in der Nachkriegszeit unter denselben Grundideen aufgebaut wird wie die zerstörte Industrie. In Und sagte kein einziges Wort findet sich daher die stärkste

Kritik an der katholischen Kirche, die Böll bisher geübt hat. Bereits in Der Zug war pünktlich und in Wo warst du, Adam? ist die Rede von "Pfaffen," die den Gläubigen den Gottesdienst verleiden und selber keine wahre Religiösität in sich tragen. Andreas und auch Feinhals kommen aber zu der Überzeugung, daß Religion vom Pfaffentum unabhängig ist, eine Einstellung die Olina und Ilona von Anfang an hatten.

In Und sagte kein einziges Wort greift Böll zur scharfen Kritik an den Praktiken der Kirche, deren Inhumanität den Menschen gegenüber ständig gezeigt wird. Das Ehepaar Bogner ist mit drei Kindern auf ein Zimmer beschränkt, da die Vermieterin, Frau Francke, als Vorsitzende des katholischen Frauenbundes ein extra Zimmer benötigt. Ihre Art der Religion ist heuchlerisch, sie nimmt zwar die Hostie jeden Morgen, küßt den Ring des Bischofs jeden Monat, ist aber gleichzeitig bössartig und weigert sich, den Bogners zu einer größeren Wohnung in einer Siedlung zu verhelfen.<sup>9</sup> Sie setzt falsche Gerüchte in Umlauf, behauptet, daß Fred Bogner ein Trinker und daß Kätes vierte Schwangerschaft anrühlich sei. Ihr Lebensstil ruft Abscheu hervor; sie handelt mit Gott, da sie unter seinem Zeichen Verhütungsmittel verkauft, die den Gläubigen nach kirchlichem Gesetz verboten sind. Eine besonders ätzende Kritik an der Kirche liegt in der Darstellung der Prozession, die sich mit viel Pomp und Bannern von Lämmern und Kelchen durch die Stadt zieht. Ein Prunk und Pomp wird zur Schau gestellt, den sich nur die Reichen leisten

können und der den Armen ihre Armut schmerzlich ins Gedächtnis ruft.<sup>10</sup> Eine Kirche wird kritisiert, die ihre Botschaft an die Armen vergessen hat. Besondere Aufmerksamkeit wird in dieser Prozession dem Bischof geschenkt, der vorgibt, zu beten und dessen Gang wie eine Abart des Stehschritts wirkt. Es stellt sich dann heraus, daß er im zweiten Weltkrieg Offizier war.<sup>11</sup> Er erinnert in seiner Gestalt an den General in der ersten Episode von Wo warst du, Adam?, und die Verbindung zwischen Kirche und Nazismus wird vom Autor aufschärfste angegriffen. Diese zur Institution erstarrte Kirche zeigt ihre Gleichgültigkeit gegenüber den Heimatlosen und Wohnungssuchenden wie den Bogners. Bogners Einzimmerwohnung, an der eine Ehe zerbricht, wird dem geräumigen Haus gegenübergestellt, bei dessen Verwalter Bogner zeitweilig Unterschlupf findet. Nur der Bischof hat dort Zugang, denn er ist ein ernsthafter Danteforscher und verbringt seine Abende im Komfort einer ausgezeichneten Bibliothek.<sup>12</sup>

Im Gegensatz zur offiziellen Kirche existieren die wahren Seelsorger, die drei-minus Priester, in armseligen Kirchen. Der Bauernpriester, der wahre Frömmigkeit symbolisiert, kann Käthe daher auch keine Absolution erteilen, da sie in "ihrem Haß richte"; eine Funktion, die nur Gott zukommt.<sup>13</sup> Später absolviert er sie, aber in einer Imbißstube nach ihrem Zusammensein mit Fred. Die wahre Religiosität, die in handelnder Nächstenliebe zu finden ist, zeigt ihr menschliches Gesicht in Serge, dem Prälaten. Er borgt Fred

das notwendige Geld, ein Hotelzimmer zum ehelichen Zusammen-  
sein zu mieten. Er gibt es nicht nur, er gibt es freudig.  
Es ist Serge, der um die Zerrißenheit von Freds Ehe weiß  
und ihm seelischen Beistand gewährt. In der Schlußszene weiß  
er intuitiv, durch Freds Gesichtsausdruck, daß er bereit ist,  
zu seiner Familie zurückzukehren.<sup>14</sup> Diese beiden Beispiele  
priesterlicher Seelsorge wiegen die Haltung der offiziellen  
Kirche nicht auf, da ihr Einfluß ein größeres Wirkungsfeld  
hat. Der photogene Bischof, der Religion auf dem Titelblatt  
einer Illustrierten propagiert, führt ein zweites, neues  
Theme Bölls ein, die Auswirkungen der kommerziellen Reklame.  
Die in diesem Werk erscheinenden Reklametexte haben die Funk-  
tion, die kommerzielle Grundlage der bundesdeutschen Nach-  
kriegszeit zu beleuchten. Reklametexte repräsentieren das  
Weitergehen des Lebens, die hohle Geschäftigkeit und die Be-  
sitzgier, eine "moralische Trümmerlandschaft."<sup>15</sup> In den  
Leuchtreklamen liegt eine merkantile Heilsbotschaft verborgen.  
Der in der Stadt tagende Drogistenverband benutzt dieselben  
christlichen Symbole der Kelche und Lämmer wie die kirchliche  
Prozession. Käthes und Freds Nacht im Hotel wird vom Feuer-  
werk und den Werbeslogans der Drogisten begleitet. Käthes  
Entdeckung ihrer unerwünschten Schwangerschaft wird von der  
Werbung für Verhütungsmittel begleitet, die mit ihrer Fröm-  
migkeit zusammenstossen. Reklamen "treffen ins Herz";<sup>16</sup>  
denn auch Fred wird mit einer Reklame gegen die Folgen des  
Trinkens bombardiert. Die Verwendung der Reklame führt zu

einer effektiven Montagetechnik, und ihre fortgesetzten Einblendungen dienen als Kontrast zwischen der Prosperität und Vitalität und der Hilfslosigkeit und Lethargie von Fred und Käthe.<sup>17</sup> Diese Technik der Einblendung wird mit anderen Vorzeichen in Haus ohne Hüter in Nellas Träumen verwendet, in dem der Film eines Wunschlebens mit der Gegenwart in Konflikt steht.

Im Schnittpunkt von Und sagte kein einziges Wort steht das zerrüttete Eheverhältnis von Fred und Käthe Bogner. Fred, der als Heimkehrer, Trinker und vom "Krieg angeknackst"<sup>18</sup> beschrieben wird, zeigt sich nicht nur als untüchtig, sondern leidet auch unter unerkannten seelischen Folgen des Krieges. Obwohl er auch vor dem Krieg trank und von Beruf zu Beruf wechselte, dient das Kriegserlebnis als Alibi für seine Lethargie und Unstetheit. Die begrenzten Räumlichkeiten zu Hause veranlassen ihn zu körperlicher Gewalt, er beginnt seine Kinder zu schlagen und verläßt seine Familie. Seine Familie, seine Frau und seine Kinder scheinen ihm gleichgültig zu sein.<sup>19</sup> In der gemeinsamen Nacht im Hotel stellt es sich dann aber heraus, daß er sie liebt, aber Angst vor der Verantwortung für eine Ehe und Familie hat:

"Ich komme wieder--sagt er plötzlich heftig. Komme bestimmt wieder, komme zu euch zurück, aber ich möchte nicht, dass ich zu etwas gezwungen werden, was ich gern von mir aus tun würde," und später, "es wäre schön, dich wiederzusehen in einem Leben, in dem ich dich lieben könnte, so lieben wie jetzt, ohne dich zu heiraten."<sup>20</sup>

Liebe ohne Heirat ist ein Gedanke, den auch Käthe hat, und der in der Nothochzeit in Das Brot der frühen Jahre wieder aufgenommen wird. Eine Liebe wird hier vorgestellt, die außerhalb der von der Gesellschaft auferlegten Verpflichtungen und Verrechtlichungen steht. Olina und auch Ilona streben eine solche Liebe an, ohne sie jedoch körperlich zu vollziehen; und ihre Gemeinschaft behält einen utopischen Charakter. Fred und Käthe bleiben im Rahmen der Wirklichkeit, in die sie zurückkehren müssen.

Die Liebe in den Kriegswerken bezog sich auf die Liebe zwischen Mann und Frau. In Und sagte kein einziges Wort spielen Kinder eine entscheidende Rolle, sie verkörpern eine Verpflichtung für die Zukunft, der sich weder Fred noch Käthe entziehen können.

Für Käthe sind ihre lebenden und verstorbenen Kinder immer gegenwärtig. Die im Krieg verstorbenen Kinder lassen sie auch dieses Geschehen nie vergessen. Wenn sie in den Spiegel sieht, lächelt sie, aber ihr Gesicht nimmt auch den "Ausdruck wilder Entschlossenheit und des Hasses an, die diese Zeit nicht verschütten will."<sup>21</sup> Ohne ständiges Erinnern an die vergangene Zeit kann auch für die Ehe der Bogners keine Zukunft bestehen. In der Entscheidungsszene im zehnten Kapitel ist es die Weiterführung der gemeinsamen Erinnerungen, die in Freds Verhalten eine Änderung herbeiführt. In diese Szene, in dieser Szene, in der beide Ehepartner im Dialog auftreten, im Gegensatz zu den Ichmonologen

der sonstigen Kapitel, finden ihre Gedanken über die Ehe und ihr Zusammenleben ihren Höhepunkt. Es ist eine Szene von ungeahnter Zärtlichkeit bei Fred, der seine Liebe zu Käthe und zu seinen Kindern neu entdeckt. Sie werden vor die Entscheidung gestellt, entweder wieder als Familie zusammenzuleben oder sich endgültig zu trennen. Käthe denkt dabei nicht nur an sich, sondern besonders an die Kinder, und ihr Wegweiser ist Freds Abwesenheit von zu Hause unerträglich. Sie neidet Fred die Freiheit, einfach die Probleme und die Verantwortung hinter sich zu lassen ohne an die Konsequenzen seines Handelns denken zu müssen:

du liebst uns sehr--aber nie denkst du daran,  
daß ein Zustand der dir so unerträglich ist,  
daß du ihn fliehst--uns langsam mordet, weil  
du nicht bei uns bist. Und nie denkst du  
daran, daß Beten das einzige ist, was helfen  
könnte.<sup>22</sup>

Käthes religiöses Empfinden läßt sie die innere Stärke finden, auf einer Entscheidung zu bestehen. Sie "nimmt nichts zurück" und zwingt dadurch Fred zum Handeln. Bezeichnenderweise ist es der Hinweis aufs Gebet, der die Gemeinsamkeit von Fred und Käthe herstellt. Beim unerwarteten Anblick von Käthe auf der Straße sieht Fred ein, daß das Entscheidende in seiner Ehe mit Käthe das gemeinsame Gebet war: denn mit ihr verband ihn etwas "was mehr verbindet als miteinander schlafen; es hatte eine Zeit gegeben, in der wir zusammen gebetet hatten."<sup>23</sup>

Erst eine Liebe die Körperliches und Seelisches enthält,

stellt für den Autor die wahre Liebe dar und alle seine Mittelpunktsgestalten zeigen diese Einheit zwischen sexueller und seelischer Liebe. Eine Liebe, die nur aus sexueller Begierde besteht, wird von Käthe verabscheut, sie nennt sie "das Schreckliche," vor dem sie ihre Kinder bewahren will. Freds Entscheidung nach Hause zurückzukehren, entsteht auch aus seinem körperlichen und seelischen Verlangen nach Käthe. Er begegnet ihr auf der Straße und "sie berührte sein Herz und rief zugleich Erregung in ihm hervor." Sie war auch "ganz anders, als ich sie im Gedächtnis gehabt hatte." Seine Liebe steht unter biblischen Vorzeichen, als er ihr Profil, ihre Gestalt sieht, "die er vier Stunden vorher noch gesehen hatte und nicht erkannt hatte."<sup>24</sup> "Erkennen" im biblischen Sinn schließt körperliche und seelische Liebe mit ein.

Käthes Liebe zu Fred ist unerschütterlich. Sie ist erregt, wenn sie seine Stimme am Telefon hört und sieht ihre Liebe zu ihm in seinem Gesicht, das ohne sie nutzlos gewesen wäre. In seiner Abwesenheit ist er ihr noch gegenwärtiger als sonst. Sie liebt ihn, da sie ihn von einer Seite kennt, die die Nachkriegszeit verschüttet hat. Aus Liebe zu ihr wurde er fahnenflüchtig und half bei der Geburt. Käthe liebt ihn erst, seitdem sie begriffen hat, "wie sehr er die Gesetze verachtet."<sup>25</sup> Käthes Liebe zu Fred äußert sich in ihren alltäglichen Verrichtungen, die Familie zusammenzuhalten. Ihr ständiger Kampf gegen den Schmutz zeigt ihren Lebenswillen. Schmutz ist bei ihr mit den Kriegereignissen verbunden, wie

die Langeweile bei Fred. Sie kann den Krieg nie vergessen, da ihre Kinder durch ihn umgekommen sind. Sooft sie auch die Flecken vom Boden aufwischt, sie sind "nicht auszurotten" und kommen immer wieder mit "einer tötlichen Transparenz."<sup>26</sup> Der Kampf gegen den Krieg ist ein hoffnungsloser Fall, genau so wie der Kampf gegen den Schmutz. Ihr Kampf gegen die Autorität, verkörpert in der Gestalt von Frau Francke, hat sie gelehrt, daß Aufbegehren nutzlos ist und alles, was ihr bleibt, ist der Haß, den sie später als Sünde beichtet aber nicht aufgibt. Käthe ist aber auch der Gegenstand des Hasses von Seiten ihrer Vermieterin. Der ihr entgegengebrachte Haß flößt ihr Furcht ein, sie hat Angst, den Leib Christi zu sich zu nehmen, den Frau Francke täglich genießt. Käthe kann auch dem Gottesdienst nicht mehr beiwohnen, da er vom selben Pfarrer geleitet wird, der Frau Francke besucht. Sie schleicht in die Kirche zu Zeiten, in denen kein Gottesdienst stattfindet und empfindet dann "den unendlichen Frieden der von der Gegenwart Gottes ausströmt."<sup>27</sup> Glaube außerhalb der Kirche, eine Religiosität, die sich im Alltag bewähren muß, ist ein Hauptmerkmal dieser Frauenfiguren. Für sie ist Beten eine aktive Tätigkeit wie es auch Albert in Haus ohne Hüter von den Nonnen sagt. Käthe setzt Beten gegen Träumen, das sie als gefährlich betrachtet, als eine Illusion. Beten dagegen ist das Durchdringen des Menschen zur Gottheit.<sup>28</sup> Das Gebet ist für Böll, meint ein Kritiker, "das Bindeglied zwischen gläubigen Menschen zur Bewährung im Alltag."<sup>29</sup>

Gebet verlangt Handlung im Sinne der Mitmenschlichkeit. Erst als Fred das gemeinsame Gebet als Bindeglied erkannt hat, kann er zu Käthe und seinen Kindern zurückkommen.

Käthe sind zwei Parallelfikturen zugeordnet, Frau Francke als negativer Gegensatz und das Mädchen in der Imbißstube als positive Ergänzung. Frau Francke wirkt besonders erschreckend, da sie alle äusseren Kennzeichen der Frömmigkeit zur Schau stellt und sogar ihre Einmachgläser litaneienhaft nachzählt. Sie wird nur sanft, wenn sie vom Geld spricht, das sie mit gleicher Sanftmut erwähnt wie manche Leute Leben, Liebe oder Tod. Geld und ihr Eingemachtes sind ihre kostbarsten Schätze, ihre Religion. Geld kann in ihren Augen alles kaufen, auch das Ohr der Gottheit.

Das Mädchen in der Imbißstube stellt eine Verbindung zwischen Fred und Käthe her. Beide hatten dort unanhängig voneinander gegessen und das Mädchen beobachtet, wie es Kuchen backte und ihren blödsinnigen Bruder liebevoll versorgte. In ihr sieht Käthe ihr jüngeres Ebenbild: "durch eine scheinbare Auswechslung der Köpfe sieht Käthe für einen Augenblick das Mädchen altern und durch Liebe, Schwangerschaft und Tod ihr ähnlich werden."<sup>30</sup> Das Lächeln des Mädchens zeigt echte Mitmenschlichkeit in ihrer Freundlichkeit zu Fred und Käthe. Sie ist eine der Frauen, die Freds "Herz berühren," mit einer Liebe, die nichts mit sexuellem Verlangen gemeinsam hat. Im Lächeln des Mädchens kommt wiederum ein Motiv zum Ausdruck, das bereits in den vorhergehenden Werken als ein Zeichen von

humanistischem Denken gilt. Augen und Gesicht, ein vertrautes Motiv aus Der Zug war pünktlich und Wo warst du, Adam?, treten hier in kontrastierender Weise auf. Frau Franckes "tötlich glänzende Augen" stehen den "sanften" Augen von Bogners Tochter gegenüber. Augen und Gesicht sind bedeutende Kennzeichen von Bölls Figuren, denn sie lassen die Eigenschaften der Menschen erkennen. Das Lächelmotiv führt in ein neues Motiv, das des Spiegels. Die Realisierung im wirklichen Leben gegenüber einem vorgestellten findet in der Spiegelszene der vierten Episode statt:

Es gelingt mir nicht, meinen Blick aus dem Spiegel zurückzuholen, ihn auf mein Gesicht zu lenken, mein eigentliches, von dem ich weiss, daß es nicht lächelte.<sup>31</sup>

Nur die Geste des Lächelns vermag den Gegensatz von vorgestelltem und wirklichem Leben zu überbrücken, der sich im Spiegel auf Käthes Gesicht als "die Bitternis des Lebens" zeigt.<sup>32</sup>

In der Figurenzeichnung von Käthe verinnerlicht Böll die Probleme der Nachkriegszeit. Ihr sechsjähriger Versuch, sich gegen die bestehenden Verhältnisse aufzulehnen, ist fehlgeschlagen. Fred gibt sich der Langeweile und dem Trinken hin. Käthe bleibt nur das Beharren in der Hoffnung, den Schmutz des Krieges doch zu besiegen. Hoffnung im Beharren, die auch Feinhals zur Schau stellte, eröffnet für Käthe die Perspektive zum Handeln. Sie ist die innerlich stärkere der beiden Ehepartner, sie hat die religiöse Stärke Ilonas und Olinas. Die Verbindung im gemeinsamen Gebet bringt Fred nach

Hause zurück und erweckt damit den Schimmer der Hoffnung, daß ihre Gemeinschaft eine Erneuerung erfahren wird.

Das Situationsbild, das hier entsteht, begünstigt durch die Kopplung von zwei Ich Erzählungen, ergibt eine unmittelbare Nähe zum Geschehen. Das Thema der Liebe zweier Menschen stellt Böll hier in einer zugespitzten Problematik dar anhand von gesellschaftlichen Vorgängen, die diese Liebe beinahe zugrundegehen läßt.<sup>33</sup>

## 2. Das Brot der frühen Jahre

In der zwei Jahre später entstandenen Langerzählung, Das Brot der frühen Jahre, findet eine erneute Akzentverschiebung der Nachkriegsproblematik statt:

Böll gelingt es, die von materieller Entbehrung, Hunger und Not gekennzeichneten Nachkriegszeit in einem bestimmten Zeichen, einem bestimmten Bildkomplex einzufangen, ohne die gesamte Problematik der Nachkriegszeit extensiv, in langen erzählenden Rückblicken aufzurollen.<sup>34</sup>

Die Not der unmittelbaren Nachkriegszeit ist durch den Mangel an Nahrungsmitteln, besonders an Brot, gekennzeichnet. Von schlechter Qualität und nur zu Wucherpreisen zu erhalten, gewinnt dieses Hauptnahrungsmittel den größten Wert und wird zum Erkennungszeichen der Menschen untereinander. Ihre Humanität oder Inhumanität läßt sich in dieser Zeit von ihrem Verhältnis zum Brot ablesen. Es wird zum Merkmal der Humanität in den Händen derer, die bereit sind, es unentgeltlich

zu verschenken. Das Brot ist der Katalysator, der Mitmenschlichkeit bezeugt oder widerlegt. In Das Brot der frühen Jahre werden die Menschen auch entsprechend eingeteilt. Die, die ihr Brot verschenken, wie die junge Fabrikarbeiterin oder Wolf, der Sohn des Chefs, zeigen in ihrem Verhalten Verständnis für den anderen und auch die notwendige Bereitschaft, etwas für den anderen zu opfern. Diese Charaktere, die das Brot als Geschenk abgeben, gehören nicht zu den Mächtigen und Einflußreichen, sie sind einfache Menschen, die wissen, daß Liebe im Geben besteht. Ihnen gehört auch die Liebe des Dichters und Fendrichs, seines männlichen Hauptcharakters, für den Brot überhaupt zur entscheidenden Rechnungseinheit wird.<sup>35</sup> Das Brot als Katalysator, der die Menschheit einteilt, wird in seiner Erniedrigung zum reinen Handlungsobjekt, das verdient werden muß. In der Gebärde des Schenkens erhält es einen mythischen und in der Rückerinnerung Fendrichs an die Jahre der Entbehrung einen übersinnlichen Wert. Das Brot, das er sich vom Geld seines Vaters auf dem Schwarzmarkt ersteht, mußte immer mindestens ein Zwei- oder Dreipfundbrot sein und frisch aus der Bäckerei. In seinem Hunger bricht er es dann sofort gierig und mit schmutzigen Händen in der Mitte auseinander und reißt sie Stücke ab, um sie in den Mund zu stecken. Manchmal "dampfte es noch, war innen ganz warm, und ich hatte für Augenblicke das Gefühl, ein lebendes Wesen in den Händen zu haben, es zu zerreißen."<sup>36</sup> Eine Gier auf das Brot, es wie ein Tier

zu zerreißen, verläßt ihn nie völlig und läßt ihn auch in besseren Zeiten mehr Brot kaufen, als er braucht. Da er aber nie Brot wegwerfen kann, gibt er es seiner Wirtin. Der Hunger, der den jungen Fendrich in seiner Jugend begleitete, ist mehr als nur die Gier nach dem Essen. Sie ist das Bedürfnis eines einsamen Menschen, der Menschlichkeit sucht. Er findet sie in der Geste des Schenkens. Seine Mutter, die noch auf dem Sterbebett ihre Ration einspart, um dem Sohn davon zu geben, ist ein Beispiel selbstloser Liebe. Sie wird mit der Gier der Zimmernachbarin im Krankenhaus kontrastiert, die gierig wie ein Wolf ihre eigenen Lebensmittelvorräte verschlingt. Bereits hier zeigt sich, daß Menschen, die nur nehmen, zu bemitleiden sind. Die Handlung der Zimmernachbarin wird verständlich, wenn man erfährt, daß sie im Krieg ihren einzigen Sohn verloren und seitdem alle Hoffnung aufgegeben hat. In der späteren endgültigen Auseinandersetzung mit Ulla, Fendrichs enger Freundin, wird ebenfalls angedeutet, daß sie von Natur aus nicht hart oder habgierig ist, sich aber auf die Seite des Geldes und der Macht gestellt hat.

Fendrich, der männliche Hauptcharakter dieser Erzählung, ist auf der Suche nach der Form seines Lebens. Nach dem Tod seiner Mutter einsam, in einem katholischen Lehrlingsheim untergebracht, sehnt er sich nach mitmenschlicher Zärtlichkeit, die er aber weder beim Kaplan noch bei seinem Lehrherrn finden kann. Nur in seiner religiös-mythischen Beziehung zum Brot läßt sich noch ablesen, daß Fendrich trotz Diebstahls

bei der Arbeit seine moralischen, menschlichen Werte noch nicht verloren hat. Sie bleiben im Unterbewußtsein erhalten, um im geeigneten Moment in den Vordergrund zu gelangen. In der Schilderung seines Werdegangs und seiner frühen Entbehrungen wird hier vom Autor die psychologische Kausalität der Nachkriegszeit im Zeichen des Brotes zusammengefaßt. In leitmotivischer Verwendung wird dieses Motiv in Verkürzungen benutzt, um die Situation Fendrichs schlagartig zu beleuchten. Die Verkürzung eines Leitmotivs deutet ebenfalls auf neue Verwendungen der erzählerischen Mittel.

Das Motiv des Brotes ist vielschichtig dargestellt, als Stillung des Hungers, als Gebärde der Menschlichkeit und als Verbundenheit in der Liebe. Es ist bezeichnend, daß Fendrich Hedwig ein übriggebliebenes Brötchen gibt, das sie beinahe ebenso auseinanderreißt, wie es Fendrich mit dem auf dem Schwarzmarkt erstandenen Brot tat. Das Brotgeben verbindet die menschen unlöslich miteinander. In der Abschiedsszene mit Ulla heißt es dann auch: "wenn du mir damals nur einmal Brot gegeben hättest, würde es unmöglich für mich sein, hier zu sitzen, und so mit dir zu sprechen."<sup>37</sup>

Die Geste des Schenkens ist die bedeutende Gebärde, und Ulla muß Fendrich verlieren, da ihr eingeprägt wurde, daß man sich Geschenke verdienen muß.<sup>38</sup> Aus Ullas eigener Beobachtung von Fendrichs Arbeitsweise und seiner Fingerfertigkeit schließt sie, daß es besser für ihn war, sich sein Brot mit eignen Händen zu verdienen als es geschenkt zu bekommen.<sup>39</sup>

In dieser Abwertung des Brotes zu einem Handlungsobjekt ist sie ganz die Tochter ihres erfolgreichen Vaters, der alles auf der Grundlage des Geldes ansieht. Brot, das zum Handlungsobjekt absinkt, kann keine wahren menschlichen Gefühle der Liebe aufkommen lassen. In der Verweigerung, ein Geschenk zu geben liegt ja auch das Verweigern, sich selbst einem anderen zu geben. Eine selbstsüchtige Liebe aber kann für Bölls Figuren keine echte Gemeinschaft bedeuten

Fendrichs Lebenslauf ist ein bedeutendes Symbol für den Weg, den die deutsche Nachkriegsjugend ging. Der Hunger der Nachkriegszeit, die "Brotsüchtigkeit" Fendrichs, nahm in zunehmenden Maße ab, als sich der Lebensstandard der Bundesrepublik steigerte. Das Jahr 1955, das Erscheinungsjahr dieser Erzählung, ist die Zeit der wirtschaftlichen Erneuerung die Konsumerwirtschaft ist in vollem Schwung. Die Waschmaschinen und Fernseherzeit war angebrochen, und Fendrich wird Spezialist für Waschmaschinenreparaturen. Die Ausschachtungsarbeiten der Ruinen, die die Grundlage für den Wohlstand seines Chefs legen, liegen weit zurück und sind bald vergessen. Die Verrohung dieser Zeit des wirtschaftlichen Aufstiegs zeigt sich in der Bereitschaft, mit den Gütern der Toten zu handeln. Fendrich vergräbt seine Mitschuld im Unterbewußtsein. Erst durch seine Liebe zu Hedwig wird er sich seines falschen Handelns bewußt. Fendrich, der hochbezahlte Spezialist, wird selber zum reibungslos funktionierenden Glied in der Maschinerie des modernen Lebens.

Er hat Erfolg, fährt sein eignes Auto und hat ein beträchtliches Bankkonto. Für seine Zukunft scheint er ausgesorgt zu haben, denn er ist auch mit Ulla, der Tochter seines Chefs, seit einigen Jahren fest liiert. Eine offizielle Verlobung wurde nicht bekannt gegeben, ein wichtiger Hinweis des Autors, um zu zeigen, daß es zwar ein Einverständnis gab, aber kein offizielles Versprechen. Ein Einverständnis, das aufhörte zu existieren, als er Hedwig begegnete. Auch Ulla versteht, daß sich die Basis ihres Verhältnisses zueinander geändert hat, und sie läßt ihn gehen, ohne zu versuchen ihn zu überreden. Es ist wichtig, hierbei festzustellen, daß die Hauptfiguren dieser Erzählung in der Rückerinnerung des männlichen Hauptdarstellers gezeichnet werden. Sie werden durch das Bewußtsein des Autors und zum zweitenmal durch das Bewußtsein der männlichen Hauptfigur bestimmt. Die Handlungsebene der Charaktere ist dadurch auf die Zeiten festgesetzt in denen sie mit Fendrich zusammentreffen. Ullas und Hedwigs Charaktere werden in der Erinnerungsebene Fendrichs beschrieben. Sie erhalten eine gewisse Eigenständigkeit, da sie für den Erzähler, Fendrich, überraschende Momente enthalten. Ulla verhält sich beim Abschied anders als erwartet, sie ist bereit, das Geld aufzugeben und sie wird auch weinen können. Hedwig ist trotz ihrer anfänglichen Angst vor der Liebe durchaus bereit, das Wagnis einzugehen. Für einen Augenblick denkt sie sogar daran, mit einem fremden Mann mitzugehen, der sie angesprochen hatte. Überraschende Elemente

in der Gestaltung seiner Frauenfiguren waren bisher immer ein Kennzeichen des Autors; denn ihre Anziehungskraft lag darin, ihre männlichen Gegenspieler durch ihr Anders-Sein zu verändern. Olina, Ilona und Käthe Bogner entpuppen sich am Ende als andere Personen, als es zuerst den Anschein hatte, und Hedwig ist keine Ausnahme. Fendrichs Versuch seinem Leben eine neue Form zu geben, wird ihm erst bewußt, als er Hedwig zum erstenmal begegnet. Stärker als in den Olina und Ilona-episoden handelt es sich hier um die überwältigende Macht der Liebe auf den ersten Blick. In der ersten Begegnung auf dem Bahnhof, bei dem Hedwig anders aussieht als in seiner Jugenderinnerung, wird die Macht dieser Liebe beschrieben. Hedwigs Gesicht dringt in ihn wie ein "Prägstock ein, der ihn, ohne zu bluten, durchbohrt."<sup>40</sup> In der halben Minute, in der er hinter ihr hergeht, weiß er, "daß er sie besitzen würde und daß er um sie zu besitzen, alles zerstören würde, was ihn daran hindern könne."<sup>41</sup> Ihr erster Eindruck auf Fendrich ist ihr Gesicht, das auch bei den vorhergehenden Frauengestalten den entscheidenden Augenblick der Liebe bestimmte. Mit dem Motiv des Gesichtes wird seine Hauptfunktion, das Sehen, betont. Sehen des Andern und sich selbst Erkennen. In diesem Sehen liegt für Fendrich der Wunsch, Hedwig zu erfassen, sie im biblischen Terminus "zu erkennen." Erkennen in der Liebe heißt aber, wie bei Fred und Käthe Bogner, körperliches und seelisches Verlangen zu verschmelzen. Durch seine Liebe zu Hedwig sieht Fendrich die Leere seines

bisherigen Lebens: er weiss, daß das, was ihm bis jetzt "ganz passabel erschien, später zur Hölle geworden wäre."<sup>42</sup> Später wird aus diesem Thema der Hölle in einer Ehe mit Ulla, das Bildnis eines Brunnens, der Steine erbricht.

Seit der Begegnung mit Hedwig hat sich auch die Zeit geändert. Die Handlung selber spielt an einem Montag, aber der Zeitbegriff wird erweitert oder verengt, je nach der Frauenfigur, mit der Fendrich spricht. Mit Ulla scheinen ihm die Jahre zu eng, während die Zeit seit Hedwigs Ankunft "eine andere" war. Erst beim Warten auf Hedwig erkennt Fendrich, daß die Zeit, die er auf seinen Beruf verwendete, eine verlorene Zeit war, was er sich aber vorher nie eingestanden hat.<sup>43</sup> Der Gedanke an Hedwig erfüllt ihn ganz und obwohl er Angst vor der Liebe hat, kann er nur daran denken:

Er hatte trotz seines guten Aussehens noch nie mit einer Frau geschlafen, aber keiner der Namen dafür, die ihm einfallen, passen auf das, was er mit Hedwig tun wollte--er suchte das Wort noch immer--das Wort Liebe drückt es auch nicht genau aus, kommt ihm aber am nächsten.<sup>44</sup>

Um Hedwigs Liebe ganz teilhaftig zu werden, muß Fendrich mit seinem bisherigen Leben abrechnen. Er muß die Schuld begleichen, die noch aussteht, das Geld für die gestohlenen Heizplatten zurückerstatten. Vor allem muß er von Ulla Abschied nehmen und damit von den Werten der Gesellschaft, die alles auf Geld basiert. Das Wort "preiswert" erscheint als das durchgehende Motiv, das seine Einstellung dieser Jahre am besten ausdrückt. "Preiswert" steht in Fendrichs Erinnerungen

immer im Gegensatz zum Preis des Brotes. Von der mythischen Bedeutung, die das Brot für ihn hat, ist auch seine Frömmigkeit zu verstehen, denn er bemüht sich immer, rechtzeitig zur Abendmesse zu kommen. Ein Hunger nach religiöser Liebe wird hier beschrieben, denn Fendrich nimmt am Gottesdienst nach der Arbeit, mit schmutzigen Händen teil, so wie er seinerzeit das Brot mit ungewaschenen Händen gegessen hatte. Seine Frömmigkeit unterscheidet sich in ihren wesentlichen Ansätzen von der seines Chefs, der fromm, aber doch ein Betrüger war.<sup>45</sup> Er tut die Religion äußerlich ab, ähnlich der Frau Francke aus Und sagte kein einziges Wort. Für ihn gibt es keine Mitmenschlichkeit, der Wert seiner Arbeiter richtet sich nach ihrer Produktion. Am Tage ihres Todes werden sie als nutzlos mit roter Tinte aus der Lohnliste gestrichen. Hedwigs Frömmigkeit dagegen kommt von Herzen. Sie geht regelmäßig, wie Fendrich, in die Kirche, aber es ist für sie eine ganz private Angelegenheit, wie eine Umarmung. Sie erinnert in ihrer tiefen Frömmigkeit an Ilona, die immer errötete, wenn sie von Religion sprach. In dieser Erzählung ist es auch der Vater Fendrichs, nicht die Mutter, dessen Frömmigkeit überzeugt. Seine Frömmigkeit zeigt sich in seiner Bereitschaft, kostbare Bücher zu verkaufen um dem Sohn genug Brot zu geben. Diese selbstlose Geben wird im Geschenk des Brotes symbolisiert. Hedwig erfaßt es instinktiv, als sie das von Fendrich angebotene Brötchen annimmt. Ihre gegenseitige Liebe steht im Zeichen des Brotes, dem Zeichen des

gegenseitigen Einverständnisses und der Gabe, sich selbst dem anderen zu schenken. Bei allen anderen Mädchen, außer Hedwig, sah Fendrich auf den Händen geschrieben, "daß er einen Preis hätte zahlen müssen."<sup>46</sup> Hedwig, im Gegensatz zu Fendrich, kann sich noch nicht bedingungslos der Liebe ergeben. Sie zögert, denn sie liest von Fendrichs Gesicht nur sein körperliches Verlangen ab.<sup>47</sup> Um ein abendliches Treffen gebeten, lehnt Hedwig zuerst ab. Fendrichs Entschluß, sein Verhältnis mit Ulla zu lösen, läßt sie ihre Meinung ändern. Fendrich betont, daß dieser Entschluß allein von ihm und nicht von Hedwig abhängig ist.

In diesem Gespräch tritt das Motiv der Wüste auf,<sup>48</sup> das einen ähnlichen gesellschaftlich-sozialen Bezug hat, wie Olinas "wir sind verbannt mitten in ein Vaterland." In dieser Wüste sind Fendrich und Hedwig auf sich allein gestellt, und auch ihre Entscheidungen können sie nicht nach der gesellschaftlichen Norm fällen. Dieser Gedanke wird weiter verfolgt in Hedwigs Warten auf Fendrich. Hedwig, die vor dem geschlossenen Café auf Fendrich wartet, wird von einem Unbekannten angesprochen und aufgefordert, mitzugehen. Die Angst, allein zu sein und von Fendrich verlassen, läßt sie beinah nachgeben, um aus dieser Isolierung herauszubrechen. Fendrichs Rückkehr und ihr gemeinsames Herumirren in der dunklen Stadt, um einen ungestörten Platz zu finden, zeigen ebenfalls das Motiv, allein in einer Wildernis zu sein. Es ist Hedwig, die aus dieser Isolierung herausbricht und

Fendrich auffordert, mit ihr "nach Hause," in sein Zimmer zu fahren.<sup>49</sup> Von seiner Wirtin zur Rede gestellt, erklärt ihr Fendrich, daß Hedwig seine Frau sei, und es "Nothochzeiten" ebenso wie Nottaufen gebe. "Wir sind beide in der Wüste, und wir sind in der Wildernis, und ich sehe weit und breit keinen Priester, der uns trauen würde."<sup>50</sup> Hedwig und Fendrich finden in einer Liebe zusammen, die auch ohne die offiziellen Sakramente einen sakralen Wert hat. Das ist ein Gedanke, den bereits Fred und Käthe Bogner aussprachen ohne ihn verwirklichen zu können. In der Liebesvereinigung zwischen Fendrich und Hedwig ist es Hedwigs Gesicht, das für ihn auf immer die Vergangenheit abschließt. In ihrem "unvergänglichen Gesicht" ist für ihn Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft" beschlossen.<sup>51</sup>

Hedwig erfährt ihre Gegenspielerin in Ulla. Schon farblich werden die beiden Mädchen von Anfang an kontrastiert. Hedwig trägt einen grünen Pullover oder einen grünen Mantel, Fendrich besorgt ihr "weisse Rosen mit viel Grün," da ihm rote Rosen zu ordinär vorkommen. Weisse Rosen, wie für eine Hochzeit, stellen gleichzeitig ihre Reinheit dar. Ulla dagegen trägt rot, und auch das Café in ihrer Abschiedsszene hat einen rostroten Läufer. Ullas Mund ist so schmal und dünn, wie die Striche, die sie mit roter Tinte durch die Lohnlisten zog.<sup>52</sup> Rot ist auch der Kragen Scharnhorsts und Iphigenies Lippen in Fendrichs alter Schule. Rot trägt beides in sich, Liebe und Tod. Diese wechselseitige Beziehung

kommt bei der Beschreibung vom Tod eines Lehrlings zum Ausdruck, und wird auf Ulla bezogen, die für Fendrich beides, Liebe und Tod verkörpert.<sup>53</sup> In der Liebesszene mit Hedwig, in der sie sich die Lippen schminkt, wird rot dann ausschließlich zur Farbe der Liebe. Ulla ist auch tatkräftig, hart und aggressiv und zeigt in der Abschiedsszene mit Fendrich eine ungeahnte Weichheit, die ihre bessere Natur ahnen läßt. Der Abschied von ihr ist auch für Fendrich schmerzhaft. Da seine Hand unwillkürlich auf der Tischkante aufschlägt, ist der Schmerz nicht nur seelisch, sondern auch körperlich zu spüren. Trotz seiner inneren Befreiung von Ulla spürt Fendrich diesen Schmerz bis zur Liebesvereinigung mit Hedwig.

Tatkräftige und entschlußfähige Frauen zeigen für Böll eine zerstörerische Tendenz, da Aggressivität reine Mitmenschlichkeit ausschließt. Hedwig gehört zu den Frauenfiguren, die ihren Einfluß durch innere Stärke bemerkbar machen und deren Wirksamkeit weitreichend und andauernd ist. Nur diese Art von Frauen können ihren männlichen Partner zum Bessern verändern. Ähnlich wie Käthe Bogner spitzt auch Hedwig die Entscheidungssituation zu und trifft die richtigen Entscheidungen für sich und ihren Partner. Der Weg in eine Idylle, der in den Kriegswerken des Autors im Vordergrund stand, wird in diesem Werk ausschließlich durch die Gefühle der Hauptfiguren ausgedrückt. In ihrer Liebesbeziehung werden Hedwig und Fendrich als Außenseiter betrachtet. Es ist eine freiwillige Absonderung, die in den vorangegangenen Werken

nicht möglich war. Die Betonung liegt hier auf der inneren Veränderung des Menschen, die keine weiteren Auswirkungen auf die gesellschaftliche Lage zeitigt.

### 3. Haus ohne Hüter

Der 1954 erschienene Roman Haus ohne Hüter steht zeitlich zwischen Und sagte kein einziges Wort und Das Brot der frühen Jahre. In der Behandlung seines Themas geht der Autor über die in Und sagte kein einziges Wort gestellte gesellschaftlich soziale Problematik hinaus. Das Material der Nachkriegszeit, Probleme der Armut und der Gemeinschaft, Onkelehen und die Bewältigung der unmittelbaren Vergangenheit werden in diesem Werk zugespitzter und konsequenter durchgeführt. Der Gegensatz zwischen arm und reich wird durch die dualistischen Erzählstränge der beiden Hauptfiguren, Heinrich und Martin, strukturbildend dargestellt. Durch diesen Kunstgriff des Autors, die Geschehnisse im wesentlichen aus der Perspektive der beiden Jungen zu erzählen, entsteht "eine Kombination von Hautnähe und verfremdender Distanz, die die Widersprüche der gesellschaftlichen Realität schärfer hervortreten läßt."<sup>54</sup> Diese scheinbare Subjektivierung der Ereignisse aus dem bundesdeutschen Alltag zieht verschiedene Gesellschaftsschichten und verschiedene Generationen mit ein und erreicht dadurch ein Maximum an Wirklichkeitserfassung.<sup>55</sup>

Das Grundmuster ist für beide Haupterzähler gleich, aber

es unterscheidet sich in seiner konkreten Entfaltung. Die Erzählstränge sind vielfach miteinander verknüpft durch die Freundschaft der Jungen und durch die männliche Hauptfigur, Albert Muchow, der bei beiden die Rolle des Vaters vertritt. Beide Familien, Brielach und Bach, leiden unter ungeordneten Verhältnissen, und ihr Haus ist wahrhaftig ohne "Hüter." Beide Männer sind im Krieg gefallen und ließen junge Witwen mit Kleinkindern zurück. Der Grundunterschied zwischen beiden Familien liegt in der gesellschaftlichen Stellung. Brielachs sind arm, Bachs haben einen Überfluß an Geld und Besitztümern. Die Handlungen der beiden Witwen, Nella Bach und Wilma Brielach, hängen vom Geld oder von seinem Fehlen ab. Geld ist hier die Grundlage, die die Fragen des menschlichen Zusammenlebens bestimmt und zwar in einem größeren gesellschaftlichen Ausmaß als in Das Brot der frühen Jahre. Das Problem der Kriegerwitwen wird von diesem Grundunterschied her beleuchtet und zeigt gleichzeitig die Rolle des Geldes in der Zeit der wirtschaftlichen Restauration Deutschlands. Wilma Brielach hat aus wirtschaftlichen Gründen bereits einige Onkelehen eingehen müssen, die ihr nicht immer die gewünschten ökonomischen Vorteile einbrachten und die mit Liebe nichts zu tun hatten. Entscheidend war bei den Onkelehen das tägliche Brot und die Ernährung des Jungen. Die Onkelehen waren nur eine provisorische Notlösung durch die Wilma ihre Witwenrente behalten konnte. Von Heirat ist selten die Rede, denn das bedeutet einen geldlichen Verlust, den

gewöhnlich der männliche Partner ablehnt. Die Onkelehen haben Wilma schon viel Kummer bereitet, schwere Arbeit, Ausnutzung, Schikanen, Abtreibung und ein uneheliches Kind, aber nie echte Liebe. Ihr hartes und unerfülltes Leben legt ihrem Jungen eine sein Alter überschreitende Verantwortung auf, denn ihr Lebenswandel wird von der Gesellschaft aufs schärfste kritisiert.

Die Not der Nachkriegszeit, die am eindrucksvollsten am Schicksal der Brielach Familie gezeigt wird, erhält als zusätzliche Dimension die der Moral. Böll wirft die Frage nach der von der Gesellschaft genormten Moral auf und versucht, sie mit der Realität zu konfrontieren. Die Frage des menschlichen Zusammenlebens, besonders zwischen Mann und Frau, muß das Problem zwischen Liebe, Ehe und ihrem sakramentalen Wert aufwerfen, da seine Gestalten in einem katholischen Milieu leben. In Und sagte kein einziges Wort erstreckte sich das Problem des ehelichen Zusammenlebens auch auf die Frage der individuellen Seelsorge, die von kirchlicher Seite vernachlässigt wurde. Käthe und Fred Bogner, die sich letzten Endes der Verantwortung und Pflichten des ehelichen Lebens bewußt werden und sich für die Fortdauer der Familie entscheiden, glauben aber schon an eine Liebe außerhalb der Ehe, die ihrer Lage vorzuziehen ist. Im Brot der frühen Jahre ist der sakrale Wert der Liebe betont, akzentuiert durch die Rolle des Brotes und den Begriff der "Nothochzeit," einer Liebesvereinigung, die sich außerhalb der gesellschaftlichen

Norm abspielt. In Haus ohne Hüter wird die Frage nach der Moral und der gesellschaftlichen Norm wesentlich erweitert. Sie tritt aus dem individuellen Bereich einer katholischen Moraltheorie heraus und wird politisiert. Im Hinweis auf die katholische Moraltheorie, die den Zusammenhang zwischen Familie, Gesellschaft und Kultur herausstellt, meint ein ostdeutscher Kritiker, daß einer Gleichstellung von Unmoralischem und Unanständigem in diesem Werk eine Ende gesetzt wird. Die Frage nach der Moral wird aufs politische Leben bezogen und wird zur Frage nach der Bewältigung der Vergangenheit.<sup>56</sup> Die Perspektive der Moral wird in diesem Roman eindeutig herausgearbeitet und von einer sexuell bezogenen Moraltheorie auf geschichtliche Ereignisse erweitert. Aus diesem Gesichtspunkt erklärt sich die wiederholte Beschäftigung der Jungen mit der Frage nach dem "Unmoralischen," das im Werk in Kursivschrift erscheint. Das Unmoralische ist ein Problem, das den Heranwachsenden in der Schule und im Religionsunterricht an die Gebote gebunden dargestellt wird. Die Jungen werden von der Schule und der Umwelt gezwungen, das Verhalten ihrer Mütter als "unmoralisch" oder "Unanständig" zu verurteilen. Im Gegensatz zu dieser Auslegung steht in der Martinepisode die Großmutter, die beim Abfragen des Katechismus den Jungen auf den Mörder seines Vaters verweist, und damit "unmoralisch" mit den verbrecherischen Praktiken der Nazis verbindet. Die wichtigste Umgestaltung des Begriffes der Moral geschieht durch die männliche Mittelpunkt-

figur, Albert. Für ihn existiert die gesellschaftliche Gleichung von "unmoralisch-unanständig" nicht; denn er erkennt eine Liebe an, die nicht an die gesellschaftliche Norm gebunden ist. Albert stellt die Frage der Moral in den Bereich der Politik, indem er Martin die Greuel des Naziregimes deutlich vor Augen führt. Vor ihrer gemeinsamen Abfahrt nach dem Idyll Bietenbahn wird eine historische Kontinuität zwischen Gegenwart und Vergangenheit geschaffen. Albert zeigt Martin den Bunker, in dem sein Vater gefoltert und ein jüdischer Freund von ihm ermordet wurde. Alberts wiederholte Mahnung, es nicht zu vergessen, erhellt für Martin die geschichtliche Wirklichkeit, die in der Schule anders dargestellt wurde. "Albert fand die Nazis schrecklich, aber in der Schule wurden sie nicht so schlimm dargestellt; andere Schrecken überdeckten die der nicht schlimmen Nazis: die Russen."<sup>57</sup> In der Gegenüberstellung von Moral und Gesellschaft kritisiert der Schriftsteller die gesellschaftlichen kulturellen Strömungen, die die Ereignisse des Krieges und der Nazierrschaft verniedlichen wollen. Mit besonders ätzender Kritik wendet sich Böll in diesem Werk gegen die Kulturträger der katholischen Kirche, die die Greuel des Naziregimes übergehen, Die Vertreter des kirchlichen Kulturlebens sind von Pater Willibrod über Schurbigel zu Gäseler, durchwegs alte Nazis, die ihre Vergangenheit unter frömmelnden Sprüchen vergraben haben. Sie bieten unter dem Deckmantel kirchlicher Kultur ihre kulturellen Bestrebungen zur

Rettung des Abendlandes an. Mit unverhohlenem Abscheu weist Böll darauf hin, daß ihr Vokabular das gleiche geblieben ist, nur der Inhalt hat sich nach außen hin verändert.<sup>58</sup> Die nazistische Vergangenheit wurde mit Erfolg aus dem Bewußtsein verdrängt. Gäseler, der Mörder von Rai, Nellas Mann, hat seine Vergangenheit sogar "systematisch abgeschlachtet,"<sup>59</sup> und kann daher mühelos von der Nazizeit in die Gegenwart übertreten. Die Kritik, die Böll am kulturellen kirchlichen Leben übt, bezieht sich auch auf die Vorträge kirchlicher Kulturträger, die die Vergangenheit absichtlich verfälschen und dadurch den Weg zu einer wahren Erneuerung verstellen. Echte Religiosität, die Andacht in Bietenbahn, das Gebet der Nonnen wird als eine wichtige Tätigkeit hervorgehoben.

Die Frage nach der Moral stellt auch den Gegensatz zwischen arm und reich deutlich heraus. Heinrich Brielach, arm und mit einer "unmoralischen" Mutter, die noch dazu ein uneheliches Kind hat, erfährt in der Schule und im Religionsunterricht keine Schonung. Für ihn ist das Leben immer hart und ungerecht. Sein einziger Lichtblick in dieser Zeit der Entbehrung ist seine Liebe zu seiner Schwester Wilma, die er von ihrer Geburt an versorgt. Heinrichs Fürsorge, die alle mütterlichen Charakteristiken zeigt, Liebe, Geduld und Sorge, findet ein Gegenbild in Martins Onkel Albert. Albert Much fällt die Rolle eines väterlichen Freundes zu, der einzige der Martin und Heinrich "behütet" und versucht, ihrem Leben einen festen Halt zu geben. Diese Rolle des Behütens füllt

in diesem Roman einem Mann zu, der dadurch die traditionelle Rolle des Vaters erweitert und mütterliche Funktionen mit einschließt. Albert bereitet für Martin Essen vor, hört beiden Jungen geduldig zu und versucht, für beide die Rolle eines Erziehers auszuüben. Die starke innere Beziehung die auch zwischen Heinrich und Albert entsteht, deutet die Zukunft voraus, in der es die Möglichkeit einer Familienbindung zwischen Frau Brielach, Albert und Heinrich geben wird. Albert vertritt nicht nur die geschichtliche Kontinuität, die er Martin vermittelt, sondern auch die Hoffnung, daß ein "verkorkstes" Leben zum Guten gewendet werden kann. Er und die Kinder sind letzten Endes die Träger der Hoffnung auf ein besseres neues Leben. Albert ist der wahre Hüter der Familie und des Hauses.

Der Gegensatz zwischen arm und reich wird Martin ebenso bewußt wie Heinrich. Ihm fällt es auf, daß seine Mutter, die er als "unmoralisch" in Verdacht hat, durch ihre Stellung als Witwe eines bekannten Dichters und reiche Fabrikantentochter von ihrer Umwelt nicht als unmoralisch angesehen wird. Martin empfindet, daß er, im Gegensatz zu Heinrich, auch in der Schule und bei der Beichte geschont wird. Obwohl Martin aus begütertem Haus stammt und genügend Geld vorhanden ist, um die Exzentrizitäten der Familienmitglieder zu unterstützen, ist sein Familienleben ebenso verwahrlost wie Heinrichs. Seine Mutter verschwindet oft tagelang, oder hat nächtelang Besuch von Pseudointellektuellen, die wieder eine Anthologie

von den Gedichten ihres Mannes herausgeben wollen. Der wahre Kern eines Familienlebens, zwischenmenschliche Liebe, fehlt. Alle Familienmitglieder, und sie bestehen aus einer zusammengewürfelten Gesellschaft, gehen ihre eigenen Wege. Schlaf- und Essensgewohnheiten sind individuell bestimmt und oft chaotisch. Die Bewohner des Bachschen Hauses teilen zwar die Räumlichkeiten, pflegen aber sonst keine zu engen Verbindungen miteinander. Nur durch die Liebe zu Martin erwecken sie den Anschein einer Familie. Das Haus, das auch äußerlich zerfällt, mit leckendem Dach und Mäusen im Keller, ist das äußere Symbol für den inneren Verfall von Martins Familie. Albert versucht vergebens, den äußeren und inneren Verfall aufzuhalten. Als männliche Hauptfigur zeigt er eine deutliche Weiterentwicklung der vorhergehenden Werke. Er teilt seine musischen Talente mit Feinhals in Adam, er neigt auch zu Wunschträumen wie er, hat aber die resignierte Haltung aufgegeben, die Fred Bogner zeigt. In einer Vertauschung der Rollen, denn bisher waren die weiblichen Figuren die seelisch und moralisch Stärkeren, ist es hier Albert, der den Frauen Hoffnung gibt. Durch ihn entsteht ein gegenseitiges menschliches Verständnis, das dem der "Berührung der Herzen" in Und sagte kein einziges Wort ähnlich ist, und dem Augenblick die Hoffnung auf ein erneutes, besseres Leben verleiht. Für diese Hoffnung erscheint sogar ein Augenblick wie eine lange Zeit. Albert, der wahre Intellektuelle, sondert sich bewußt von den Pseudointellektuellen und Apologeten der jüngsten

Vergangenheit ab. Nella, die Frau seines besten Freundes, steht ihrem Schicksal resigniert gegenüber. Er sagt sich auch von ihr los, da es ihre Labilität verhindert, für Martin ein neues Leben zu schaffen. Bezeichnenderweise sieht Albert in Heinrichs Mutter eine ebenbürtige Partnerein, die wie er versucht, das Leben zu meistern. Der Gestalt von Albert, der die Zukunft in der Familie sieht und dafür arbeitet, fällt damit eine Sonderstellung unter den bisherigen männlichen Hauptfiguren des Autors zu. Seine Sonderstellung wird unterstrichen durch seine Mittlerposition, die es ihm ermöglicht, mühelos von einer gesellschaftlichen Sphäre in die andere zu wechseln und Klassenunterschiede nicht als Hindernis für eine echte menschliche Gemeinschaft betrachtet. Sein Leben mit Leen in England zeigte bereits seine Fähigkeit, außerhalb der eignen gesellschaftlichen Sphäre zu leben und trotzdem eine harmonische Ehe zu führen. Seine Liebe zu Leen war auch kirchlich sanktioniert, aber die hier angedeutete Gemeinschaft mit Wilma Brieläch, steht außerhalb einer verrechtlichen Form der Liebe. Eine Liebe wird angedeutet, die im Brot der frühen Jahre zum Ausdruck kommen wird und die keine gesellschaftlichen Sanktionen braucht.

Die Frauengestalten in Haus ohne Häter sind wie die Erzählstränge doppelt ausgeführt. Sie verknüpfen sich in den Gestalten der Kinder und durch Albert, der für sie die wichtigste Bezugsperson ist. Die Geschehnisse in Nellas Leben werden bis zur Befreiung aus ihrer Traumwelt mit Albert

emotionell aufs engste verbunden. Nella, erst die verwöhnte Fabrikantentochter, dann Frau des aufkommenden Lyrikers Rai Bach, zieht sich nach dem Tod ihres Mannes in eine Traum- und Scheinwelt zurück. Sie läßt sich treiben, kümmert sich halb interessiert um ihren Jungen. Sie tat immer "das was sie nicht tun wollte." So geht sie zu Vorträgen über ihren Mann, nicht aus Eitelkeit oder Interesse, sondern um das Gefühl "zu schwimmen zu haben, sich absacken zu lassen,"<sup>60</sup> da doch fast alles mehr oder weniger sinnlos war. Sie hört den Vorträgen gelangweilt zu, da sie ihren Inhalt kennt und das Publikum, das sie dort trifft, verabscheut. "Intellektuelle Schürzenjäger," die sie zwischen Satre and Claudel ansiedelt, lassen sie ihren toten Mann noch mehr lieben; denn "seine Komplexe waren so echt gewesen wie seine Naivität."<sup>61</sup> Die Vorträge Schurbigels, eines prominenten Katholiken, schläfern sie völlig ein. In der Gestalt Schurbigels parodiert Böll jene katholischen Kulturträger, die als ehemalige Nazis in der Nachkriegszeit an Prominenz und Einfluß gewinnen, ohne ihre faschistischen Einstellungen geändert zu haben. Seine Heuchelei besteht nicht nur in seinen vielfachen kulturellen Aktivitäten, sondern auch in seinem Ruf der Unbestechlichkeit. Seinem Ruf getreu findet er Mängel an seinen Freunden und vergibt seinen Feinden. Seine Verbindung zu Nella wird durch seine Erstveröffentlichung von Rais Gedichten in der Nazizeit hergestellt und sie dient ihm jetzt als Aushängeschild für sein antifaschistisches Gebaren.

Rai hatte ihn gehaßt, aber Nella kann sich nicht gegen ihn wehren, wie sie auch nicht den Mörder ihres Mannes angreifen kann. Gäseler, der Leutnant, der Rai wegen seiner auf-sässigen Antwort in den sicheren Tod schickte, hat ein völliges Durchschnittsgesicht, ein Stümper, der seine Rolle im Krieg mit Bewußtsein unterdrückt. Für Nella bedeutet ihre erste Begegnung mit ihm eine Gegenüberstellung mit dem Mann, der ihr Leben mit Rai in der Mitte abgeschnitten hat, wie einen Film, der zwar schon zu Ende gedreht worden war, aber nun nur noch stückweise zusammengesetzt werden kann.<sup>62</sup> Nella, die ihrem Haß keinen Ausdruck zu geben weiss, flieht in die Vergangenheit, an den Ort, wo sie Rai zum erstenmal traf, Luigis Eissalon. In der Farbenskala, die von einer gegenüberliegenden Reklame verursacht wird, wird nun symbolisch die Liebesgeschichte zwischen Nella und Rai dargestellt.<sup>63</sup> zwischen tödlich-gelber Farbe und hellgrauen und dunkelgrauen Nüchten, denen sich später grün zugesellt, verläuft die kurze Zeit, in der Rai und Nella zusammen sind. Abgestimmt wird die Farbskala von den Geschmacksempfindungen bitter und kalt, die zuerst die Limonade beschreiben dann aber auch symbolisch für Nellas Leben ohne Rai stehen. Eine ähnlich eindrucksvolle visuelle Darstellung der Vorgänge wird wiederholt wie im Gegensatz zwischen Hell und Dunkel im Leben von Andreas in Der Zug war pünktlich. Nellas Welt besteht fast ausschließlich aus einer Traumwelt, in die sie sich nach Belieben begeben kann. Das Filmmotiv, durch das sich Nellas

ungelebtes Leben abspielt, trennt sie von der Wirklichkeit, die sie ungern betritt. Die willkürliche Wiederholung der Scheinwelt mit Rai ist Nellas Zuflucht aus der Erinnerung und ihr Schutz vor der krassen Realität. Ihr freiwilliger Rückzug aus dem wirklichen Leben läßt sie den Film als wahres Leben ansehen und das Leben selber wie einen schlechten Film. Ihr Versuch, die Szenen ihrer Traumwelt immer wieder neuzugestalten, verursacht ihre Labilität und ihr passives Verhalten gegenüber ihrer Umwelt und den kirchlichen Kulturträgern. Ihr Hass gegen Gäseler, den Mörder ihres Mannes, löst sich in Langeweile auf, als sie seine Banalität erkennt.<sup>64</sup> Ihre Reaktion auf die Gleichgültigkeit, mit der der Tod verwaltet wurde, schlägt nicht wie bei Ilona in Adam in Grauen um und die Absicht, diese Unmenschlichkeit zu besiegen. Nella wählt den ihrem Wesen gemessenen Ausweg in die Passivität. Ihre Gegenüberstellung mit Gäseler vollzieht sich mit einigen scharfen Worten, die aber für Gäseler von keiner weiteren Konsequenz sind. Sein Weg als erfolgreicher Redakteur ist vorgezeichnet, und von Nellas Seite wird kein Versuch unternommen, ihn bloßzustellen. Nellas Rache ist eine Rache die ohne äußere Konsequenzen bleibt, die sie aber selber entscheidend verändert. Nach ihrer Fahrt mit Gäseler auf eine Tagung an der sie dann nicht teilnahm, hören ihre Tagesträume über Rai auf. Vorherige Versuche Alberts, Nella in die Wirklichkeit zurückzuholen, waren fehlgeschlagen. Nella und Albert redeten in ihren Aussprachen aneinander vorbei. Albert

erneuert jetzt sein Angebot, sie zu heiraten. Für ihn stellt dieser Antrag eine Mischung von Liebe und Vernunft dar, da er hauptsächlich an die Zukunft der Jungen denkt. Nella als bloße Geliebte ist für ihn zu diesem Zeitpunkt nicht mehr möglich, da er die Vaterpflichten seines toten Freundes vertritt. Nella wehrt sich dagegen überhaupt zu heiraten, da sie einen nochmaligen Verlust in einem etwaigen Krieg nicht mehr durchstehen will.<sup>65</sup> Sie zieht es vor, in einem Zwischenstadium zu verharren, weder Ehefrau noch Witwe zu sein, in einer Kategorie, "die es nicht gibt."<sup>66</sup>

Nella drückt hier einen ohnmächtigen Haß aus, der ohne Ziel bleibt. Einen Ausweg in die Religion, den der Autor seinen bisherigen weiblichen Figuren anbot, gibt es für sie nicht mehr. Ihr Verhältnis zur Religion ist durch ihre Repräsentanten permanent zerstört, sie kann die faschistische Vergangenheit und ihr falsches Pathos nicht vergeben. Religion tritt nur noch als äusserliche Form durch den Religionsunterricht ihrer Kinder in ihrem und Frau Brielachs Leben in Erscheinung. Im Gegensatz zu Nella und Wilma kennt Albert echte Frömmigkeit, die er in Leen, seiner Frau, kennenlernte. Leen, die Irin, die das Unbeständige im Leben liebte, Seifenblasen und Luftballons, war in ihrem inneren Wesen fromm und beständig. Ihre Figur wird als potentieller Gegensatz zu Nella und Wilma eingeflochten; denn von ihr heißt es, daß "ihr Leben wie ein Traum verlief, der kaum eine Spur hinterließ."<sup>67</sup> Sie gibt die Möglichkeit einer Lösung an, die aber von Nella

nicht angenommen werden kann. Für Nella wäre ein Familienleben mit Albert eine Lüge, sie kann "den Film über Familienglück, Gleichmaß, Glück und Zukunft nicht spielen lassen."<sup>68</sup> Die Ideale einer traditionellen Familie sind für sie für immer mit Rais Tod zerstört worden. Liebe liegt für sie außerhalb der von der Gesellschaft genormten Sphäre, wie es später von Hedwig und Fendrich im Brot gezeigt wird.

Nellas Fahrt mit Gäseler nimmt außerdem das Thema von der Banalität des Bösen wieder auf. Gäseler, den Nella zuerst mit ihrem Lächeln töten wollte, verursacht in ihr ein Gefühl der grenzenlosen Langeweile, die sie zum Gähnen anregt. "So sieht das Schicksal aus, wie du, nicht düster, nicht grauenvoll, sondern wie du--langweilig."<sup>69</sup> Nella stellt fest, daß sie ihn nicht einmal hassen kann oder ihn bekämpfen, wie es Rai getan hätte. Ihre Rache versickert vor ihrem Ennui.

Sie sehnte sich nach Martin, nach Albert, und nach dem imaginären Gäseler, den sie hätte hassen können. Dieser kleine Streber flöbte ihr keinen Haß ein: er war nicht der schwarze Mann, der Bösewicht, wie Mutter ihn in des Jungen Phantasie zu graben versuchte: eitel war er, nicht einmal dumm, und er würde Karriere machen.<sup>70</sup>

Die Gestalt Nellas, die die Rache am Mörder ihres Mannes nicht vollziehen kann, steht stellvertretend für die deutsche Bevölkerung, die die unmittelbare Vergangenheit nicht bewältigen wollte. Die Hoffnung einer Erneuerung wird daher in den zwischenmenschlichen Bereich verlegt.

Frau Brielach, Heinrichs Mutter, zieht sich nie in eine

Traumwelt zurück, denn das wäre ein Luxus, den sie sich nicht leisten kann. In ihrem Kampf ums nackte Dasein muß sie sich mit verschiedenen Männern einlassen, aber ihre Liebe gehört ihrem gefallenen Mann und ihrem Jungen, der ihm ähnlich sieht. Echte Liebe erfährt sie in den Onkelehen nie, sondern erst im Augenblick ihrer Begegnung mit Albert, der ihre Verzweiflung instinktiv erfaßt. In seiner Geste des Tröstens fand sie eine Liebe, die die zu ihrem Mann übersteigt:

und sie dachte nicht an ihren Mann, sie dachte an den anderen, dessen Wange einen Augenblick lang auf ihrem Hals geruht hat, und sie wußte, daß sie ihm gefiel, er auch an sie dachte. Er hatte begriffen, er hatte ihr geholfen und sie liebte ihn, wie sie noch keinen geliebt hat.<sup>71</sup>

Wilma erfährt in Albert eine Liebe die auch ihre Kinder mit- einbezieht. Heinrich sieht sie als einen Augenblick der Hoffnung auf dem Gesicht seiner Mutter widergespiegelt, ein Augenblick, der für ihn eine Ewigkeit versprach.<sup>72</sup>

In der Gestalt der Großmutter Holstege, Nellas Mutter, tritt die bisher am exzentrischsten gezeichnete Gestalt des Autors auf. Sie ist mit der Zeit nicht mitgegangen. Ihre menschlichen und gesellschaftlichen Beziehungen haben sich der Nachkriegszeit nicht angepaßt. Sie versucht, ihrem Enkel die Rache gegen den Mörder seines Vaters einzuimpfen und für ihn den Begriff der Moral aufs Politische zu beziehen. Mit Gässler konfrontiert, kann sie ihn nur in eine Schlägerei verwickeln, aus der sie sich geschlagen zurückziehen muß. Andererseits gehört sie aber auch zur führenden gesellschaftlichen Schicht der Vorkriegszeit und wird durch ihre wirtschaftliche Position mitschuldig am Tod ihres

Schwiegersohns und am Kriegsgeschehen.<sup>73</sup> Mit großem Genuß führt sie ihrem Enkel die Absatzkurven ihrer Marmeladenfabrik vor, ohne dabei den erhöhten Absatz direkt auf den Krieg zurückzuführen. Die Werbeslogans der Fabrik und die geleerten Marmeladeneimer begleiten Rai und Albert an die Front und Rai in den Tod. Der Werbespruch dient als eine verkürzte Chiffre, die den Anteil der handelnden Personen am allgemeinen gesellschaftlichen Geschehen kennzeichnet. Am Ende des Romans erscheint der Slogan als Warnung, das Kriegsgeschehen in Erinnerung zu behalten, um einen wahren Frieden zu schaffen.

Das Thema der Erneuerung und der Suche nach einem neuen, besseren Leben findet in Haus ohne Hüter keine eindeutige gesellschaftliche Entsprechung. Eine Alternative zum jetzigen Leben wird in einer Ausflucht nach Bietenbahn angeboten, einem utopischen Ort, in dem die Welt noch heil ist. Hier wird noch Brot selber gebacken und Fische werden gefangen. Bietenbahn ist von der Außenwelt unabhängig. In dieser Idylle treffen sich die Mittelpunktsfiguren, um ein neues Leben in der Gemeinschaft zu beginnen. Bietenbahn, so meint ein Kritiker, ist der Übergriff in eine Welt in der die sozialen und moralischen Widersprüche aufgehoben sind.<sup>74</sup> Eine Gemeinschaft wird vorgestellt, die ihr humanistisches Lebensideal verwirklichen kann, das der materiellen Welt als Gegenmodell vorgestellt wird. In Bietenbahn verwirklicht der Autor eine "ästhetisch ausgebaute Idylle,"<sup>75</sup> wie sie bereits Olina in Der Zug war pünktlich vorschwebte und wie sie Käthe in Und sagte kein einziges Wort versagt blieb.

#### IV. Der Wohlstandsstaat

##### 1. Billard um halb zehn

Die politische Entwicklung der Nachkriegszeit erreicht in der Bundesrepublik im Jahr 1955 einen entscheidenden Wendepunkt. Bis zu diesem Zeitpunkt war die Bundesrepublik damit beschäftigt, die äußere Zerstörung des Krieges zu beseitigen und den Wiederaufbau der Industrie zu einem ungeahnten Höhepunkt zu führen. 1955 ist der Zeitpunkt, der für Böll eine Zäsur in der bundesdeutschen Nachkriegsentwicklung darstellt. Die Bundesrepublik schließt sich an das westliche Paktsystem an, und die Wiederaufrüstung wird, trotz Protestes der Bevölkerung, mit großem Aufwand betrieben. Diese politische Entwicklung führt 1958 zu den Atombeschlüssen des Bundestages und vervollkommnet die Desillusionierung des Autors mit der restaurativen Entwicklung der Bundesrepublik am Ende der fünfziger Jahre. Die Furcht vor einer erneuten kriegerischen Auseinandersetzung, diesmal mit Atomwaffen ausgetragen, verbunden mit einer unbewältigten Vergangenheit, veranlaßt Böll zur Kritik an der Restauration.

Seine Aufsätze aus dieser Zeit und bis in die sechziger Jahre zeigen eine Akzentuierung seines moralischen und sozialen Urteils an dieser Zeitepoche. In einem Essay aus dem Jahre 1966 zieht er die Bilanz unter die Wiederaufrüstung der

Bundesrepublik und behandelt die mißbrauchte Macht der Politiker, die diese unpopuläre Maßnahme durchsetzen konnten.

Sie wollten ein bestimmtes Ziel: die Wiederaufrüstung der Bundesrepublik gegen den Willen der damals friedfertigen Deutschen; sie haben mit Terror, mit Geld und Propagandamitteln, durch eine fast komplette Gleichschaltung der Opposition, der Zeitungen, durch systematische Denunzierung aller Gegner der Wiederaufrüstung ihr Ziel (vorläufig!) erreicht.<sup>1</sup>

Bereits ein Jahr vorher hatte Böll hervorgehoben, daß die Politiker, besonders die herrschende Partei der CDU, eine Macht ausübten, die sich auf die restaurative Entwicklung der Bundesrepublik stützt und ihre Machtposition aus der Manipulation der Vergangenheit bezieht, indem sie sie bewußt nicht bewältigt hat. Im Hinblick auf den 1959 erschienenen Roman Bölls Billard um halb zehn ist sein Angriff auf Adenauer und dessen die deutsche Nachkriegspolitik bestimmende Position besonders kennzeichnend. Beim Lesen von Adenauers Memoiren nimmt Böll Stellung zu der Verknüpfung von unbewältigter Vergangenheit, bundesdeutscher Restauration und erneutem Militarismus:

...er handelte die unpopuläre Wiederaufrüstung, die auch er wollte, gegen die große Freiheit für die Großindustrie ein; immer zwei Fliegen mit einer Klappe. Er bekam die Kriegsverbrecher frei, und er wurde mitschuldig an der moralischen Fäulnis, die alles zu befallen droht, was in diesem Land unter "Bewältigung der Vergangenheit" läuft.<sup>2</sup>

Böll fügt ferner über die bestimmte Rolle, die Adenauer in der Nachkriegszeit gespielt hat, hinzu, daß er "seit 1945 immer vor, mit, an, in, über und auf der Zeit wäre. Er habe

die "Epoche geprägt" und so leben wir alle nicht in unserer, wir leben in seiner Zeit."<sup>3</sup> Diesen Angriff auf Adenauer und seine Zeit hat Böll sechs Jahre nach dem Erscheinen von Billard um halb zehn als eine Parallele zu jener Rolle gesehen, die Hindenburg in den dreißiger Jahren in der Entwicklung Deutschlands spielte und die zur Katastrophe der Nazi-zeit führte. Wenn sich dieser Hinweis durch die spätere Entwicklung der Bundesrepublik nicht als kongruent erweist, so entsteht doch aus dieser Konfrontation des Autors mit der bundesdeutschen Gegenwart sein verstärktes Engagement, ein Engagement, dessen Wurzel nicht nur in der Beschäftigung mit der Vergangenheit zu suchen ist, sondern auch im Protest gegen die "Schaffung von neuen Privilegien von alten Privilegierten."<sup>4</sup> Bölls Roman Billard um halb zehn zeigt seine direkte Auseinandersetzung mit den Problemen der fünfziger Jahre.

In diesem Roman erweitert Böll seine Zeitkritik von einer gesellschaftlich-sozialen Basis zu einer politischen Auseinandersetzung mit der nazistischen Vergangenheit und der bundesdeutschen Wirklichkeit. Die vorausgehenden Romane zeigten bereits die Veränderung in der Zeitkritik des Autors. In Und sagte kein einziges Wort trat die Darstellung von sozialen Widersprüchen in den Vordergrund und die nationalgeschichtliche Auseinandersetzung wurde an den Rand gedrängt. Die soziale Not der Familie Bogner äußert sich im Angriff auf die Nachkriegsgesellschaft, verkörpert durch die Unmenschlichkeit einer zur Institution erstarrten Kirche. Das Familienleben

war durch äußere Umstände der Wohnungsnot zerrüttet und konnte nur durch die innere Festigkeit und Stärke der Frauengestalt gerettet werden. Eine politische Konfrontation wurde zugunsten einer resignierten Haltung aufgegeben, und eine Veränderung gab es nur im Innern des Menschen selbst. In Haus ohne Hüter wurde eine partielle politische Zeitkritik in der Gäselerepisode transparent, ohne aber entscheidende Handlungen oder Veränderungen zu verursachen. Ein offener Angriff der alten Frau Holstege auf den Mörder ihres Schwiegersohnes verläuft im Sand. Nella, die von Gäseler am meisten geschädigte, kann sich nur mit scharfen Bemerkungen zur Wehr setzen, die aber ebenfalls ohne Auswirkungen bleiben. Eine kurze Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit findet nur kurz vor dem Ausweichen in die Utopie Bietenbahn statt. Auf Albert Muchs wird Rais Sohn mit der Brutalität der Nazis konfrontiert. Erst in Billard gelingt es Böll, "den gewählten Stoff in seiner nationalgeschichtlichen Bestimmung zu erfassen," und eine "geschichtlich undifferenzierte Sozialkritik und ihr Pendant, eine partielle Zeitkritik verschmelzen zur Epochenkritik."<sup>5</sup> Formal betrachtet bedeutet diese vertiefte Zeitkritik eine Raffung der Zeit. In Und sagte kein einziges Wort war die Handlung bereits auf eine vierundzwanzigstündige Zeitspanne zusammengeschrumpft, und im Brot der frühen Jahre spielt sich die Liebesbegegnung im Verlauf eines Tages ab. In Billard um halb zehn spielt sich die Erzählhandlung innerhalb von zwölf Stunden ab. Ähnlich wie

Brot wird die erzählte Zeit in Erinnerungsmonologen reflektiert. Träume, die im Haus ohne Hüter eine bedeutende Rolle spielten, werden in diesem Werk illusorischer Handlungen in eine nie stattfindende Zukunft projiziert. In der Begegnung der Handlung auf einen Tag liegt für Böll das Ideal, daß sich ein Roman in einer Minute abspielen müßte.<sup>6</sup> Im Gegensatz zu den vorangehenden Werken fällt in diesem Roman besonders die Verschiebung und Verknüpfung der zeitlichen Elemente ins Auge. Fendrich in Brot reflektierte über seine eigene Vergangenheit und die ihn betreffenden Ereignisse des Wirtschaftswunders in Erinnerungsmonologen, die unmittelbar mit der gegenwärtigen Handlung verknüpft werden. In Billard wird diese Technik wesentlich erweitert, da die zu behandelnde Zeitspanne, die Geschichte der Familie Fähmel, ein halbes Jahrhundert umfaßt. Bestimmte wichtige Daten, der Einzug Heinrich Fähmels in die Stadt, der Tod seiner Kinder und sein achtzigster Geburtstag werden als äußerer Zeitrahmen für die innere Handlung gesetzt. Die Daten korrespondieren mit bedeutenden Ereignissen im Leben der Familie Fähmel. Entscheidende geschichtliche Daten, der Kriege oder der Kapitulation Deutschlands, werden dagegen zeitlich nicht genau markiert, obwohl sie den Verlauf der Familienhistorie eingehend bestimmen. Die genannten Zeitzeichen dienen daher zu einer Paralleldarstellung zwischen Familien- und Weltgeschichte. Sie weisen aber ebenfalls daraufhin, daß die persönlichen Daten von grösserer Bedeutung sind. Ihre Bedeutung wird hervorgerufen, da sie sich

quasi als Wegweiser durch die Geschichte der Mittelpunktsgestalten ziehen. Die Familiengeschichte wird von drei Hauptpersonen beleuchtet: Heinrich Fähmel, dem Gründer der Familie, von Robert, seinem einzigen überlebenden Kind und von Johanna, Heinrichs Frau und Roberts Mutter. Von diesen drei Hauptgestalten leiten die Erzählstränge zur dritten Generation, zu Josef und Ruth, den Kindern Roberts, und zu Roberts bestem Freund und Schwager, Schrella. Ein Rückblick auf die frühen Werke zeigt, in welchem Maß sich die Figurenkonstellation erweitert hat von den Zweierbeziehungen, die dort dargestellt wurden. Alternierende Kapitel der Hauptgestalten, bereits aus der Struktur von Und sagte kein einziges Wort bekannt, zeigen hier eine weitere Verflechtung der Erzählstränge durch die erweiterte Zahl der Personen im Roman. Ähnlich wie in Wort werden zentrale Kapitel als Kontrapunkte eingebaut, in der die Handlungsstränge zusammenkommen. Das fünfte Kapitel, das die Ereignisse aus Johannas Sicht betrachtet, führt die Handlungsstränge Heinrichs und Roberts zusammen und deutet mit dem Leitgedanken "Muß haben ein Gewehr" auf vergangene sowie zukünftige Handlungen hin. Diesem zentralgestellten fünften Kapitel stehen die Handlungen der anderen Figuren gegenüber, von denen die meisten in ihren Handlungssträngen mit Ereignissen in Roberts Leben verbunden sind. Robert gehört der mittleren Generation an und wird dadurch zum Bindeglied zwischen der Generation seiner Eltern und der seiner Kinder.

Die Verbindung zu Robert bringt auch Schrella in eine emotionelle Verbindung zu Roberts Eltern, die über ihre gemeinsamen politischen Erfahrungen hinausgeht. Im dreizehnten Kapitel, dem Höhepunkt der Gegenwartshandlung, kulminieren die verschiedenen Erzählstränge in Johannas Attentatversuch. In diesem Kapitel werden die Erinnerungsmonologe der einzelnen Charaktere mit der gegenwärtigen Handlung verbunden. Da es sich bei den Erinnerungsmonologen um die Darstellung der Vergangenheit handelt, wird in ihnen die Familiengeschichte und die nationalgeschichtliche Entwicklung Deutschlands zur gleichen Zeit dargestellt. Die Geschichte der Familie Fähmel wird stellvertretend für das weltgeschichtliche Geschehen. Geschichtliche und gesellschaftliche Aspekte verbinden sich mit der individuellen Wirklichkeit, die aber ihre Eigenständigkeit bewahrt. Die in den Erinnerungsmonologen vorgeführte Reflexion ist nach Urteil eines Kritikers ein thematischer Versuch, in der Reflexion die Vergangenheit zu klären. Die Harmonie in der Familienfeier, die im Ausgangskapitel des Romans erreicht wird, zeigt die Bewältigung der Zeit als "Innewerden der Vergangenheit."<sup>7</sup> Die moralische Bewältigung der Vergangenheit durch Reflexion zeigt zugleich eine episch gestaltete Simultaneität der Zeit. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erscheinen als Einheit. Die Zukunft kann dabei so gewiß erscheinen, daß "die Gegenwart wie vollendete Vergangenheit" auftritt.<sup>8</sup> Vergangene Ereignisse bleiben in der Erinnerung immer gegenwärtig, denn "hier ist immer heute."<sup>9</sup>

In der Erinnerung kann die Zeit völlig ausgeklammert werden, wie es am Beispiel von Johanna gezeigt wird. Ihr Rückzug in eine innere Zeit veranlaßt Robert und Heinrich Fähmel, die eigene Vergangenheit zu bewerten. Erst nach ihrem Entschluß zum Attentat kann Johanna den von ihr geförderten Stillstand der Zeit durchbrechen und zu einer zeitbezogenen Wirklichkeit vordringen.

Zentrale Bilder, Liedanfänge und Zitate ziehen sich leitmotivisch durch den Roman und stellen dadurch eine Einheit der Zeitverläufe her. Die inneren Monologe vergegenwärtigen die Zeit und stellen die Zusammenhänge her, die zwischen den einzelnen Zeitebenen existieren. Die Simultaneität der Zeit kommt auf der Motivebene zustande.

Böll nannte in einem Interview Motive "Interpunktionen, d.h. Zeitzeichen, rhythmische Zeichen."<sup>10</sup> In diesem Werk fällt besonders die Verbindung der Motive zur Musik auf. In den frühen Werken Der Zug war pünktlich und Wo warst du, Adam? hatte die Musik eine entscheidende Rolle gespielt, war aber in den Nachkriegswerken zugunsten anderer Motivverschränkungen in den Hintergrund getreten. Billard um halb zehn bringt in seinem Titel die Veränderung des Motivkreises zum Ausdruck. Die Kriegs- und Nachkriegswerke trugen biblisch anmutende Titel, in denen bestimmte Worte akzentuiert auftraten und zeigten dadurch das Anliegen des Autors eine bestimmte Problematik darzustellen. Billard aber ist ein Spiel, das in der Bahn seiner Kugeln verschiedene geometrische Figuren

aufzeichnet. Es unterliegt den Gesetzen der Physik, läßt aber trotz aller Berechnungen ein gewisses Element der Chance offen. Billardkugeln sind farblich abgestimmt, und ein Spiel kommt nur zustande, indem die verschiedenen Kugeln von anderen berührt und angestoßen werden. So ergibt sich aus dem Spiel, das Robert Fähmel jeden Tag um halb zehn spielt, jener Gegensatz zwischen Statik und Dynamik, Aufbau und Zerstörung, unter dem die Geschichte der Familie steht. Trotz seines einsamen Spiels im Hotel "Prinz Heinrich" berührt Robert seine Umwelt in billardähnlichem Spiel. Sein Spiel ist ein abstraktes, geometrisches Spiel, von dem es heisst, daß er "ohne Regeln spiele," "leicht, leise Musik ohne Melodie, Malerei ohne Bild, kaum Farbe, nur Formel."<sup>11</sup> Die Assoziationen von Musik, Formel, Farbe und Spiel lassen sich auf das Leben der Familie beziehen, die diesen Zusammenhang zwischen Mass, Zeit und Spiel finden muss. Das Billardspiel spricht in seiner Abstrahierung eine Transzendenz aus, die im Gegensatz zu früheren Werken auf dem Boden der Wirklichkeit bleibt.<sup>12</sup> Das Farbenspiel der Kugeln, die Gegensätzlichkeit zwischen weiss, rot und grün wird hier nicht wie im Brot der frühen Jahre aufgehoben. Spiel, Maß und Formel weisen auf den Kernpunkt der Handlung hin, das entscheidende Schlagballspiel Roberts im Sommer 1935. Der Autor stellt das Schlagballspiel als einen Knotenpunkt dar, von dem aus die verschiedenen Erzählstränge in den Erinnerungsmonologen auslaufen. Die Bedeutung dieses Schlagballspiels, das nach den Gesetzen

der Physik berechnet werden sollte, wird von Böll als Schlüssel zum Werk eingehend betont:

Die erste Zeile dieses Romans ist die zweite Hälfte des Schlagballkapitels. Und diese Zeile ist entstanden aus einer historischen Begebenheit. Im Jahre 1934, glaube ich, war es, da ließ Göring hier in Köln vier junge Kommunisten durch Handbeil hinrichten....Das Thema hat sich dann verwandelt, als ich in Gent den Altar der Gebrüder Van Eyck sah, in dessen Mitte das Gotteslamm steht....Der Rest ist ein sehr komplizierter Vorgang wie immer beim Schreiben, wo Bewußtes und Unbewußtes sich ständig mischen in einem ständig wechselnden Mischungsverhältnis.<sup>13</sup>

Das Kennzeichen des Romans ist, nach dieser Aussage zu schließen, nicht die Familienhistorie der Familie Fähmel, sondern die reflektierende Erinnerung Roberts, die er während des obligatorischen Billardspiels dem Hotelboy Hugo vorträgt. Der zitierte Entstehungsbericht zeigt die symbolische Abstrahierung des Schlagballspiels, das mit dem Symbol des Gotteslammes in Verbindung gesetzt wird, eine Verbindung, die ursprünglich von einem politischen Ereignis, der Hinrichtung junger Kommunisten, ausgelöst wurde. Diese politische Dimension, im Gespräch betont, und ihre politische Motivation werden später von Böll völlig an die Peripherie gedrängt. In der Begegnung zwischen Robert und dem aus dem Exil zurückgekehrten Schrella heißt es dann auch über Ferdi Progulske, der, wie die jungen Kommunisten, hingerichtet wurde und über Schrellas Vater, der spurlos unter den Nazis verschwunden ist: "die Erinnerung an die beiden ist nicht einmal in den Listen irgendeiner politischen Gruppe enthalten; denn sie

trieben keine Politik."<sup>14</sup> Politisches Engagement als eine Dimension des Symbols vom Gotteslamm wird im Roman daher verneint. Die Darstellung des Gotteslamms auf dem Genter Altarbild signalisiert nicht die politische, sondern die religiöse Bedeutung, die das Zeichen für den Autor enthält:

daß die in der Entstehungssituation des Romans deutlich werdende Projektion der Zeitgeschichte in einer religiösen, und wenn man so will, heilsgeschichtlichem Kontext gleichzeitig die Problematik jenes symbolisch gemeinten Koordinatensystems bezeichnet, das Böll in diesem Roman an die jüngste deutsche Vergangenheit, die nationalistische Verblendung und ihre Folgen anlegt.<sup>15</sup>

Derselbe Kritiker weist auch darauf hin, daß dieser positiv religiöse Gehalt des Lammbildes, das sich durch den Roman hindurchzieht, auch durch umgangssprachlichen Gebrauch verändert wird. Gegen Ende des Romans werden die Anwesenden angewiesen, "nicht so belämmerte Gesichter" zu machen.<sup>16</sup> Die Unschuld, die ursprünglich in dem Bild des Agnus Dei liegt, wird an dieser Stelle zu einer fast dümmlich wirkenden Naivität und Fassungslosigkeit gesteigert und zu einer realitätsfernen Passivität. Die sprachliche Abbröcklung des Lammbildes findet auch im Werk selber seinen Ausdruck. Hugo, der Hotelboy, der seit Jugendzeit als "Lamm Gottes" gekennzeichnet und verfolgt wurde, kann sich nie wehren. Er wird erst aus seiner Passivität durch seine Adoption von Robert gerettet. Robert aber war kein Lamm, sondern hält eine Hirtenfunktion inne, die der Alberts in Haus ohne Hüter gleicht. Robert hatte seine Hirtenfunktion vernachlässigt, die er

durch die Adoption Hugos wieder aufnimmt. In diesem Zusammenhang besteht eine Verbindung zur Bergpredigt, auf die sich Robert und auch Johanna beziehen. In Roberts Gespräch mit seinem Freund Schrella heißt es, daß die amtliche Kirche die Bergpredigt am liebsten abschaffen würde, da ihr das Postulat, daß alle Menschen Brüder seien, äußerst unbequem wäre.<sup>17</sup> Die Bergpredigt wird in diesem Werk als Ideal angesehen, an dem die politische Wirklichkeit gemessen werden sollte, aber eine utopische Möglichkeit bleiben muß. Im Zusammenhang mit Johanna wird die Idee der Bergpredigt zu "einer Torheit" herabgesetzt, wieder eine Abbröcklung eines sonst positiv gewerteten Motivs. Johanna zieht eine realistische Bilanz der politischen Wirklichkeit, indem sie in der Absage der Menschen an die Ideale der Bergpredigt feststellt, daß sie "Hunger hatten und keine Brotvermehrung mehr stattfand." Sie fügte hinzu, daß das Sakrament des Lammes nicht ihren Hunger stillte und das Sakrament des Büffels reichlich Nahrung bot. Johanna weist dann darauf hin, daß die, die vom Sakrament des Büffels gegessen hätten, nicht rechnen gelernt hätten, denn "ein Sakrament hat die schreckliche Eigenschaft, nicht der Endlichkeit unterworfen zu sein."<sup>18</sup> In dieser Bemerkung liegt auch Johannas Zuversicht, daß das Sakrament des Büffels vernichtet werden kann. Das Ideal der Bruderschaft der Menschheit, die Botschaft der Bergpredigt, wird vom Autor motivisch mit den Idealen der Dichtung Schillers und Hölderlins verknüpft. Schillers "Alle Menschen werden Brüder"

wird ebenfalls von Johanna ins Negative erweitert durch ihre Feststellung, "hier weiß man, daß alle Menschen Brüder sind, wenn auch feindliche Brüder."<sup>19</sup> Dieser Ausspruch betont die Gegensätzlichkeit des menschlichen Zustandes und Bölls Anliegen, dieser Widersprüchlichkeit durch das Sakrament des Büffels und des Lammes zu zeigen und, wenn möglich, aufzuheben. In den vorhergehenden Werken wurde das Gute, Unschuldige dem Bild des Bösen in Gestalt von reissenden Tieren, besonders Wölfen, entgegengesetzt. Das Bild des Büffels, vom büffeligen Feldwebel in Adam zu Nellas büffeligen Kavalieren im Haus ohne Hüter repräsentiert den brutalen Mißbrauch der Macht. In dem Roman wird diese Dimension des Büffligen zugespitzt und erhält den Aspekt der Gefährlichkeit und der Fähigkeit, die Menschen zur Unmenschlichkeit zu verführen. Die Bezeichnung des Büffels als Sakrament zeigt die Pervertierung des Begriffes, von der sakralen Handlung des Menschen im alltäglichen Leben bis zu ihrem Mißbrauch. Das Sakrament des Büffels steht in diesem Werk als Formel für den Militarismus und seine Auswirkungen. In diesem Zusammenhang wird es verständlich, daß das bloße Kosten von diesem Sakrament genügt, alle menschlich gültigen Werte zu vergessen. Otto, Roberts Bruder, war von dem Sakrament des Büffels geimpft worden, so daß er nur als Hülle seines vorigen Selbsts erschien.<sup>20</sup> Er scheut nicht davor zurück, seine eigenen Eltern zu bespitzeln und Unschuldige in den Tod zu schicken. Durch Ottos Verhaltensweise ist die Familie

Fähmel direkt in die Verfolgung der Lämmer verstrickt. Johanna Fähmel ist die Einzige, die offen gegen den Militarismus, schon zu Kaisers Zeiten, Stellung nimmt. Heinrich Fähmel stimmt zwar im geheimen seiner Frau zu, verschanzt sich aber hinter Ironie, von der er einsehen muß, daß sie nicht ausreichen wird.<sup>21</sup>

Das Symbol des Büffels in diesem Werk stellt die Figur Hindenburgs, nicht Hitlers, dar. Er wird als der "uralte"<sup>22</sup> und der "geheiligte"<sup>23</sup> Büffel bezeichnet. Sein Name war das letzte Wort, das Johanna von den Lippen ihres siebenjährigen Sohnes hörte, und es wird für sie zum "Losungswort für die Ewigkeit." In der Szene zwischen Johanna und dem "Schußfeld"-General, kurz vor ihrer Rückkehr in die Realität, werden religiöser Eifer und militärischer Eifer gleich gesetzt. Hindenburg erscheint als die Verkörperung der Ideologie, die eine vaterländische Begeisterung für den Militarismus hervorrief, und die dem Terror der Nazizeit den Weg bereitete. Durch seine Blindheit und sein Verlassen auf die Vorsehung unterstützt Hindenburg die kommende Schreckensherrschaft. Er ist nach Ansicht des Autors der Hauptschuldige, obwohl er selber "anständig" blieb. Johannas Attentatversuch ist analog zu sehen, sie schießt nicht auf die Verbrecher der Vergangenheit, sondern auf den "anständigen" Minister, der kommendes Unheil fördert. Zum Bild Hindenburgs, des Büffels, gehört das stets wiederholte Bild des Keilers, der blutend vor dem Schlächterladen hängt. Ein Keiler, das

Symbol eines starken und gefährlichen Tieres, verkörperte in germanischer Zeit Zauberkräfte, und Gefolgeeide wurden auf seinen Kopf abgelegt. Der Keiler ist hier gleichzeitig symbolisch die Wunde der Zeit, die erst verkrustet, als mit Johannas Schuß die Vergangenheit bewältigt wird. Nach Auffassung eines amerikanischen Kritikers versäumt Böll es, die historischen Zusammenhänge aufzudecken, die ein Kausalverhältnis zwischen Hindenburg und Hitler herstellen. Das Zeichen des Büffels bleibt demnach zu undifferenziert, "um die ganze Dynamik der politischen Entwicklung enthalten zu können." Eine gewisse Ambivalenz bleibt dem Sakrament des Büffels und des Lammes verhaftet. Die beabsichtigte Allgemeinheit eines bildlichen Zeichens, dem Brot in Brot der frühen Jahre ähnlich, ergibt hier "eine zu pauschale Summierung der politischen Zeitgeschichte."<sup>24</sup>

In einem Interview auf die Verwendung eines dualistischen Systems in der Darstellung von Gut und Böse hin angesprochen, meint Böll, daß es nur eine Hilfskonstruktion gewesen sei, die er jetzt nicht mehr anwenden würde.

Damals war es eine Hilfskonstruktion, auf einen ganz bestimmten Hintergrund angewendet; wobei der Büffel für mich eher so eine Art Hindenburg war--also nicht Hitler, und die Lämmer die Opfer. Aber ich kann diesen Dualismus nicht mehr durchhalten; ich meine auch, ich hätte immer versucht, das Dritte zu sehen und darzustellen.<sup>25</sup>

Das Dritte, von dem der Autor hier spricht, die mitmenschliche Verbindung der Charaktere untereinander, wurde bereits in den früheren Werken akzentuiert, wird aber hier auf einen

gesteigerten Realitätsmoment zugespitzt. Die Mitmenschlichkeit der als "Lämmer" und "Hirten" bezeichneten Figuren steht auch hier im offenen Gegensatz zur offiziellen Kirche. Die Abtei von St. Anton, von Heinrich erbaut, wird von Robert im Krieg gesprengt, da auch die Mönche den nazistischen Losungen erlegen sind. Die Sprengung der Abtei ist gleichzeitig als Denkmal für die Opfer, die Lämmer gedacht, die von der Umwelt vergessen sind.<sup>26</sup> Heinrich, der Erbauer der Abtei, sieht die Zerstörung seines Lebenswerkes als ein Opfer für den Tod seiner Schwiegertochter und aller derer, die dem Naziterror zum Opfer gefallen sind.<sup>27</sup> Der Gegensatz zwischen Statik und Dynamik, Aufbau und Zerstörung, zieht sich als Parallelthema durch den Roman. Die Mönche, die die Abtei wieder aufbauen möchten, werden den wahren Grund der Zerstörung nie begreifen; denn sie sind bereit, den Mächten der Vergangenheit zu vergeben. Ein Thema klingt hier an, das im Haus ohne Hüter behandelt wurde, der Versuch, die Nazi-herrschaft zu verniedlichen. Die offizielle, zur Institution erstarrte Kirche, die mit der Regierung Hand in Hand geht, wirft ihren Schatten über die Familie Fähmel, was wiederholt im Schatten der Hauptkirche symbolisiert wird. Diesem Schatten wird bei der achtzigsten Geburtstagsfeier Heinrich Fähmels symbolisch ein Ende gesetzt. Die Abtei erscheint hier als Tortenmodell. In der Aufteilung der Torte, bei der Robert das erste Stück zugeteilt bekommt, zeigt sich die Übereinstimmung der männlichen Fähmels und ihre endgültige

Überwindung der Vergangenheit.

Eine andere Motivverflechtung vereint die weiblichen Gestalten der Familie: Johanna und ihre Enkelin lesen beide Schillers Kabale und Liebe. Die Bedeutung die Schillers Drama im Werk zugeschrieben wird, liegt nach Ansicht eines Interpreten im Verhalten der bürgerlichen Gestalten des Romanes zur humanistischen Tradition und zu den religiös-utopischen Elementen der frühklassischen Dichtung. Kabale und Liebe soll als eine Abkürzung für die Entwicklung des Bürgertums dienen, ihren Aufstieg und ihren Niedergang vor dem Hintergrund "humanistischen Wollens."<sup>28</sup> Die Wiederanknüpfung an die humanistische Tradition wird vom Autor als eine Möglichkeit gesehen, die unmittelbare Vergangenheit zu besiegen. In einer Abwandlung von Hölderlins "Wie wenn am Feiertage" entsteht der Ausspruch, "Mitleidend bleibt das ewige Herz doch fest," der sich durch den Roman zieht und auf weibliche und männliche Figuren angewandt wird. Im Schlagballkapitel weist Robert darauf hin, daß seine Kameraden zwar Hölderlin lesen, ihn aber nicht verstehen, "sie fahren Kahn auf Hölderlin."<sup>29</sup> Die humanistische Tradition wird durch Hölderlin symbolisiert; denn auf ihn wird bei Ferdis Hinrichtung hingewiesen. Johanna aber spricht es deutlich aus, indem sie "deutsch" mit einer humanistischen Lebenseinstellung gleichsetzt:

(Robert) ist deutsch, liest Hölderlin,  
hat nie vom Sakrament des Büffels ge-  
kostet, er ist vom Adel, kein Lamm,  
sondern ein Hirt.<sup>30</sup>

In Bezug auf die Hölderlinschen Verse "Wie wenn am Feiertage," besteht hier ebenfalls eine Verbindung zum Motiv der Unschuld eines Kindes und seiner moralischen Integrität, das auch für die Erwachsenen maßgebend ist. Hiermit wird ein Thema angeschnitten, das christliche Grundgedanken entspricht, die die scheinbare Naivität, die beinahe kindliche Unschuld, der wahren Opfer, der Lämmer beschreiben.

In einer Charakterbeschreibung der Haupt- und Nebencharaktere fällt auf, daß gewisse Merkmale, die in früheren Werken weiblichen Figuren zugeschrieben wurden, hier auf männliche Gestalten übertragen werden. Ferdi, wie auch Edith, Roberts gestorbene Frau, haben engelhaftige Eigenschaften, sie sind "Boten des Königs," im ursprünglichen Sinn des Wortes Engel. Ferdi zeigt eine beinahe überirdische Sanftheit, die seinem Attentatversuch diametrisch gegenübersteht. Hugo, der Hotelboy, hat Ediths Lächeln, das ihre eigene Tochter nicht erbte. Er ist auch in Figurengestaltung und Haarfarbe Bölls früheren Frauenfiguren ähnlich. Hugo und Ferdi sind ihrem Schicksal wehrlos ausgeliefert, werden aber nicht von den Frauenfiguren aus ihrer Misere erlöst, wie die männlichen Darsteller früherer Werke. Für Hugo gibt es nur Rettung durch Roberts Adoption. Robert und Heinrich stellen, im Gegensatz zu vorhergehenden männlichen Hauptfiguren, starke und entschlußkräftige Männer dar. In ihren Beziehungen zueinander und in denen zwischen Schrella und Robert, gibt es kein passives Leiden. Ihr Widerstand gegen die Unmenschlichkeit

beruht auf ihrer Identifizierung mit den Opfern und einem inneren Widerstand, der sich später bei Robert im Sprengen der Abtei äußert. Schrella, der "das Heil auf den Schultern trägt,"<sup>31</sup> und in dessen dunklen Augen Robert den Erlöser zu sehen glaubt, zieht sich am Ende resigniert in die Emigration zurück. Er kann, wie Nella im Haus ohne Hüter, seine Peniger nicht hassen, sieht aber die deutsche Gegenwart als unverbesserlich und unverändert an, denn die Verfolger von einst sind heute die Verteidiger der Demokratie. Roberts und Heinrichs Versuche dagegen, die Vergangenheit zu überwinden, verändert ihre Verhaltensweisen. Robert dringt aus seiner Isolierung und seinen statischen Formeln in die Wirklichkeit vor und nimmt seine Hirtenfunktion ernst. Heinrich Fähmel gibt auf Wunsch Johannas, sein zum Rituell erstarrtes Frühstückszereemoniell im Cafe Croner auf und stimmt zum erstenmal öffentlich Johannas Widerstand gegen den Militarismus zu. Die Auswirkungen ihrer Entschlüsse wird nicht dargestellt, läßt aber die Hoffnung auf eine eventuelle Veränderung der politischen Realität zu. Der Autor zeigt durch die Gleichstellung von verändertem Frühstücksrutuell und öffentlicher Absage an den Militarismus, daß alle Veränderungen zuerst innerhalb der Familie stattfinden müssen, bevor sie in die politische Wirklichkeit umgesetzt werden können.

In den Frauengestalten Johanna, Edith, Ruth und Marianne findet sich wieder eine ähnliche Verknüpfung der Generationen, die die männlichen Hauptgestalten kennzeichnet. Die

verbindende Figur in der mittleren Generation fehlt. Johanna, die der älteren Generation angehört, überrascht durch ihre modernen Auffassungen und übernimmt die vermittelnde Position zwischen den Generationen. In der Gestaltung der Frauenfiguren tritt eine ähnliche dualistische Figurenzeichnung wie bei den männlichen Charakteren in Erscheinung. Das Sakrament des Büffels wird allerdings nur in abgeschwächter Form in der Gestalt von Mariannes Mutter vertreten, die bereit ist, ihre eigenen Kinder am Ende des verlorenen Krieges umzubringen. Edith, Roberts Frau und Schrellas Schwester, gehört eindeutig zu den Figuren des Lammes. Sie ist "das einzig noch übriggebliebene Lamm." Sie verkörpert das ursprüngliche Agnus Dei des Genter Altarbildes. "Der Tod barg keine Schrecken für sie,"<sup>32</sup> ihr biblischer Ernst gab ihr die Kraft, inmitten der Bombardierung mit ihren Kindern zu lachen. Ihr Tod ist gewaltsam, und sie stirbt wie ein Gotteslamm, dem der Blutstrahl aus dem Herzen bricht. Sie symbolisiert gleichzeitig Johannas Familienwappen, in dessen Mittelpunkt das sterbende Gotteslamm steht. Edith stirbt nur im Beisein von Johanna, ohne von Märtyrern und Kardinalen, Eremiten, und Rittern und Heiligen angebetet zu werden."<sup>33</sup> Wie das Gotteslamm ist auch Edith verfolgt worden. Der Anfang des Naziliedes "Wildgänse rauschen durch die Nacht" zeigt ihre Verfolgung durch die Nazis, die sie Roberts wegen suchten. Alleingelassen und schwanger nach Roberts Flucht ins Ausland wird sie von Johanna aufgenommen und von ihr zu ihrem Schutz verrückt erklärt. Für

Edith, wie später für Johanna, dient die vorgetäuschte Geisteskrankheit zum augenblicklichen Schutz vor dem Terror. Das Verhältnis zwischen Johanna und Edith ist ambivalent. Edith's biblische Sprüche lassen sie in Johannas Augen als Sektierererin erscheinen. Johanna erschrickt, als Edith sagte, "Der Herr hat mich gesegnet. Ihre Stimme flößte mir Angst ein."<sup>34</sup> Ediths fromme Sprüche bleiben auch weiterhin für Johanna irritierend:

...der Herr hat das getan, der Herr hat es gegeben, der Herr hat es genommen, der Herr, der Herr. „Sie wußte nicht, daß der Herr unser Bruder ist, mit Brüdern kannst du getrost einmal lachen, mit Herren nicht immer....“<sup>35</sup>

In Johannas Ambivalenz zu Ediths Sprüchen zeigt sich der Widerspruch zwischen Ediths vergeistigter Einstellung zur Religion und Johannas bodenständiger Haltung. Für Edith ist die Zeit des Advents bestimmend, sie wartet noch auf die Ankunft des Herren," der nach Johannas Meinung längst "als Bruder" angekommen ist.<sup>36</sup> Bruder im Sinne des Romans heißt aber nicht Blutbruder, wie es sich im Verhältnis zwischen Robert und Otto zeigt, die nichts mehr gemeinsam haben. Es wird auf eine Gemeinschaft hingewiesen, die die Bande des Blutes überschreitet und eine geistige Gemeinschaft möglich macht. Die Adoption Hugos, der Ferdis und Ediths Lächeln auf dem Gesicht trägt, ist ein Beweis für diese geistige Gemeinschaft, die bedeutender als eine Blutsverwandtschaft ist.<sup>37</sup> "Die Stimme des Blutes ist erlogen," heisst es in diesem Zusammenhang, "einzig die andere ist wahr."<sup>38</sup> Eine

Erweiterung der unmittelbaren Familiengemeinschaft wird notwendig, da keiner von den beiden Kindern Ediths und Roberts die Eigenschaften des Gotteslammes wie Hugo hat. Es ist sogar nicht einmal gewiß, ob die leiblichen Kinder mit den biblischen Namen Josef und Ruth dem Sakrament des Lammes angehören oder vom Sakrament des Büffels kosten werden. In der Figurenzeichnung von Edith liegt ebenfalls eine gewisse Spannung zwischen geistigem und körperlichen, die die Frauengestalten der vorangehenden Werke auszeichnete. Von ihr wird gesagt, "daß sie nichts wußte," aber daß ihr Mann nie "eine andere geheiratet hätte."<sup>38</sup> In ihrem Lächeln, ein Hauptmerkmal von Bölls Frauenfiguren, liegt ihre Verbundenheit zu Heinrich Fähmel, für den sie eine "Botin des Königs" ohne jegliche irdische Bindungen war.<sup>39</sup> Sie gab ihm die Kraft, den "Namen, der immer in ihm wohnte, nun wieder denken zu können und im Gebet zu nennen."<sup>40</sup> Er liebte sie mehr, als er je eine Tochter hätte lieben können. Für ihr Lächeln würde er nicht nur die Abtei opfern, wie es Robert tat, er würde sämtliche Kreuzigungsgruppen aus sämtlichen Jahrhunderten daran geben, Ediths Lächeln noch einmal zu sehen und ihre Hand auf seinem Arm zu spüren.<sup>41</sup> In Ediths alltäglichen Verrichtungen scheint ebenfalls immer das Sakrale durch. Ihr Tischgebet, das nur aus "Herr, Herr" besteht, läßt Robert zum erstenmal erkennen, "was essen ist: gesegnet, den Hunger zu stillen,"<sup>42</sup> und er meint, daß man das Essen, eine elementäre Verrichtung, mit den Händen greifen sollte, ähnlich wie...

Fendrich im Brot der frühen Jahre. Ediths Tischgebet schließt ebenfalls eine Absage an die herrschenden Zustände ein. Sie erweitert ihren Segensspruch mit der Bitte, "nur keine Privilegien, keine Extravaganzen" anzunehmen.<sup>43</sup> Die Absage an alle Privilegien steht parallel zu Johannas Verhalten, die inmitten der Hungerszeit der beiden Weltkriege die ihr vom Abt geschenkten Lebensmittel Brot und Honig an andere weitergab. Edith und Johanna sind unbestechlich dem Wahlspruch der Familie gemäß. Die Funktion des Essens gewinnt in diesem Zusammenhang sakralen Charakter wie das Brot in Das Brot der frühen Jahre. Die Unmenschlichkeit wird daher ebenfalls durch die Funktion des Essens dargestellt, nämlich im Kosten vom Sakrament des Büffels. Aus diesem Grund ist es bedeutsam, daß Robert Edith wiederholt in die Hand schwört, nie vom Sakrament des Büffels zu kosten.<sup>44</sup> Das Kosten vom Sakrament des Büffels stellt die pervertierte Funktion einer sakralen Handlung dar.

Eine Variante zu Edith findet sich in Marianne, der Verlobten Josefs. Sie wird bezeichnenderweise "Lämmchen" genannt, und ihr fehlen daher jene außerordentlichen Qualitäten, die Edith auszeichneten. Sie nimmt ihr Schicksal nicht hin, wie es Hugo und Edith taten, sie lehnt sich auf. Im entscheidenden Moment wird sie vom sicheren Tod von der Hand ihrer eigenen Mutter gerettet. In der Gegenüberstellung mit ihrer Mutter, die sich später auf "die Stimme des Blutes" bezieht und Marianne zurückfordert, bleibt sie stark und ungerührt.

Sie erkennt die Stimme des Blutes nicht an, denn Mord und Mordabsicht sprechen wider ihre Natur. Marianne glaubt nicht an eine innerliche Veränderung ihrer Mutter, denn auch äußerlich ist sie sich gleich geblieben. Für Marianne gibt es Dinge, die nicht durch Reue aus der Welt zu schaffen sind, und Mord ist eins von ihnen. Den Hinweis, Milde walten zu lassen, wie Gott, lehnt Marianne mit der Begründung ab, daß "sie nicht Gott sei und deshalb nicht so milde wie er sein könne."<sup>46</sup>

Ruth, Ediths Tochter, ist kein Lamm und kein Lämmchen, ihr Schicksal ist noch unentschieden. Sie liest zwar wie ihre Großmutter Kabale und Liebe, lehnt es jedoch ab, in der Kriegszeit zu hungern. Für sie ist unnötiges Hungern nicht gerechtfertigt.<sup>47</sup> Sie durchschaut Johannas Rückzug ins Irrenhaus und weigert sich deshalb, sie zu besuchen. In ihrer Figurenzeichnung deutet sich die Möglichkeit an, aus der dualistischen Gestaltung des Werkes auszubrechen und ein Neues, ein "Drittes," zu schaffen.

Johanna, die weibliche Mittelpunktsgestalt in diesem Roman, zeigt in ihrer eigenen Geschichte die Entwicklung des Bürgertums vor der Jahrhundertwende bis zum achtzigsten Geburtstag ihres Mannes. Ihre Herkunft aus wohlhabenem Hause, ihre Jugend und ihre Schönheit üben eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf Heinrich Fähmel aus. Der junge Architekt wird von ihren schwarzen Haaren ebenso angezogen wie von ihrer Lektüre von Kabale und Liebe. Johanna findet später

ihre Widerspiegelung in ihrer Enkelin Ruth, die die gleiche schwarzhaarige Schönheit zur Schau trägt und ebenfalls Kabale und Liebe liest. Ihren bürgerlichen Hintergrund findet Johanna als äußerst einengend und sie liebt Heinrich, der sie aus "diesem schrecklichen Haus befreit hat," in dem sie zu den Bürgertugenden Ehre, Treue und Pflicht erzogen wurde. Sie wurde zu diesen für unvergänglich gehaltenen Tugenden erzogen, obwohl es sich im täglichen Leben ihrer Umgebung als Heuchelei erwiesen hatte. Die Männer ihrer Kreise erinnern sie an Wölfe, und sie ist Heinrich dankbar, der sie davon befreit hat. Johanna glaubt nicht an unvergängliche Werte, denn sie sieht die Verzweiflung, die hinter ihnen verborgen liegt und erkennt ihre moralische Hohlheit.<sup>48</sup> Sie erkennt, daß nur das Vergängliche von Dauer ist. Heinrich, der durch eine Heirat mit ihr eigentlich in großbürgerliche Kreise einsteigen will, unterstützt ihre Befreiungsversuche und ist dieser Klasse genau so wenig zugehörig wie Johanna. Ihre Liebe zueinander fällt aus dem bürgerlichen Rahmen. Johanna wird nicht zur Erfüllung einer sexuellen Pflicht gezwungen, ihre Liebe ist voller Heiterkeit und Natürlichkeit. Ihre ersten Intimitäten werden am Flußufer auf herblichem Gras ausgetauscht. Später, im Irrenhaus, sehnt sich Johanna nach dieser heiteren und unbeschwerten Zeit am Flußufer zurück. Ihre Sehnsucht nach dieser Zeitspanne übersteigt die reale Zeit. Sie will sich in ihr wie im Hochwasser des Flußes treiben lassen.<sup>49</sup> Johanna klammert die wirkliche Zeit aus,

ohne aber je die Ereignisse der Gegenwart zu verleugnen. Ihre Liebe zu Heinrich bleibt über die Jahre das einzig Konstante, am dem die Ereignisse gemessen werden. Sie versucht auch ihn aus der Zeit zu erlösen und die falschen Werte des Unvergänglichen abzulegen. Sie nennt ihren Mann wiederholt "David," den "Kleinen mit der Schleuder," und bezeichnet damit die Hindernisse, die er in den fünfziger Jahren überkommen muß.<sup>50</sup> Er steht ihr innerlich am nächsten, denn er hatte nie vom Sakrament des Büffels gekostet und war immer von militaristischen Einflüssen frei geblieben. Seine Verachtung des Militarismus zeigt er in seinem Lachen und seiner Ironie, von denen er sich eingestehen muß, daß sie nicht genügten, die Herrschaft des Terrors zu besiegen. Johanna ist von Anfang an gegen einen militärischen Aufstieg Deutschlands, denn sie sieht in ihm die Auswüchse der Bürgertugenden Treue, Ehre und Pflicht. Für sie sind das Vorstellungen, die zu pervertierten Mordwaffen umgestaltet werden. In Wo warst du, Adam? hatte in der Gestalt von Filskeit diese Pervertierung ihren Höhepunkt erreicht. In Billard um halb zehn wird an Ottos Verhalten die Pervertierung dieser Bürgertugenden im alltäglichen Leben auf einen Höhepunkt geführt. Johanna, die zu den "Stillen" im Lande gehört, und die den Frauenbildern in den Museen gleicht, nimmt ihre Hirtenfunktion und die Losung: "Weide meine Lämmer" aus dem Evangelium ernst. Nicht umsonst ist sie auch namentlich auf das Evangelium bezogen, aus dem dieser Ausspruch stammt. Betont wird

wiederholt, daß sich Johanna jeglichen militaristischen Tendenzen widersetzt. In der Kaiserzeit spricht sie öffentlich vom "kaiserlichen Narren" und entgeht nur durch fortgeschrittene Schwangerschaft der Bestrafung.<sup>51</sup> Ihren jungen Sohn Heinrich kann Johanna nicht vor dem militaristischen Einfluß retten, er lernt Gedichte auswendig die Religion und Militarismus gleichsetzen. Johanna, die dem Jungen das Gedicht aus der Hand reißt und es zerreißt, kann nicht verhindern, daß das Kind mit der Losung "Hindenburg" auf den Lippen stirbt. Der Liedanfang, "Muß haben ein Gewehr," den Heinrich im Spiel gebraucht, und die Losung, "mit Hurra und Hindenburg" werden zu wegweisenden Meilensteinen, zwischen denen sich Johannas Leben abspielt.<sup>52</sup> Hindenburg, als Symbol für den Militarismus, wird in verschiedenartigen Abwandlungen für sie ein Zeichen des Untergangs. Es nimmt eine übermächtige Gewalt an und wird beinahe zur Psychose. Johanna ist die einzige die aktiven Widerstand gegen die aufkommende Nazi-herrschaft leistet. Sie allein sieht die bedrohlichen Anzeichen des kommenden Terrors bereits während des ersten Weltkrieges. Sie bleibt in ihrer Ablehnung von jeglicher Form von ungerechter Herrschaft konsequent, selbst wenn sie darunter zu leiden hat. In den Hungerjahren der Weltkriege lehnt sie für sich alle Privilegien ab. Brot, Butter und Honig, die von der Abtei geschickt werden, verteilt sie an andere weiter, sogar ihre Familie durfte davon nichts annehmen. Alle Privilegien muß man mit den Füßen treten, denn sie

sind Bestechungen. Ihren Sohn ermahnt sie:

Iß, was alle essen, lies, was alle lesen,  
trage Kleider, die alle tragen; dann kommst  
du der Wahrheit am nächsten. Adel verpflicht-  
tet, verpflichtet dich dazu, Sägemehl zu  
essen, wenn alle anderen es essen....<sup>53</sup>

Johannas Ausspruch, "Adel verpflichtet," der snobistisch wirkt, paßt aber genau zu ihrer Charaktergestaltung. Sie, die als einzige die jeweiligen Lügen der Politiker erkennt, bewahrt ihre Menschlichkeit und innere Freiheit gerade dadurch, daß sie die ihr zukommenden Privilegien kategorisch ablehnt. Ihre Losung "Adel verpflichtet" soll als Mahnruf eines wahrhaft freien Menschen gelten, der zur Nachahmung aufruft.

Johannas Suche nach der Wahrheit und Freiheit führt durch körperliche Entbehrung, der sie auch ihre Enkelkinder unterwirft, denn "sie sollten die Wahrheit auf den Lippen kosten."<sup>54</sup> Die Enkel allerdings haben wenig Verständnis für diese Größe, da sie noch zu jung sind, um die Ursachen für die Entbehrung zu verstehen. Ihre Enkelin Ruth, die sieht, daß Brotmangel zu Mord führen kann, will daher das Extrabrot und die Extrabutter genießen.<sup>55</sup> Ruth, die in einer anderen Zeit aufwächst, glaubt sich gegen die verführende Macht der Privilegien gefeit. Ablehnung jeder Privilegien verbunden mit der Losung "Weide meine Lämmer" führt zu Johannas Entschluß, sich mit den zum Tode verurteilten Juden der Stadt solidarisch zu erklären. Diese Tat hat ihre Überweisung ins Irrenhaus zur Folge, in dem sie in "innerer Emigration" die Kriegs- und Nachkriegszeit verbringt. Die Einweisung in die Irrenanstalt

dient einem zweifachen Zweck: einer bedrohten Person einen Schutzraum zu bieten und außerdem einen Gegner des Regimes mundtot zu machen, um dadurch die nicht mehr begriffene "irre" Welt darzustellen.<sup>56</sup> Das Irrenhaus wird zu einem verwünschten Schloß, in das Johanna verwünscht wurde. Sie hält aber keinen Dornröschenschlaf, denn sie sinnt auf Rache. Sie will Rache nehmen für das Losungswort "Hindenburg," und alle die rächen, die von den falschen Werten der Ehre, Treue, Pflicht und Anständigkeit verführt werden.<sup>57</sup> Nur der Besitz eines Gewehrs kann sie veranlassen, die Anstalt zu verlassen und ins wirkliche Leben zurückzukehren. Der Liedanfang "Muß haben ein Gewehr" erscheint daher leitmotivisch verknüpft mit dem Losewort "Mit Hurra und Hindenburg" in der Johannaepisode. Vergeblich bemüht sich Johanna, von Robert und Heinrich ein Gewehr zu erhalten. Sie ergreift die Initiative und entwendet eine Pistole aus dem Geräteschuppen der Anstalt. Sie hatte bereits in der Anstalt mit dem Spazierstock ihres gefallenen Bruders Einübung auf ein Schußfeld praktiziert. Nun kehrt sie mit "dem Tod in der Tasche" ins Leben zurück.<sup>58</sup> Erst in diesem Augenblick "strömte ihr wieder die wirkliche Zeit ins Gesicht" und ihr "versteinertes Gesicht" nimmt die Konturen einer siebzigjährigen Frau an.<sup>59</sup> Ihr in der Nachkriegszeit freiwilliger Ausschluß aus der Zeit ist endgültig beendet, "sie ist gesund geworden, bringt eine ganze Handtasche voll Gold mit."<sup>60</sup> Außer der Tasche voll mit Gold bringt Johanna Lachen mit, das "Lachen Rachels,"

das über die Widerwertigkeiten des Lebens siegte und gewaltige Energien in sich birgt.<sup>61</sup> Johanna ist entschlossen, Gebrauch von der Waffe zu machen. Sie beabsichtigt, sie auf den jetztigen Polizeipräsidenten zu richten, da er in der Nazizeit ihren Sohn und dessen Freund gefoltert hatte. Er stellte für sie die personifizierte Unmenschlichkeit dar, denn er hatte auch ihren Sohn Otto zum Unmenschen gemacht. Johannas Vorbereitungen sind beendet, "sie trägt das Lösegeld in der Tasche." Sie hat nun "keine Zeit zu verlieren, keine Sekunde zu verschenken, und die verleugnete Zeit bleibt wie eine harte Lüge zurück."<sup>62</sup> Jetzt ist die Zeit reif, "zu feiern und lustig zu sein"<sup>63</sup> und den achtzigsten Geburtstag ihres Mannes zu begehen. Die Geburtstagsfeier fällt mit einem Aufzug eines illegalen Kampfbundes zusammen, der von einem Minister aus wahltaktischen Gründen einberufen wurde. Heinrich und Johanna erleben den Aufzug auf dem Balkon des Hotels "Prinz Heinrich," und zum erstenmal empfindet Johanna Furcht vor der auf sie einströmenden Gegenwart. "Ihr habt euch offenbar an die Gesichter schon gewöhnt, aber ich fange an, mich nach meinen harmlosen Irren zurückzusehnen," und fügt hinzu, "Die werden euch für weniger als eine Handbewegung, für weniger als ein Butterbrot umbringen."<sup>64</sup> Es bleibt Johanna überlassen, die entscheidende Tat auszuführen. Ihr langes Fernbleiben hat sie klarsichtig für kommende Gefahren gemacht. Johanna, die "das Lösegeld" zahlen will, kommt zum Entschluß, nicht die alten Schuldigen zu töten, sondern den

"Mörder ihres Enkels" und nicht Tyrannenmord, sondern Anständigenmord" zu begehen.<sup>65</sup> Trotz der Schießübungen ist Johannas Attentatsversuch spontan und muß mißglücken. Sie schützt den Paragraphen 51 vor, und zieht sich wieder in den Schutz der Irrenanstalt zurück. Die Nachwirkungen ihrer Tat zeigen sich in ihrer Familie. Zum erstenmal billigt Heinrich auch öffentlich ihre Tat.

Heinrich hat Grund zum Feiern; denn dieser Tag hat ihm seine Frau wiedergegeben, und sein enger Familienkreis wird um einen Sohn, Schrella, und einen Enkel, Hugo, erweitert. Johanna hat durch ihren Schuß ihre Familie endgültig zusammengeführt und ihre Bindungen zueinander gestärkt. In der Gestalt von Johanna zeichnet Böll eine neue Frauenfigur, die viele Elemente seiner vorangehenden weiblichen Mittelpunktsgestalten verkörpert, sie aber wesentlich erweitert. Johanna zeigt Religiosität und Mitmenschlichkeit, aber gleichzeitig den Konflikt mit der sie umgebenden Wirklichkeit. Ihr Einfluß bleibt auf die unmittelbare und erweiterte Familie begrenzt. Sie gehört, wie frühere Frauenfiguren des Autors, zu den "Stillen," beschließt aber, im Gegensatz zu ihnen, aktiv ins äußere Geschehen einzugreifen. Sie sieht in ihrem Attentatsversuch keine neue Verkettung von Schuld, sondern ihre Aufgabe, neues Unheil zu verhüten. In der Gestaltung von Johanna zeigt Böll die Möglichkeit einer Frauenfigur, sich geistiger und körperlicher Gewalt zu widersetzen.

## 2. Ansichten eines Clowns

Bölls Roman, Ansichten eines Clowns, der erbitterte Kritik von Seiten der katholischen Behörden hervorrief, erschien 1963. Hirtenbriefe wurden von den Kanzeln verlesen, und persönliche Angriffe auf den Autor von der offiziellen Amtskirche häuften sich. Die Kritik am Autor zeigte sich unerbitterlich und hatte alle Merkmale einer Hetzpropaganda. Angriffe und Gegenangriffe vermehrten sich, und die wahre Problematik des Werkes wurde überdeckt. Die detaillierte Kritik der öffentlichen katholischen Instanz ist aufschlußreich, da dieser Roman Bölls keineswegs der Ansatz zu seiner Kritik an der katholischen Kirche ist. Bereits in Und sagte kein einziges Wort übt Böll ätzende Kritik in der Darstellung einer Domprozession und eines im Stechschritt marschierenden Bischofs. Noch schärfer war Bölls Kritik an den weltlichen Repräsentanten der Kirche, einer Frau Francke, die "mit Gott handelte." In Und sagte kein einziges Wort war bereits der Gegensatz zwischen äußerlichen kirchlichen Ordnungsprinzipien und wahrer Mitmenschlichkeit herausgestellt. Die Unmenschlichkeit der zur Institution erstarrten Kirche stand im Gegensatz zu Fred und Käthes Wohnungsnot und zu der Barmherzigkeit eines verachteten Priesters. In Brot der frühen Jahre wird das Geben und Annehmen von Brot zum wahren Sakrament, das die Liebe der beiden Hauptgestalten ohne

kirchliche Zeremonie zueinander bestimmt. In diesem Werk war von einer "Nothochzeit" die Rede, die ebenso wichtig erschien wie die Nottaufe. Eine echte Liebesgemeinschaft wird dargestellt, die außer einem gesetzmäßigen Trauschein alle notwendigen Voraussetzungen für eine gültige Ehe hat. In Ansichten eines Clowns wiederholt sich diese Situation, die im Mittelpunkt eines Angriffes auf die Ordnungsprinzipien der katholischen Kirche steht. Damit verbunden ist die Auseinandersetzung mit der unbewältigten Vergangenheit und jener Verbindung zwischen Klerus und Politik, die bereits in Haus ohne Hüter in Erscheinung trat. Das in Haus ohne Hüter aufgegriffene Problem einer Weiterführung von nazistischen Ideen unter dem Deckmantel der Demokratie wird hier erneut aufs schärfste angegriffen. Es ist daher bezeichnend, daß Böll Bonn zum inneren und äußeren Mittelpunkt seines Romans wählt. Diese erneute Kritik an den Problemen der ausgehenden Adenauerära bleibt allerdings auf eine Auseinandersetzung der männlichen Hauptfigur mit der katholischen Kirche beschränkt. Die Vorgeschichte der unmittelbaren Vergangenheit, die Geschichte des Konkordats, dem die gegenwärtige Kirche in Deutschland zugrunde liegt, wird nicht wieder aufgegriffen. Es geht in diesem Werk letzten Endes um die Bewährung einer Form ohne Inhalt, und das greift Hans Schnier an. Von der Darstellungsweise des Autors wurde gesagt, daß die epische Distanz zur Mittelpunktfigur weitgehend aufgehoben sei und dadurch der Angriff verschärft und präziser auftrete.<sup>66</sup> Bölls

Rückkehr zur Unmittelbarkeit des Erzählens verstärkt den Eindruck seiner Gesellschaftskritik. Ähnlich wie im Zug bietet sich hier ein epischer Monolog an, der aus einer einzigen Erzählperspektive herkommt und zur stilisierten Icherzählung wird. Im Wort war die Icherzählung durch die Doppelführung der Monologe objektiviert, hier handelt es sich um eine bewußte Subjektivierung in der Behandlung der Problematik. Die unbewältigte Vergangenheit und die Seelenlosigkeit der bundesdeutschen Wohlstandsgesellschaft, die ebenfalls in der Icherzählung Fendrichs in Brot seinen Niederschlag fand, erhält hier eine perspektivische Eindeutigkeit, da sie auf die individuelle Sphäre begrenzt bleibt. Wie in den früheren Werken spielt auch hier die äußere Begrenzung der Zeitspanne des Romans eine entscheidende Rolle. In Billard um halb zehn war die Handlung auf einen Tag eingeschränkt, hier handelt es sich um einen äußeren Zeitverlauf von vier Stunden. In dieser Zeit findet in der Bonner Wohnung des Clowns eine entscheidende Auseinandersetzung mit seinem Vater und mit seiner eigenen Vergangenheit statt. Schnier führt zahlreiche, unbefriedigende Telefongespräche und bereitet sich auf seine Bettlerrolle am Bahnhof vor. In Reflexionen und erinnerten Dialogen wird versucht, die Ursache zu erhellen, die zu Hans Schniers Zusammenbruch führt. Diese eingeengte Perspektive, die subjektive Optik des Dargestellten, kommt einer Tagebuchaufzeichnung nahe.<sup>67</sup> Hans Schnier wählt aus, was er für berichtenswert hält und kann dadurch die unterschiedlichsten

Themen seiner Ansichten gemäß behandeln. Die Kritik aus den vorhergehenden Werken wird durch die Zusammenführung der Themen zu einer Generalabrechnung verschärft. Die verschärfte Kritik an der bundesdeutschen Gegenwart stellt ebenfalls einen Versuch des Autors dar, die gesellschaftlichen und geistigen Prozesse der Bundesrepublik zu beeinflussen.

Bereits in Billard war das zunehmende Engagement des Schriftstellers an den politischen Ereignissen aufgezeichnet. Die Polemik, die sich gegen die in Clown enthaltende Kritik an der katholischen Kirche bezieht, übersieht, daß das Problem einer Allianz zwischen Religion, Politik und säkularer Kultur ein Kernproblem der Kirche in den sechziger Jahren darstellte. Die Debatte konzentriert sich auf das traditionelle katholische Verhältnis zur weltlichen Kultur und stellte die Forderung nach einer geistlich verstandenen spiritualistischen Kirche.<sup>68</sup> Sie stellte einen verspäteten Versuch dar, die Säkularisierung der Bundesrepublik aufzuhalten. Im Angriff auf Bölls Kritik an der katholischen Kirche wurde übersehen, daß diese Mittelpunktfigur sehr differenzierte Unterschiede macht. Es gibt für Hans Schnier durchaus glaubwürdige Katholiken, allerdings nennt er Beispiele, die seiner eignen Wesensart als Künstler nahe kommen. Hans Schnier, der Agnostiker aus evangelischem Haus, ist es auch, der dem befreundeten Kaplan Behlen als Meßdiener aushilft, als er ihn unsicher werden sieht. Er ist es ebenfalls, der die katholische Marie zum Besuch der Messe anhält und besondere

Anstrengungen unternimmt, ihr in einer evangelischen Stadt Gelegenheit für die Sonntagsmesse zu geben. Linderung für seine Melancholie und seine Kopfschmerzen findet Schnier beim Absingen von Litaneien. Er ist antiklerikal, da er die Gefahr des Klerus sieht, der sich mit der bundesdeutschen Politik verbindet, ohne die jüngste Vergangenheit überwunden zu haben. Das Zentralproblem bleibt für Hans Schnier, jene Verbindung zwischen Barmherzigkeit und Recht zu finden, die sein Verhältnis zur weiblichen Mittelpunktfigur bestimmt. In den Auseinandersetzungen über die Dogmatik des Kirchenrechts der katholischen Kirche ist übersehen worden, daß es sich bei den Ansichten eines Clowns um eine Liebesgeschichte handelt. Böll hat wiederholt auf dieses Mißverständnis hingewiesen und meint, das keines seiner Bücher so mißverstanden würde.<sup>69</sup> An dieser Stelle soll nochmals auf Bölls Ausspruch verwiesen werden, daß ihn als Thema nur die Liebe und die Religion interessieren und für beide im innerdeutschen Katholizismus kein Platz sei.<sup>70</sup> Das Mißverständnis gerade dieses Romans machte dem Autor viel zu schaffen da der ursprüngliche Anlaß zu diesem Werk einem weiten Publikum unzugänglich blieb und auch seinerzeit von den Kritikern nicht erkannt wurde. In einem 1971 geführten Interview erklärt daher Böll, daß der Anlaß zu diesem Roman im Scheitern einer von ihm und anderen herausgegebenen Zeitschrift Labyrinth gelegen habe. Seine Erklärung für das Scheitern dieser Zeitschrift bestand aus einer Neuinterpretation der Theseussage, die diesem Roman zugrunde

liegt:

Es ist eigentlich die Geschichte von Theseus und Ariadne: Theseus im Labyrinth, Ariadne schneidet den Faden ab und da sitzt er. Und das Labyrinth... ist der politische deutsche Katholizismus.<sup>71</sup>

Allerdings stellt diese Erklärung eine entscheidende Veränderung in der Theseussage dar, da es diesmal der Mann ist, der von seiner Geliebten verlassen wird. Nicht die Frau, sondern der Mann muß diesmal die Qualen der Verlassenheit durchstehen. Die Vorstellung vom Labyrinth und die Unmöglichkeit, aus ihm einen Ausweg zu finden, wird später von Böll auf die Gesellschaft im allgemeinen bezogen.<sup>72</sup> Der vom Autor betonte Hinweis in Ansichten eine Liebesgeschichte zu sehen, ergibt einen völlig verschiedenen Zugang zu seinem Roman. Der politische deutsche Katholizismus stellt sich für Schnier als ein Labyrinth vor, aus dem er wirklich keinen Ausweg finden kann und an dessen Wänden er sich wundschlägt. Marie, die die Fäden zu seiner Rettung in den Händen hält, hat die Verbindung mit ihm abgebrochen und überläßt ihn seinem Schicksal.

Diesem Schlüssel zu dem Werk wurde ein zweiter im Motto des Romans hinzugefügt: "Die werden es sehen, denen von Ihm noch nichts verkündet ward, und die es verstehen, die noch nichts vernommen haben." Ein Wort des Propheten Jesajah, das Paulus im Brief an die Römer zitiert, entschlüsselt und verschlüsselt zur gleichen Zeit. Einmal hat dieses Prophetenwort bereits durch Paulus seine Bedeutung verändert und

bezieht sich hier auf einen Agnostiker, der sich mit kirchenrechtlichen Dogmen herumschlägt. Dazu sollte bemerkt werden, daß Schnier kein Agnostiker im herkömmlichen Sinn ist. Er ist nicht antireligiös, sondern will zum ursprünglichen Kern der Religion vordringen. Aus dem Grund erklärt sich sein Kampf gegen die äußeren Ordnungsprinzipien des Katholizismus, die der kirchlichen Mission widersprechen. Ein wahrer Agnostiker würde sich schwerlich um die Nuancen des Kirchenrechts kümmern. Ein ostdeutscher Kritiker meinte, daß in der Gestalt von Hans Schnier nicht nur eine Clownfigur, ein Mime, zu sehen sei, sondern auch die Figure eines "Narren" im neutestamentischen Sinn.<sup>73</sup> Aus dieser Zusammensetzung zwischen Clown und Narren ergibt sich der Zwiespalt dieser Figur; die Menschen in ihren Wesen darzustellen und selbst gleichzeitig leer wie eine Kleistsche Marionette aufzutreten. Ein Narr hat ebenfalls die Funktion, herrschende Mißstände aufzudecken, und es gelingt Schnier trotz aller Versuche nicht, mit dem Gleichmut einer Marionette über den Dingen zu stehen. Das Eingangsmotto verschlüsselt die Clownsfigur, da sie am Ende scheinbar resignierend eine Bettlerstellung auf dem Bahnhof einnimmt. Schiers Eingangsbemerkung von der Gosse, in der er einmal landen wird, scheint damit bewahrheitet. Es sollte aber nicht vergessen werden, daß die "Diagonale zwischen Barmherzigkeit und Recht" doch noch nicht entschieden ist. Der Bahnhof, auf den sich Schnier begibt, ist ein bedeutendes Motiv des Autors. Bahnhöfe sind von ihm als Orte

der Unstetigkeit, des Nicht-wohnens bezeichnet worden. Der Bahnhof ist aber gleichzeitig der Ort der entscheidenden Liebesbegegnungen, wie im Brot der frühen Jahre. Schnier drückt selber die Hoffnung aus, daß Marie ihn bei ihrer Rückkehr aus den Flitterwochen auf dem Bahnhof sehen und aus Barmherzigkeit zu ihm zurückkehren werde. Er stellt damit seine scheinbare Resignation, seinen Abstieg in die Gosse, in Frage. Die erhoffte Begegnung mit Marie soll das Leben oder den Tod ihrer gemeinsamen Liebe bestimmen, wobei Schnier auf ihre Barmherzigkeit hofft.

Marie, die weibliche Mittelpunktfigur dieses Romans, die den Clown zu einem Grenzfall der menschlichen Existenz werden läßt, wird nur aus der Sicht des berichtenden männlichen Hauptcharakters dargestellt. Bereits in Brot wurde eine ähnliche Technik verwendet. In diesem Werk wird die Hauptdarstellerin nicht mehr objektiviert, sondern aus subjektiver Perspektive betrachtet. Sie hat kaum Eigenständigkeit, da ihre Handlungen und Reaktionen ausschließlich aus Schniers Perspektive gesehen werden. Die Naturgewalt der Liebe, die wie in Brot das Kerngeschehen des Werkes darstellt, erfährt dadurch eine völlig verschiedenartige Bewertung. In Brot war die Liebesgemeinschaft das Endziel, hier beginnt die Handlung nach Verlust dieser Gemeinschaft. Die Erreichung wahrer menschlicher Gemeinschaft war bisher das Ziel des Autors. Schnier, als Clown und Marionette, kann das Natürliche nur in der Reflexion erleben. Seine Beziehung zu Marie

unterliegt seinen künstlerischen Impulsen, die Menschen in Momenten in ihrem Wesen zu erfassen. Eine Flucht in die Utopie eines Bienenbarn oder die Idylle einer erweiterten Familiengemeinschaft existiert in diesem Werk nicht mehr. Hans Schnier kann als Clown, Künstler und Marionette den Weg zur Natürlichkeit und zur Liebe nur durch Reflexion erreichen. Er rekapituliert künstlerisch seine Beziehungen zu den Menschen, darunter fällt auch seine Verbindung zu Marie, indem er sich ausschließlich auf rituelle Augenblicke konzentriert. Seine Gedanken an Marie bestehen aus diesen rituellen Momenten, die für ihn, aber nicht für Marie, von Bedeutung sind. Zu Beginn seiner Rückerinnerungen gesteht Schnier seine Sehnsucht nach Maries Stimme, ihren Armen und ihrem Körper und gelangt zu der Feststellung, daß er Marie vielleicht nie recht verstanden hätte.<sup>74</sup> Eine Einsicht, die er auch in der Abschiedsszene eingestehen muß, aber nicht wahrhaben will. Die Liebe zwischen Hans Schnier und Marie ist eine alles überkommene Macht und sie zeigen ihre Liebe zueinander im geistigen und körperlichen Verlangen. Für Hans ist diese Gemeinschaft eine wahre Bindung und, wie er glaubt, eine lebenslange:

Schon als sie "geh" zu mir sagte, und nicht "gehen Sie," war die Sache entschieden. Es lag soviel Zärtlichkeit in dem winzigen Wort, daß ich dachte, sie würde für ein Leben ausreichen.<sup>75</sup>

Hans leidet nach eigenen Angaben an Monogamie und kann nur Marie lieben und nie eine andere.<sup>76</sup> Er leidet die Qualen

einer beendeten Liebesaffäre. In ihrer ersten Nacht zusammen scheinen sie beide völlige Übereinstimmung zu erreichen. Marie lehnt sein Angebot ab, sie erst zu heiraten, da sie nicht in der Schuld einer Prostituierten stehen will, mit der er sein Vergnügen suchen würde. Obwohl Marie bei dem Gedanken an eine voreheliche Liebe in Tränen ausbricht, bleibt sie bei ihrem Entschluß und macht sich für Hans schön. Eine Szene wird hier wiederholt, die an Olina in Zug erinnert, die sich ebenfalls für Andreas schminkte, ohne mit ihm intim zu werden. Im Bezug auf die Farbbilder ist diese Szene auf Hedwig in Brot und Johanna und Ruth in Billard abgestimmt. Maries Lieblingsfarbe ist auch grün, eine Farbe, die gut von ihren schwarzen Haaren absticht. Grün ist auch die Reklame des Geschäfts gegenüber, die ihre Liebesnacht beleuchtet. Hier klingt eine Thematik an, die in Wort in der Liebesnacht zwischen Fred und Käthe eine Rolle spielte, und der farbliche Wechsel erinnert an Nellas Rückerinnerungen. Maries Körper ist für sie eine Selbstverständlichkeit, und Hans kann sich nicht an ihren alltäglichen Verrichtungen satt sehen. Die Genialität der Frau, die sich im Alltäglichen ausdrückt, findet hier ebenfalls ihren Ausdruck. Mit der größten Selbstverständlichkeit weiß auch Marie, wie sie sich nach der Liebesnacht zu verhalten hat: sie wäscht die Bettwäsche und wärmt dann ihre kalten Hände in seinen Achselhöhlen. In einer späteren Szene sind die Rollen vertauscht: Bei ihrer ersten Fehlgeburt wäscht Hans die Wäsche für sie mit ebenso

großer Selbstverständlichkeit. Maries hausfrauliche Verrichtungen, Kaffee kochen, erscheinen Hans zum erstenmal nicht alltäglich. Er fand den Alltag furchtbar und großartig schön, als "sei nur Frauen der Alltag so selbstverständlich wie ihr Körper."<sup>77</sup> Marie ist im täglichen Leben die Handelnde, die instinktiv das Richtige tut. Hans möchte am liebsten bei Marie bleiben und sich mit ihr vor der Welt verkriechen. Bett und Badewanne dienen Hans später als Zufluchtsraum vor unerwünschten Konfrontationen, so wie ihn auch sein weiss geschminktes Gesicht von der Welt absondert. Für Hans und Marie besteht kein offizielles Übereinkommen, aber zunächst glauben sie sich aneinander gebunden. Für Hans ist Marie wirklich seine Frau, er empfindet weder Reue noch Schande über ihr Zusammenleben, das für ihn eine unauflösbare Ehe darstellt. Marie weiß, daß sie in ihrer Liebesnacht sündig wurde; denn sie entschließt sich, in die Stadt zu fliehen und von der Schule zu gehen. Sechs Jahre lebt Marie ein un-  
stetes Leben mit Hans und begleitet ihn bei allen Auftritten. Ihr einziges Verlangen scheint zu sein, manchmal nach Bonn zu fahren, um ihren alten Kreis aus der katholischen Jugendbewegung zu besuchen. Ihr Verhältnis zu Hans ändert sich zunächst äußerlich nicht, aber innerlich beginnt es zu kriseln. In ihrem Kreis, den auch Hans besucht, wird ihr Zusammenleben als ein nicht legales "Konkubinat" angesehen. Im Gegensatz zu Bölls früheren Werken steht hier das Sexualleben seiner Hauptgestalten im Mittelpunkt. Eine ausführliche

und klare Behandlung dieses Themas findet allerdings nicht statt, obwohl Ansätze dazu bereits im Haus ohne Hüter vorhanden waren. Sexualität wird in Ansichten ähnlich wie in Wort mit Frömmigkeit verbunden, die sich hier aber als Scheinheiligkeit entpuppt. Das kirchliche Dogma der Ehe und seine Prinzipien eines "rechtmäßigen" Lebens werden Maries und Hans' unstetem außerehelichen Vagabundenleben gegenübergestellt. Hans beginnt kirchliche Dogmatik anzugreifen, der er die Natur des Menschen entgegenstellt. Marie stimmt ihm öffentlich zu, ist aber innerlich beunruhigt. Ihre erste geistige Krise, die Hans nicht erkennt, beginnt mit ihrer ersten Fehlgeburt. Marie zeigt innere Beängstigung über die unerlöste Seele des ungeborenen Kindes und sucht eine Antwort auf die "Diagonale zwischen Gesetz und Barmherzigkeit."<sup>78</sup> Eine mathematische Formel wird verwendet, um menschliche Verzweiflung konkret auszudrücken. Trotz dieses inneren Schreckens scheint die Gemeinschaft zwischen Hans und Marie fester verankert zu sein als eine kirchlich sanktionierte Ehe. Ihre Liebe zueinander erinnert an die "Nothochzeit" in Brot und scheint eine Weiterführung dieses Themas zu sein. Ihre Beziehungen zueinander zeigen die Substanz des Ehesakraments, obwohl die Zeremonie nie kirchlich vollzogen wurde. Es ist diese undogmatische Einstellung zum Sakrament der Ehe, die ein führender katholischer Kritiker mit Böll teilt.<sup>79</sup> Der Autor meint dazu, daß "ein unverheiratetes Zusammenleben die Menschen mehr bindet als eine Ehe, weil

weil die Pflicht und die rechtliche Institutionalisierung" eines sexuellen Vorganges entfällt.<sup>80</sup> An anderer Stelle betont Böll, daß "es ein Irrtum war oder ist, Dinge wie Erotik, Sexualität, Liebe und Ehe zu verrechtlichen."<sup>81</sup> Für Marie und Hans wird der Einfluß von Maries Freundeskreis entscheidend. Marie wird von ihren Freunden unter beständigen psychologischen Druck gesetzt, der einen metaphysischen Schrecken" bei ihr auslöst.<sup>82</sup> Kurz nach einer zweiten Fehlgeburt, die sie körperlich und seelisch erschöpft hat, beschließt sie, Hans zu verlassen. Ihre Kraft ist verausgabt und sie gibt ihr unstetes Leben mit Hans auf, um bei einem Jugendfreund inneren und äußerlichen Frieden zu finden. In einer letzten Auseinandersetzung zwischen Marie und Hans geht es äußerlich um Hans' ursprüngliche Weigerung, als Voraussetzung für eine kirchliche Trauung eine Abmachung für die katholische Erziehung ihrer Kinder zu unterschreiben. Hans empfand diese Forderung als eine Erpressung, denn Marie würde ihre Kinder sowieso katholisch erziehen wollen. Am meisten stört es ihn, daß Marie mit dieser Forderung übereinstimmt. Seine spätere Bereitschaft, dieses Dokument zu unterschreiben, sogar zu konvertieren, nur um Marie zu halten, wird von Marie entrüstet abgelehnt. Jetzt, meint sie, würde er nur aus Faulheit unterschreiben, ohne von der Berechtigung abstrakter Ordnungsprinzipien überzeugt zu sein.<sup>83</sup> Es geht Marie nicht mehr um ihr gemeinsames Zusammensein, sondern um die Ordnung eines geregelten Verhältnisses. Ihre Gemeinschaft,

so ergibt sich aus diesem Gespräch, hatte sie immer als einen sündigen Zustand empfunden, der etwaige Kinder unerlöst lassen würde. Ihre Argumente klingen nicht eigenständig sondern nach ihrem katholischen Kreis, mit dem sie sich jetzt auch in der Sprache identifiziert. Marie muß ihren Weg gehen, der von Hans fortführt. Ihr Bruch mit ihm ist komplett, seine Briefe an sie bleiben ungeöffnet bei Freunden liegen. Hans muß sich eingestehen, daß Marie einen Weg einschlug, der ihr vorgezeichnet war. Ihre ehemals gemeinsamen Freunde lehnen jeglichen Kontakt mit ihm ab. Versuche, Kontakte durch Telefongespräche herzustellen, schlagen fehl. Es gibt nur noch verzagte Angebote, ihm in seiner seelischen Not beizustehen. In dieser extremen Lage beschließt Hans um Marie zu kämpfen, aber auf seine Art: auf sie auf dem Bahnhof als Bettler zu warten.

Der weiblichen Mittelpunktfigur stehen als komplementäre Figuren Hans' Schwester Henriette und seine Mutter entgegen. Henriette, die als junges Mädchen als Flakhelferin in den Tod geschickt wurde, wird durch ihre Stimme gekennzeichnet, nach der sich Hans immer sehnen wird. Sie, die Tote, scheint in Hans' Reflexion diejenige zu sein, die ihn wirklich vollkommen verstanden hat.<sup>84</sup> Seine Mutter dagegen ist als wahre Nazisse gezeichnet. In der Nazizeit hat sie jedes Verbrechen gegen das Regime aufs strengste geahndet. In ihrer Verblendung hätte sie ihren Sohn dem Terror anheimgegeben, wenn es ihr Mann nicht verhindert hätte. Sie schickt

ihre eigene Tochter in den sicheren Tod, "um die geheiligte deutsche Erde von den jüdischen Yankees" zu befreien.<sup>85</sup> Zu diesem Zeitpunkt aber ist sie Vorsitzende eines Verbandes, der der Versöhnung von rassistischen Gegensätzen dient. Ihr Übergang vom Nazismus zur Demokratie was mühelos, ohne Reue oder inneren Veränderung. Sie vereint in sich viele Charakteristiken von früheren unsympathisch gezeichneten Frauenfiguren. Wie Frau Francke in Wort ist sie geizig, brutal und grausam und spricht mit sanfter Stimme, die zu ihrer Brutalität im Gegensatz steht. Geld hat für sie einen abstrakten Wert, es wird zu einer "Ziffer im Tabernakel."<sup>86</sup> Der falsche sakrale Wert, der dem Geld hier unterlegt wird, steht im Gegensatz zu Maries Art, mit dem Geld umzugehen. In ihren Händen verlor das Geld seine Fragwürdigkeit, "sie hatte eine wunderbare Art, damit umzugehen, achtlos und zugleich sehr achtsam."<sup>87</sup> Geld ist für Marie nur ein Mittel, Not zu lindern. Die Geste des Gebens wird bei Marie akzentuiert und ersetzt die Gebürde des Lächelns, die bisher alle positiv gezeichneten Frauenfiguren Bölls auszeichnete. Die Erinnerung an Maries Hände, die die alltäglichen Dinge geschickt erledigen, steigert sich zu einer "Theologie der Zärtlichkeit," die den weiblichen Händen innewohnt.

Eine Frau kann mit ihren Händen soviel ausdrücken oder vortäuschen, daß mit Männerhände immer wie geleimte Holzklötze vorkommen. Männerhände sind Händedruckhände, Prügelhände und natürlich Schießhände und Unterschriftshände. Drücken, prügeln, schießen, Verrechnungsschecks unterschreiben, das ist

alles was Männerhände tun können, und natürlich arbeiten. Frauenhände sind schon fast keine Hände mehr: ob sie Butter auf Brot oder Haare aus der Stirn streichen. Kein Theologe ist je auf die Idee gekommen, über die Hände im Evangelium zu predigen: Veronika, Magdalena, Maria und Martha--lauter Frauenhände im Evangelium, die Christus Zärtlichkeit erwiesen.<sup>88</sup>

Der Hinweis auf die religiösen Dimensionen, die in der Gestik weiblicher Hände liegt, zeigt sich bereits in der segnenden Gebärde von Olinas Händen in der Todesszene in Zug. "Die Theologie der Zärtlichkeit," betont Böll in einem Interview, in dem er unterstreicht, daß Zärtlichkeit immer heilend wirkt und sie als gesellschaftliches Modell neu entdeckt werden sollte.<sup>89</sup>

## V. Die bundesdeutsche Gegenwart

### 1. Gruppenbild mit Dame

Die Verabschiedung der Frankfurter Notstandsgesetze 1968 veränderte Bölls Meinung über eine politische Reform der Bundesrepublik in entscheidender Weise. Seine Hoffnung auf Veränderungen und Reformen der bundesdeutschen Gesellschaft wurde durch diese Gesetzgebung vernichtet. Die neuentstandenen Machtansprüche des Staates, die in die persönliche Freiheit des Einzelnen eingreifen, bedeuten für ihn eine individuelle Bedrohung, gegen die er sich zur Wehr setzt. "Die Urelemente der Demokratie," meint Böll in seinen Notstandsnotizen," werden verletzt, da sich die Gesetze gegen die Minderheiten aussprechen.<sup>1</sup> Der vom linken Flügel der katholischen Kirche erwartete Angriff auf diese Gesetze blieb aus, da auch sie an der Erhaltung des Herrschaftsverhältnisses interessiert ist.<sup>2</sup> Böll sieht in der Zersetzung die einzig mögliche Form des Protestes.<sup>3</sup> Sein Aufruf dazu zeigt auch seine Distanz zur Studentenbewegung.<sup>4</sup> Er rät, das System von innen heraus mit eigenen Mitteln zu bekämpfen, indem es ständig mit sich selbst konfrontiert wird.<sup>5</sup> Der Ausschluß der Minderheiten und der Angriff auf sie, der durch amtliches Mißtrauen sanktioniert wird, veranlassen Böll in seinem eignen Metier zur Solidarität aufzurufen. Er setzt sich aktiv für

die Gründung eines Verbandes deutscher Schriftsteller ein. Auf ihrer Gründungsversammlung verkündet er, daß eine Minderheit von Staat und Gesellschaft nur gehört wird, wenn sie sich solidarisch verbündet.<sup>6</sup> Ein Jahr nach der Gründung des Verbandes baut er die Idee der Solidarität noch weiter aus, indem er in einer Rede die Formel "Einigkeit der Einzelgänger" prägt,<sup>7</sup> eine Formel, die zuerst nur als Modell existiert, aber durch politische Solidarität gesellschaftliche Veränderung bewirken kann. In einer Rede zum zwanzigjährigen Bestehen der Bundesrepublik formuliert Böll diese Ansicht genauer:

Veränderungen der Welt und der Gesellschaft sind nur durch Minderheiten bewirkt worden, die das, was ihnen einfach vorgesetzt wurde, prüften und der Achtung nicht wert hielten.<sup>8</sup>

Der Begriff über den Abfall der Gesellschaft, den er 1966 in seinen "Frankfurter Vorlesungen" als die Humanität eines Landes bestimmte,<sup>9</sup> die in ihrer Erhabenheit darzustellen sei, wird zu einer politischen Macht durch Solidarität. In einem späteren Interview bezeichnet Böll den Begriff der Abfälligkeit als den wichtigsten Gegenstand der Literatur, der Kunst überhaupt, da die "Nicht-Abfälligen die Nicht-mehr-Lebenden" sind.<sup>10</sup>

Abfall und Abfälligkeit sind daher die Schlüsselworte für den Roman Gruppenbild mit Dame.<sup>11</sup> Leni, die weibliche Hauptfigur der Handlung, trägt die Merkmale derjenigen, die von der Gesellschaft zur Asozialen erklärt wurde. Die

Gesellschaft wiederum übt brutale Kritik an denen, die von ihr zu abfälligen Existenzen erklärt werden. In der Konzeption der Gruppe, zu der die Einzelgänger in diesem Werk gehören, findet eine entscheidende Akzentverschiebung statt, da die Gruppe auch Elemente birgt, die nicht zum asozialen Abfall der Gesellschaft gehören. Diese grundsätzliche Veränderung in der Gruppe um Leni, weist auf eine Weiterentwicklung der schriftstellerischen Technik des Autors, die er selber als "Fortschreibung" bezeichnet.<sup>12</sup> Das Neue, das hier in der Konstellation von Gruppenbild entsteht, ist der Ansatz zu einem praktizierenden Gegenmodell zu den herrschenden gesellschaftlichen und sozialen Zuständen der Bundesrepublik. Zu diesem Begriff der Fortschreibung und der Weiterentwicklung gehört ebenfalls eine Wiederaufnahme von Motiven und Verhaltensweisen und Handlungselementen, die bereits in vorangehenden Werken auftraten. Trotz einem Neuansatz in der Verhandlungsweise seiner Charaktere stellt dieser Roman keine Abkehr vom bisherigen Schaffen des Autors dar. Dieses Werk zeigt eine dialektische Aufhebung des Verhaltens unter veränderten gesellschaftlichen und sozialen Bedingungen.<sup>13</sup> Der Neuansatz in diesem Werk, die Weiterentwicklung des künstlerischen Schaffens, zeigt sich neben den erwähnten Essays in Bölls Frankfurter Vorlesungen, in denen er seine humanistische Grundposition erläutert. Moral und Ästhetik werden als kongruent angesehen und bestimmen seine literarische Grundposition und sein künstlerisches Schaffen in dieser

Zeitspanne. Gruppenbild ist, wie die voraufgegangenen Werke, gleichzeitig als ein Versuch des Schriftstellers zu verstehen, die zeitgenössischen Vorgänge zu durchdringen und in diesem Roman außerdem ein nachahmbares Modell einer Verhaltensweise vorzustellen. Der Roman beruht daher auf der Frage nach dem Wesen und der Besonderheit des Verhaltens der Hauptfigur, Leni Pfeiffer, geb. Gruyten. Ihre Verhaltensweise wird durch Einbeziehung von Zeugen bestätigt und aus verschiedenen Perspektiven erleuchtet. Durch dieses Verfahren entsteht ein "beeindruckendes Panorama der Vorgänge" der letzten Kriegsjahre, der Jahre nach dem Zusammenbruch und der gegenwärtigen bundesdeutschen Gegenwart.<sup>15</sup> Die Schilderung der Zeugen, die aus verschiedenen weltanschaulichen Positionen herkommen und deren Beziehungen zu Leni verschiedenen Aspekten unterliegen, ergeben eine persönliche Stellungnahme, die durch ihre Vielfalt eine scheinbare Objektivität erhält. Bestimmte Merkmale Lenis, ihre Naivität, ihre Menschlichkeit und ihre Großzügigkeit werden von allen Zeugen betont. Eine durchgehende Handlung kommt nicht zustande. Die Zeugen, die einen Einblick in Lenis Verhalten geben sollen, sind darüber hinaus dem auswählenden Prinzip der Figur eines Verfassers unterworfen. Seine Funktion wird als ein Auftrag beschrieben, der nicht von einer "irdischen oder überirdischen Instanz" bestimmt sei, sondern als eine "existentielle Aufgabe."<sup>16</sup>

Die Wahrheit über Leni zu erfahren, ist eine

notwendige Aufgabe:<sup>16</sup>

Es geht um die Wahrheit eines Menschen, der in seinem exemplarischen Dasein, in der Ablehnung des weithin für normal Gehaltene[n], normal ist, der eine unveräußerliche humanistische Position vertritt.<sup>17</sup>

In der Auswahl der Gewährsleute, die der Verfasser vornimmt, liegt wiederum eine betonte Objektivierung, ein Versuch, die Recherchen nicht spezifischen Interessen unterzuordnen. Der Verfasser bleibt aber selber kein objektiver Erzähler, da er aktiv in die Handlung eingreift und sich mit einem Charakter verbindet. Die in der Figur des Verfassers und den Zeugen betonte Objektivität erweist sich letzten Endes als fiktive Darstellung, ein Spiel mit den Möglichkeiten des Erzählaspektes. Er schafft eine Illusion, herkömmliche Normen zu zersetzen und etwas Neues entstehen zu lassen. Neu ist nicht nur die Gestaltung einer Liebesgeschichte der Mittelpunktfigur unter denkbar schwierigen Umständen, sondern auch das Fortschreiten der Handlung über diesen Kulminationspunkt hinaus, um eine mögliche Veränderung in der Entwicklung der sozialen und politischen Verhältnisse in Deutschland vorzustellen.<sup>18</sup> Die neuartige Bildung einer Romanfigur, wie es hier mit Leni geschieht, entsteht aus den verschiedenen Ansatzpunkten der fiktiven Zeugen und des auswählenden Verfassers.<sup>19</sup> Die Annäherung an die Hauptfigur zeigt sich in der Mittelpunktfigur. Sie werden in filmischen Ausschnitten von Zeugen zu bestimmten Zeitpunkten vorgebracht. Eine strikte chronologische Zeitfolge wird aufgegeben, und wichtige

Ereignisse, die einander zeitlich folgen, werden chronologisch umgestellt. Innerhalb dieser Umstellung der Zeitfolge wird aber eine Ordnung beibehalten. Diese filmische Technik bleibt auf die realitätsbezogenen Ereignisse begrenzt, Wirklichkeitsferne in Wunschträumen oder Spekulationen, in denen vorhergehende Charaktere wie Nella in Haus oder Schnier in Clown eine Art von Ersatzwirklichkeit erleben, entfallen hier fast völlig. Nur der Verfasser spekuliert und seine Spekulationen zeitigen keinen Einfluß auf das Verhalten der Charaktere. Die filmisch wirkenden Ausschnitte der Zeugen werden von eingefügten Protokollen über Wehrmachtsvorschriften oder Bestimmungen über die Behandlung von Kriegsgefangenen ergänzt. Diese Einschübe projizieren die reale Wirklichkeit ins innere Geschehen und zeigen in Lenis Verhalten daß trotzdem die Möglichkeit für ein menschliches Handeln bestand. Die Verlagerung des Schwergewichtes der Handlungsführung auf den berichtserstattenden Verfasser führt dazu, daß die dargestellte Hauptfigur trotz der vielfältigen Zeugenaussagen unkonturiert bleibt. Das gesteigerte Angebot von Assoziationen soll aber zu einer Stellungnahme gegenüber einem Verhalten auffordern, das in seiner Substanz erkannt und ausgelegt werden soll. Es ginge hierbei nicht um die Vorbildwirkung von Verhaltensweisen im Einzelnen, meint ein Kritiker, sondern "um das Sichtbarmachen einer Haltung des Nicht-angepaßt Sein, die als Regulativ wirkt."<sup>20</sup>

In der Gestaltung von Leni stellt Böll seine bisher

komplizierteste Frauenfigur vor. Nach eigener Aussage stellt sie eine Person dar, die ihn schon in allen Romanen "wahnsinnig beschäftigt" hätte, und die er immer darstellen wollte.<sup>21</sup> An späterer Stelle fällt seine Bemerkung, daß in der Darstellung von Leni, wie von Katharina Blum und der alten Frau Fähmel, auch die Befreiungsversuche der Frau überhaupt gesehen werden sollen.<sup>22</sup> In einem Interview unmittelbar nach Erscheinen des Romans, meint der Autor, daß der Reiz dieser Figur für ihn in der Tatsache lag,

daß diese Frau die verschiedensten sozialen Stufen durchlebt, materiell, milieumäßig, daß sie mit relativer Unbefangenheit sehr, sehr ernste Perioden der deutschen Geschichte fast unverletzt überstanden hat."<sup>23</sup>

Lenis Unbefangenheit trägt Züge der Naivität und der Unschuld, in einem metaphysischen Sinn. Sie erfaßt instinktiv eine Situation in ihrer Asozialität, ohne eine Ideologie der Asozialität zu besitzen. Ihre Naivität und Unverletzbarkeit stellen einen integralen Bestandteil ihrer Persönlichkeit dar. Äußerlich gesehen sind dies befremdliche Merkmale eines Charakters, der zu Beginn der Handlung als eine Frau in den mittleren Jahren vorgestellt wird. Lenis Lebenslauf soll ihren Bildungsweg darstellen; eine Bildung, die nicht im herkömmlichen Sinn Aneignung von Wissen bedeutet, sondern die Lenis Bildung als Person und Frau betont. Schon in der jungen Leni fällt eine größere erotische und physische Sinnlichkeit auf, die mit starker Sensibilität und sozialem Bewußtsein verbunden ist. Alles, was sich Leni sinnlich

aneignet, muß eine sinnliche Dimension aufweisen, um von ihr angenommen zu werden. Abstrakte Ideen in Mathematik und Naturgewissenschaften bleiben ihr daher unverstündlich. Sie ist ein "verkanntes Genie der Sinnlichkeit"<sup>24</sup> und weist eine direkte, "proletarische geniale Sinnlichkeit" auf.<sup>25</sup> Erhöhtes sinnliches Verlangen ist es, das sie heftig nach der Erstkommunion verlangen läßt. Zurückgestellt, eben wegen dieses erotischen Begehrens, empfindet sie später beim Empfang der nüchtern schmecktenden Hostie physischen Abscheu. Sie empfindet ähnlichen Akel bei den Aufklärungsversuchen des Religionslehrers, der Liebe und Sex bagatellisiert.<sup>26</sup> Lenis Sensibilität drückt sich ebenfalls in ihren alltäglichen Verrichtungen aus. Ihr Fröstückeritual, das auch in den schlimmsten Zeiten beibehalten wird und immer aus knackfrischen Brötchen besteht, hat für sie sakramentalen Charakter angenommen.<sup>27</sup> Der Gedanke eines Fröstückeremoniells, bereits bei Heinrich Föhmel in Billard ausgearbeitet und dann verworfen, wird hier ausgebaut und schließt Lenis Sohn Lev mit ein, für den das Fröstücker mit Leni einem Sakrament gleichkommt.<sup>28</sup> Lenis Sinnlichkeit umfaßt ebenfalls elementare menschliche Funktionen. Das Exkrementale spielt in ihrem Leben eine bedeutende Rolle. Ihre Frage nach diesen elementaren Funktionen wurde zu Hause nicht beantwortet. Erst ihr Aufenthalt und die Begegnung mit der Nonne Rahel, lassen sie in die richtigen Hände geraten. Rahel nimmt unter den Schwestern eine Sonderstellung ein; jüdischer Abstammung,

Abstammung, konvertiert, promoviert in Biologie und Medizin. In untergeordneter Stellung als Flurschwester obliegt es ihr, die Exkreme der ihr anvertrauten Mädchen zu betrachten und ihren Gesundheitszustand davon abzulesen. Eine durchaus verachtenswerte Beschäftigung, der aber Rahel durch eine Mischung von Wissenschaft und Mystik Weihe verleiht und auch Leni dazu anlernt. Aus den Anleitungen Rahels an Leni ist es zu verstehen, daß Leni keinerlei Abscheu vor Schmutz oder Exkrementen empfindet. Der türkische Gastarbeiter Mehmet, der bei der Müllabfuhr arbeitet, und ihr eigener Sohn, der aus Wahl Müllfahrer wird, zeigen die Selbstverständlichkeit mit der Leni diesen notwendigen Beruf einstuft. Ihre schon erwähnte Tendenz zur Asozialität liegt in ihrer Akzeptierung eines Berufes, der "der Reinigung dient, aber als schmutzig gilt."<sup>29</sup> Lenis und Rahels Beschäftigung mit diesen elementaren und als schmutzig verschrieenen Tätigkeiten, zeigen den Versuch des Autors,

den alten Begriff der Heiligkeit fragwürdig zu machen, wo man immer eine Person bis zum Ende rein bleiben, rein werden läßt, eine Unterstellung, der auch die sogenannte Heilsgeschichte widerspricht,....die Personen, die Heil gebracht haben, die Reinen, Guten, haben hinter sich eine ganze Reihe von im Sinne der bürgerlichen Moral bösen Menschen, ohne die sie garnicht rein sein könnten.<sup>30</sup>

Die Entstellung des Heiligenbegriffs nennt der Autor in einem anderen Interview den Versuch einer Entikonisierung, um eine neue religiöse Identität zu finden. In der Kanonisierung eines Heiligen sieht Böll eine Fixierung, die das Lebendige

tötet.<sup>31</sup> Aus dieser Einstellung erklärt sich auch die Figurenzeichnung der Nonne Rahel, die in der Nazizeit systematisch von ihrem Orden ausgehungert wird, um dann im Garten ohne Grabstein verscharrt zu werden. Auf ihrem Grab wachsen nun mitten im Winter Rosen, sehr zum Entsetzen ihres Ordens. Ein Rosenwunder manipuliert den Orden und zwingt ihn beinahe, eine asoziale und unbequeme Schwester zur Heiligen erklären zu lassen. Die Rosen sind wie ein Hexenzirkel und können nur mit größtem Aufwand von Chemikalien beseitigt werden. Nur die Entdeckung von Thermalquellen unter den Rosen erlöst den Orden aus seiner heiklen Lage.<sup>32</sup> Schwester Rahels Einfluß auf Leni erstreckt sich über ihren physischen Tod hinaus. Ihr Tod hatte Leni mehr betroffen als der ihrer Eltern. Lenis von Rahel übernommene Einstellung zu körperlichen Funktionen erklärt ihren Wandschmuck, der aus Tafeln besteht, die die einzelnen menschlichen Organe vergrößert darstellen. Die Tafeln werden später zur Kindererziehung ihres Sohnes weiter verwendet. Unter diesen Bildern befindet sich auch ein vergrößerter Querschnitt von einer Schicht der Netzhaut, die Leni mit all ihren Millionen von Stäbchen und Zäpfchen naturgetreu zu malen versucht. Sie nennt das Gemälde "Teil der Netzhaut am linken Auge der Jungfrau Maria, genannt Rahel."<sup>33</sup> Die Verbindung zwischen Maria und der Stammutter Rahel geht zunächst auf biblische Thematik zurück, weist aber in ihrer Bedeutung darüber hinaus. Das folgende Zitat soll Lenis Beschäftigung mit der Netzhaut deuten:

[It] is the immediate instrument of sight, is Böll's way of suggesting that she not only has the faculty to see, but also to portray reality as it is. Further, Böll defines the new reality by referring to the Virgin Mary who is identical to the nun Rahel. The Virgin, symbolizing the commencement of the Christian era, suggests that Rahel's era of Nazi domination, like the Roman is barbaric and pagan; however in it, Böll sees the beginning of the new humanistic period.<sup>34</sup>

Diese Ansicht wird unterstützt von der Beschreibung des Wandgemäldes am Ende des Romans. Lenis Bild von der Netzhaut bleibt zwar unvollendet, strahlt aber eine "unbeschreiblich kosmische Wucht und Zärtlichkeit aus."

Leni hat den Querschnittcharakter vermieden, statt dessen hat sie es horizontal angelegt, wie eine unendliche Ebene, über die man hinwegschreitet, einem noch zu bildenden Horizont entgegen.<sup>35</sup>

In ihrer Identität mit der Jungfrau Maria hält Rahel ihre schützende Hand über Leni und ihren Geliebten, den sowjetischen Kriegsgefangenen Boris. Ihre kurzen, gestohlenen Augenblicke zusammen finden bei Tagesangriffen während der letzten Kriegsmonate statt. Die besonders häufigen Angriffe im Oktober 1944 kommen in regelmäßigen Abständen, wie die Perlen eines Rosenkranzes. Leni glaubt den Monat "des glorreichen Rosenkranzes" Rahel und der Muttergottes zu verdanken, denn "die beiden haben nicht vergessen, wie gern ich sie habe."<sup>36</sup> Die Identifizierung von Rahel und Maria erstreckt sich auch auf Leni selber, die "die Jungfrau Maria täglich nach Sendeschluß auf dem Fernsehschirm empfängt."<sup>37</sup> Leni wäre nicht überrascht, wenn ihr nach Sendeschluß der

Sohn der Jungfrau vorgestellt würde.<sup>38</sup> Das ist ein tele-sensuelles Erlebnis, das am Ende dahin seine Lösung erfährt, daß es Leni selber ist, "die da aufgrund noch zu klärender Reflexion sich selbst erscheint." Ein Kritiker meint,

das Bestreben, ein Allgemeines seiner humanistischen Position--getrennt vom Geschichtlichen--sichtbar zu machen, bringt den Rückgriff auf Elemente des Heiligen und Madonnenhaften, wie sie sich in der Figur Leni, aber auch in Gestaltungselementen wie der Gruft als Schutzraum mit ihren urchristlichen Bezügen mitteilen. Aber es geht dabei nicht um die Identifizierung einer solchen Grundposition mit einer spezifischen Glaubenshaltung. Der Lebensweg der Leni ist ja gegen eine solche einschichtige Auffassung konzipiert.<sup>39</sup>

Lenis Lebensweg, auf den hier Bezug genommen wird, und die Bemerkungen des Autors, der eine Entikonisierung des Heiligen anstrebt, widerlegen die Auffassung eines Kritikers, der diesen Roman als eine Marienlegende versteht.<sup>40</sup>

Die religiösen Bezüge in Lenis Leben sind unmittelbar mit ihrer sinnlichen Wahrnehmung der Welt verbunden, die Menschlichkeit und Zärtlichkeit miteinschließt. Boris wird in den Augen der anderen Angestellten in der Kranzbinderei erst zum Menschen, als Leni ihm mit größter Selbstverständlichkeit eine Tasse Kaffee anbietet. Ihre Tat wird zur politischen Aussage in einer gefährlichen Zeit.<sup>41</sup> Wieder drückt sich das Sakrale im Banalen aus, als Leni die Boris aus der Hand geschlagene Tasse, bedächtig wie einen Kelch anbietet.<sup>42</sup> Ihre menschliche Geste leitet ihre eigene Wiedergeburt ein, und sie wird durch Boris Erfüllung erfahren.

Wiedergeburt, ein christlicher Begriff, ist für Leni ein fortschreitender Prozess: denn "sie wußte immer erst, was sie tat, wenn sie es tat."<sup>43</sup> Ihre Liebe zu Boris hat biblische Parallele. Ihr Handauflegen, das ihn zur Liebe zu ihr entflammt, erinnert an die Geschichte von Ruth und Boas, der Vorfahrin Marias. In den Gräften des Friedhofs, in die sie sich zurückziehen, um den letzten Tagen des Naziterrors zu entkommen, leben Leni, Boris und ihr neugeborenes Kind wie die heilige Familie, im intakten Verhältnis mit sich selbst und der unmittelbaren Umwelt ihrer Freunde. Die Liebesgeschichte zwischen Leni und Boris stellt Böll in eine möglichst schwierige und heikle politische Situation. Aus diesem Grund wählt er auch als Lenis Liebhaber einen sowjetischen Kriegsgefangenen, der Naziideologie zufolge die zweitunterste Stufe Mensch darstellt. Die unterste Stufe, ein Jude, wurde von Böll vermieden, da er eine klischeehafte Darstellung befürchtete.<sup>44</sup> Boris, der Rotarmist, bringt entscheidende Veränderungen in Lenis Leben und das ihrer Umwelt und ihrer Freunde. Seine europäische Erziehung hat ihm auch das Kulturgut der deutschen Literatur übermittelt. Er gibt das Gedankengut seiner Lieblingsautoren Trakl, Hölderlin, Brecht und Kafka an Leni weiter. Indem ihr Boris Gedichte, besonders von Trakl zitiert, lernt sie sie auswendig und fügt nun Gedichte von Trakl, Brecht und Hölderlin zu einem Gedicht zusammen.<sup>45</sup> Ähnlich wie in Billard Hölderlin und Schillers Cabale und Liebe eine Kritik an der zeitgenössischen Gesellschaft

lieferten, so wird hier der Naziterror durch Kafkas Strafkolonie gekennzeichnet. Lenis Schicksal wird von Gedichten Trakls und Brechts begleitet. Auch nach Kriegsende und dem Tod Boris bleibt die Kritik an der gegenwärtigen Gesellschaft bestehen. Leni gibt das in den Gedichten enthaltene Gedankengut an ihren Sohn Lev weiter. Von ihm wird später ausgesagt, daß sein Scheitern im Leben, seine Leistungsverweigerung, auf diese konträren Autoren wie Kafka und Brecht und das extreme Pathos Hölderlins verbunden mit Trakls Verfallslyrik zurückzuführen sei.<sup>46</sup> Lenis Erziehungsmethoden, die den Jungen frei und ohne Schulzwang aufwachsen lassen, verursachen Levs konsequente Leistungsverweigerung der Profitgesellschaft gegenüber. Sein Vater Boris, der völlig außerhalb der Gesellschaft stand, setzte sich mit anderen Waffen zur Wehr. In der Weitergabe deutschen Kulturgutes, das er Leni und dadurch seinem Sohn vermittelt, zeigt sich seine Überlegenheit denen gegenüber, die ihn zum Untermenschen erklären. Boris bezeugt durch seine Verhaltensweise, daß nicht er, sondern die Nazis die wahren Untermenschen sind. In den Friedhofsgruften, die Ähnlichkeit mit den urchristlichen Katakomben haben, ist Boris derjenige, der Pelzer, Lenis Chef von der Gärtnerei, das Beten beibringt.<sup>47</sup> Diese Tatsache ist bemerkenswert, da es sich bei Pelzer um einen Mann handelt, der es versteht in jeglicher politischen Situation seinen Vorteil wahrzunehmen. Pelzers ursprüngliche Zweifel an Boris schlagen in Liebe um, als der ihn bittet, seinen

Sohn notzutaufen, trotz aller Schuld die an seinen Händen haftet.<sup>48</sup> Boris verändert, wie auch Leni, die Menschen und bringt ihre mitmenschlichen Wesenszüge zum Vorschein. Boris fungiert als Hirte, eine Funktion die aus früheren Werken her bekannt ist mit dem Unterschied, daß Boris Taten gleichzeitig politisch zu bewerten sind. Boris Einfluß, der seinen Tod überdauert, bewegt Leni zum späteren Eintritt in die kommunistische Partei. Sie tritt ihr nur bei, da die "Sowjetunion so einen Menschen wie Boris hervorgebracht hat,"<sup>49</sup> und nicht aus politischer Überzeugung. Die kommunistische Partei, die vom Autor ironisiert wird, versucht vergebens, Leni als Widerstandskämpferin auszugeben und sie für Propagandazwecke auszunutzen. Ihr bereits früher betontes proletarisches Verhältnis zum Geld erhält einen zusätzlichen politischen Aspekt:

sie war proletarisch...ihr Verhältnis zu Geld, Zeit und so weiter--proletarisch; sie hätte es weit bringen können, aber sie wollte nicht weiter; es war nicht das Fehlen von Verantwortungsgefühl, auch nicht die Unfähigkeit Verantwortung zu übernehmen, und das sie sogar planen konnte, nun, das hat sie wohl reichlich bewiesen....Und wie gesagt: kein Verhältnis zum Geld, keins zum Besitz.<sup>50</sup>

Später heisst es von Leni, "sie war so herrlich proletarisch, vollkommen unfähig, das bürgerliche Profitdenken zu übernehmen oder gar zu praktizieren."<sup>51</sup> Bei Lenis proletarischer Einstellung zu Geld und Besitz wird vom Autor betont, daß proletarisch nicht mit bescheiden gleichzusetzen sei. Er hält Leni nicht für bescheiden, sondern für sehr unbescheiden,

"eben weil sie sich nicht unterwirft und trotzdem ja ganz gut lebt. Sie hat alles was sie braucht, sie ist unabhängig sogar."<sup>52</sup> Lenis Ablehnung von Profit steht in direktem Gegensatz zu der sie umgebenden Gesellschaft. Sie verschenkt die Kleidung ihres verstorbenen Vaters an sowjetische Kriegsgefangene, anstatt sie auf dem Schwarzmarkt zu verkaufen.<sup>53</sup> Von den geplünderten Eßwaren aus deutschem Heeresbestand gibt sie vieles an Bedürftige ab. Während des Krieges fordert sie nie Miete von den in ihrem Haus wohnenden Freunden und Bekannten und nimmt auch später zu wenig von türkischen Gastarbeitern. Sie lehnt es ebenfalls ab, aus ihren Kriegserfahrungen Profit zu schlagen und großzügig gibt sie ihrem nazistischen Chef den gewünschten "Persilschein." Lenis Ablehnung einer Profitgesellschaft läßt sich auf den Begriff einer klassenlosen Gesellschaft erweitern. In ihrer Geste, mit der sie ihren Kaffee mit Boris teilte, lag bereits ihre Überwindung einer politisch und rassisch aufgebauten Klassengesellschaft. Ihre Geste löste bei den anwesenden Gärtnerarbeitern verschiedene Reaktionen aus, die von stiller Zustimmung über Furcht zu offenem Haß reichen. Lenis Schwangerschaft und ihre Furcht um Boris' zusätzliche Gefährdung lassen sie nach einer Zuflucht suchen. Zu diesem Zweck stellt sie ihre Verbündeten zusammen. Dabei bemerkt sie, daß die einzig verwendbare Verbündete ihre alte Freundin Margret ist, die die notwendige Stärke für dieses Unternehmen zeigt. Auf Margret, die als Prostituierte gilt, sich aber

aus Barmherzigkeit hingibt und später an Erröten aus Scham stirbt, kann sich Leni in allen Lebenslagen verlassen. Sie geht mit ihr durch "dick und dünn." Interessanterweise ist Lenis zweiter Verbündeter ihr Chef Pelzer, der eine politisch bewegte Vergangenheit und Gegenwart hat. Seine Aktivitäten reichen von Leichenfledderei im ersten Weltkrieg zur Mitgliedschaft in der kommunistischen Partei und dann in der SA bis zur Rolle des politisch Verfolgten in der Nazizeit. Trotz seiner opportunistischen Lebensführung ist er kein Unmensch, und zeigt gewisse Übereinstimmungen mit Leni. Seine Erfahrung der Welt gleicht jener Lenis. Wie sie rückt er von seinen Schwarzmarktwaren ohne Bezahlung heraus, und "je reicher er wurde, desto menschlicher wurde er."<sup>54</sup> Seine große Enttäuschung ist seine unerwiderte Liebe zu Leni, die er begehrt, aber mit der er nie über harmlose Liebesbeziehungen hinauskommt. Als Besitzer der Friedhofsgärtnerei, in der Boris und Leni arbeiten, wird er als ihr Verbündeter unerschätzbar. Er baut ein Gruftsysteem aus, in dem Leni, Boris, Margret und Lotte Hoyser, die Geliebte von Lenis Vater, und deren Kinder die letzten Kriegswochen in relativer Bequemlichkeit, von Bomben geschützt, erleben. Dieser Gang in die Gräfte, die Katakomben, zeitigt ebenfalls gesellschaftliche Auswirkungen. Trotz der Bezeichnung "Sowjetparadies in den Gräften"<sup>55</sup> stellt es keine reine Idylle oder Utopie dar.<sup>56</sup> Die Gräfte geben zunächst einen Zufluchtsraum für die Bedrohten, Leni und Boris. Hier wird auch während des

schwersten Bombenangriffes des Krieges ihr Sohn Lev geboren. Seine Geburt bezeichnet das Ende des Terrors und den Beginn einer neuen Zeit. Der Weg in die Katakomben bedeutet ebenfalls ein Zeichen der Leistungsverweigerung gegenüber den herrschenden gesellschaftlichen Umständen. Er beschreibt gleichzeitig einen Schutzraum mit christlichen Bezügen, der als Zeichen zum Durchbruch einer neuen humanistischen Grundposition dient.<sup>57</sup> Die Gesellschaft, die sich in den Katakomben formt, besteht aus Randfiguren der Gesellschaft, die durch ihr Zusammensein eine Veränderung in ihrem sozialen Wertesystem erfahren. Bisher existierende gesellschaftliche, soziale oder politische Unterschiede verflüchtigen sich in einem entscheidenden Bombenangriff, der über sie wie das Jüngste Gericht hereinbricht:

Da kams doch nicht mehr drauf an, ob der eine mal ein Nazi oder ein Kommunist gewesen war, der andere ein russischer Soldat und die Margret eine allzu barmherzige barmherzige Schwester, da gabs doch nur eins: Leben oder Tod.<sup>58</sup>

Die gemeinsame Erfahrung des Todes schweißt diese unterschiedliche Gruppe von Menschen zu einer neuen Gesellschaftsordnung zusammen, die sie nach dem Krieg vergeblich in Wirklichkeit umzusetzen versuchen. Leni bleibt als ungelernte Arbeiterin am Rande der Nachkriegsgesellschaft, da sie es standhaft ablehnt, aus ihren Kriegserlebnissen Profit zu schlagen. Jegliches auf Profit ausgerichtete Denken bleibt ihr fremd. Die zeitgenössische Gesellschaft, deren Grundhaltung vom Profitdenken bestimmt ist, drängt die in den Gräften

neuentstandene Gesellschaftsordnung weiter in die Asozialität ab. Mit Boris Tod in französischer Gefangenschaft hat die Gruppe ihre Polarisierung verloren.

Die Auswüchse der zeitgenössischen Gesellschaft werden an der Hoyersippe ironisch aufgezeichnet. Lotte Hoyers Schwiegervater hat es verstanden, durch Spekulationen Grundstücke auf unrechtmäßige Weise zu erwerben, darunter auch Lenis Mietshaus, mit dem Leni ihre für ihren und Boris Unterhalt entstandenen Schulden abträgt. Lotte, die nach Ansicht ihres Schwiegervaters am Rande der Asozialität lebt,<sup>59</sup> verliert durch seine Denunziation bei der Fürsorge ihre beiden Söhne an ihn. Ihre Kinder, die sich in den Gruften bereits als kriminell ausweisen, werden erfolgreiche Geschäftsleute in der bundesdeutschen Gegenwart. Sie handeln ständig unter dem Motto "Macht euch die Erde untertan" und verachten ihre Mutter, die "den geschichtlichen Hintergrund auf dem ihr Vater gefallen ist," bagatellisiert.<sup>60</sup> Lenis Miethaus, aus dem sie ausgewiesen werden soll, da sie an türkische Gastarbeiter, die bei der Müllabfuhr arbeiten, für zu wenig Geld vermietet, dient als "Höhepunkt ihrer Reaktion."<sup>61</sup> Ihre Handlungen als Vermieterin stehen im Kontrast zu den hergebrachten Einstellungen und sind asozial, da sie den Wert des Hauses vermindert. Die Müllabfuhr und die Straßenreinigung gehören zu den "niedrigsten Beschäftigungen, die die gesellschaftliche Attraktion des Hauses und seine Mietpreise senken."<sup>62</sup> Der Vorwand der Sauberkeit dient der Gesellschaft

als Herrschaftsmittel und zeigt in der Auseinandersetzung mit Leni jene Polarität zwischen rein und schmutzig, die als religiöse und politische Dialektik verwendet wird.<sup>63</sup> Diese Auseinandersetzung wird vom Autor zugunsten des menschlichen Schmutzes entschieden; denn der Zwang zur Sauberkeit wird zu einem politischen Herrschaftsprinzip, das der Autor kategorisch ablehnt.<sup>64</sup> Die daraus entstehende Einstellung zu Rahel und Leni und deren Beschäftigung mit Exkrementen stellt eine völlige Umkehrung des herkömmlichen Heiligenbegriffes dar, daß die menschlich reinste Person in der Vorstellung der anderen am schmutzigsten und abfälligsten dargestellt wird. In Lenis Lebenshaltung stellt Böll eine revolutionäre Verhaltensweise vor, indem er das bisher verkannte als das Echte und Menschliche akzentuiert. Lenis Verhalten und ihr Liebesverhältnis mit dem türkischen Müllfahrer Mehmet ist personifizierter Protest und eine ständige Provokation für eine auf Profit ausgerichtete Gesellschaftsordnung.<sup>65</sup> Die Beschimpfungen, denen Leni nun ausgesetzt wird, die sich auch auf ihr Liebesverhältnis mit Boris beziehen, gipfeln in dem als Schimpfwort vorgebrachten Wunsch, sie zu vergasen. Das Bild, das hier von der zeitgenössischen bundesdeutschen Gesellschaft entworfen wird, zeigt erschreckende Merkmale einer Gesellschaft, die bereit ist, die Gastarbeiter als ebensolche Untermenschen anzusehen wie die sowjetischen Kriegsgefangenen. Es ist daher die Randgruppe der ausländischen Müllfahrer, die wahre Menschlichkeit beweist, indem sie aktiven Widerstand

gegen die Ausweisung Lenis organisiert. Die Abfälligen bleiben nicht nur gesellschaftlich handlungsfähig, sondern sie gewinnen aus der Abfälligkeit eine Handlungsperspektive.<sup>66</sup> Der aktive Protest der Müllfahrer ist umso bemerkenswerter, da den Beteiligten darauf politischer und finanzieller Schaden entstehen kann. Die Solidarität der Einzelgänger demonstriert, daß sie eine politische Kraft darstellen und Lenis Ausweisung verhindern können. Das zuvor gegründete Helft-Leni-Komitee, dessen Generalstabschef Pelzer ist, beweist, daß trotz der unterschiedlichen Zusammensetzung dieser Gruppe, die aus erfolgreichen Persönlichkeiten, darunter Pelzer, und den ausländischen Müllfahrern besteht, eine gemeinschaftliche Aktion zum Erfolg führt. Die Zusammensetzung dieses Komitees ist ein neuartiges Phänomen, weil es eben nicht ausschließlich aus gesellschaftlich verachteten Elementen besteht. Es wird hier betont, daß geschäftlicher Erfolg, der Einzelgängertum einschließt, eine Identifizierung mit gesellschaftlicher Asozialität nicht ausschließt. Auf die Solidarität und den Erfolg des Helft-Leni-Komitees befragt meint Böll, daß diese Aktion einen Vorschlag oder eine Utopie des Widerstandes darstelle, der an praktizierbaren Möglichkeiten entwickelt und daher ein durchaus praktikabler Vorschlag sei.<sup>67</sup> In einem anderen Interview äußert der Autor, daß Solidarität ein realisierbares gesellschaftliches Modell durch gleichzeitige Analyse der Umwelt bewirken könnte.<sup>68</sup> Die Gesellschaft, die ihm dabei vorschwebt, deren

Exponenten Leni und ihr Sohn Lev sind, wird von ihm als eine "profitlose und klassenlose Gesellschaft" bezeichnet. Allerdings, fügt Böll hinzu, handle es sich bei diesem Modell keineswegs um eine marxistisch ausgerichtete Gesellschaftsform, da ihr die proletarische Komponente des Humors abginge. Humor stellt für den Autor eine gesellschafts Dimension dar, der die Einsicht in die Relativität des gesellschaftlichen Lebens gibt.<sup>69</sup> Aus dieser Einsicht des Humors sollte das "Happy End" des Romans, das Händchenhalten der verschiedenen Figuren betrachtet werden. Das Verhalten der Gruppe zueinander drückt sich in der Gestik menschlichen Berührens aus. Das Händchenhalten Lenis mit Pelzer bringt die sinnliche Definition der Gruppenstruktur um Leni zum Ausdruck.<sup>70</sup> Ähnlich wie Lenis Handauflegen bei Boris hat diese Gebärde sinnliche und sakramentale Bedeutung, sie dient als Erkennungszeichen des Helft-Leni-Komitees. Lenis Verhaltensweise, ihre Leistungsverweigerung bleibt der Kristallisationspunkt der Gruppe. Ihr Verhalten wird zum beispielhaften Muster eines alternativen Gesellschaftsmodells. Leni bleibt der Mittelpunkt, "die Dame" im nicht-herkömmlichen Sinn, um die die Gruppe sich versammelt. Als praktikables Muster für eine erneute Gesellschaftsordnung zeigt sich ihre Ambivalenz in den Schlußworten: "Ja, es gibt sie und doch gibt es sie nicht. Es gibt sie nicht, und es gibt sie."<sup>71</sup> Ein ostdeutscher Kritiker erklärt diese "Zweifelsattitüde" dahingehend, daß es Leni als Wesensmöglichkeit gebe aber sich

diese Möglichkeit nur unter konkreten, sozialen und gesellschaftlichen Bedingungen erfüllen könnte.<sup>72</sup> Lenis Duplizität schafft eine faszinierende Frauenfigur. Böll unterstreicht ihre Rolle in seinem Gesamtwerk und stellt sie als weder positive noch negative Heldenfigur da, aber als eine Alternative zu seinen negativen und positiven Mittelpunktsgestalten in früheren Werken. In der Figurenzeichnung von Leni, einer deutschen Frau in den mittleren Jahren, gestaltet der Autor die Repräsentantin für ein utopisches Modell des richtigen Lebens.<sup>73</sup> Durch Gruppenbild mit Dame meint ein Kritiker, hat Böll

sich eine konkrete Utopie humaner Gesellschaft neu erschrieben...ein praktikables Modell des Widerstandes gegen die etablierte Gesellschaft in der Gemeinschaft von Abfälligen, die Handlungsfähigkeit nach außen mit dem Moment der Zärtlichkeit nach innen verbinden.<sup>74</sup>

## 2. Die verlorene Ehre der Katharina Blum

Die Jahre zwischen dem Erscheinen von Gruppenbild mit Dame (1971) und der längeren Erzählung Die verlorene Ehre der Katharina Blum (1974) zeigen eine erhöhte publizistische Tätigkeit Bölls und seinen aktiven Eingriff in die innerpolitischen Debatten der Bundesrepublik. Seine Einwirkungen erhielten internationale Anerkennung durch seine Wahl zum Präsidenten des internationalen PEN-clubs 1971 und durch die Verleihung des Nobelpreises 1972. Als Präsident des PEN-clubs macht er Ernst mit den Forderungen der PEN-charta, die

den Club als Bündnis gegen Intoleranz, Zensur, Rassen- und Völkerhaß definiert. Seine Bemühungen in dieser Richtung sind durch seine Hilfe für sowjetische Schriftsteller weltbekannt geworden. In diese Zeit, vor der Verleihung des Nobelpreises, fallen die terroristischen Aktivitäten der Baader-Meinhofgruppe, die den gesellschaftlichen Überbau der bundesdeutschen Gegenwart abschaffen will. Demagogische Leitartikel der öffentlichen Presse und systematische Aufhetzung der Bevölkerung erinnerten unliebsam an faschistische Propagandamittel und stellten die Grundlage eines Rechtsstaates in Frage. Die Bildzeitung, ein Organ des Springerkonzerns, veröffentlichte im Dezember 1971 eine Schlagzeile, in der ein bewaffneter Raubüberfall der Baader-Meinhofgruppe unterstellt wurde, ohne die Wahrheit der Behauptung beweisen zu können. Böll greift diese publizistischen Methoden aufs Schärfste an und versucht in einem Gegenartikel im Spiegel die Hysterie, die die Bild-schlagzeile entfacht hat, zu entspannen. Er greift in diesem Artikel auf einen Essay zurück, in dem er über die Baader-Meinhofgruppe geäußert hatte: "Die Bildzeitung wird des nackten Faschismus beschuldigt, der Verhetzung in einem Rechtsstaat ausübt."<sup>75</sup> In einem Rechtsstaat aber, sagt Böll, "hat jeder Verdächtige ein Recht darauf, daß, wenn man schon einen Verdacht publizieren darf, betont wird, daß er nur verdächtigt wird." Die Bezeichnung "Rechtsstaat" erscheint fragwürdig, "wenn man Qualität des Rechts der Qualität von Erfolg und Popularität opfert."<sup>76</sup>

Böll greift in diesem Essay und im Spiegelartikel die Demagogie der Presse an, die "wo die Polizei ermittelt, schon alles weiß,"<sup>77</sup> und dadurch die individuellen Rechte des Einzelnen abschafft. Die von den Zeitungen des Springerkonzerns entfachte Hysterie bedeutet für Böll ein Warnungszeichen und eine unliebsame Erinnerung an die Macht der nazistischen Pressepropaganda. Seine öffentliche Stellungnahme zeigte allerdings nicht die gewünschte beruhigende Wirkung, sondern verursachte monatelange, an Hysterie grenzende Auseinandersetzungen, bei der der Springerkonzern vor keinen Mitteln zurückschreckte. Der Versuch, ihn wirtschaftlich durch Boykott seiner Werke zu ruinieren, schlug allerdings fehl. In die verstärkte Demagogie der Bildzeitung fiel eine offizielle Rüge des Pressewerkes, die Bölls Vorwürfen Recht gab. Diese Rüge wurde in einer Flut von Schmähchriften und Angriffen vergraben. Die Gegenartikel der Springerzeitungen gingen dabei nicht auf den Anlaß von Bölls Artikel ein, sondern benutzten ihn, um dem Autor Sympathisantentum mit den Terroristen zu unterstellen. Gleichzeitig wurde eine Kampagne unternommen, um alle Sympathieverdächtigen zu denunzieren und wirtschaftlich zu erledigen. Ihr journalistischer Rufmord gegen Böll blieb erfolglos. In die Zeit dieser Polemik fiel die Verleihung des Nobelpreises an Böll, die diese Angriffe teilweise eindämpfte. Mit dem Verleih des Nobelpreises beginnt Böll systematisch gegen die Verallgemeinerung anzukämpfen, die seinem Werk anhaftet. Er weigert sich, als

"moralische Instanz" oder "der gute Mensch von Köln" zu gelten. In einem 1975 gegebenen Interview formuliert er diese Gedanken als einen Indizbeweis für den Verfall der öffentlichen Meinung, daß "Intellektuelle und Schriftsteller eine Macht bekommen haben, der ihrer realen Macht nie entsprechen hat und nie entsprechen wird."<sup>78</sup> Bereits in seiner Nobelpreisrede hatte Böll darauf hingewiesen, daß er eine Alternative zwischen Information und Poesie für irrtümlich halte, denn Dichtung sei die sinnliche Wahrnehmung der Welt. Eine fiktiv erzeugte Realität und eine sinnlich wahrnehmbare Wahrheit schließen daher einander nicht aus, sondern ergänzen einander.<sup>79</sup> Aus dieser Position und den vorausgegangenen polemischen Auseinandersetzungen mit dem Springerkonzern erklärt sich Bölls veränderte literaturtheoretische Position, die er in der Nobelpreisrede formulierte. Die Kunst dient nicht mehr nur dazu, in Romanen Wörter oder Charaktere zu verstecken, sondern "geistigen Explosivstoff und gesellschaftlichen Spätzünder zu verbergen."<sup>80</sup>

Aus diesen Erörterungen kommt Böll zu dem Entschluß, daß der Abstand zwischen Literatur und Publizistik verringert werden muß. Der Einfluß der Presse auf die öffentliche Meinung und ihre Verstellungen der wahren Begebenheiten führen Böll zu seinen Überlegungen über die verschiedenen Erscheinungsformen der Gewalt. In seiner Rede auf dem SPD Parteitag 1972 stellte er heraus, daß "die Gewalt" nicht nur die sichtbaren Bomben, Knüppel, Steine, Wasserwerfer und Tränen-

gasgranaten seien, sondern auch die uns unsichtbare massive publizistische Gewalt einiger Pressekonzerne.<sup>81</sup> Das Thema der Wirksamkeit der Presse und der von ihr geschaffenen öffentlichen Meinung an einer Person, wird zum Leitgedanken in Die verlorene Ehre der Katharina Blum.

Die Entstehung eines Gewaltaktes, die Erschießung eines Journalisten und die Konsequenzen einer subtilen Gewalt in den von der Presse manipulierten öffentlichen Meinung werden am Schicksal eines Menschen, Katharina Blum, dargestellt. Böll versucht, an ihrem Werdegang die Kausalzusammenhänge zwischen den beiden Gewaltformen herzustellen. Es wird daher vom Autor als Irrtum angesehen, die Geschichte von Katharina Blum in den begrenzten Zusammenhang mit den Geschehnissen um die Baader-Meinhof-Gruppe zu stellen. Die Reaktion der Springerpresse gab ihm das Material, auf Grund dessen er feststellen konnte, "welche Methoden die Bildzeitung und andere Boulevardblätter anwenden, um bekannte und unbekannte Personen eklatanten Verleumdungen auszusetzen."<sup>82</sup>

Da habe ich mir überlegt, was wird aus diesem Menschen. Irgendjemand steht in so einem Boulevardblättchen, wird plötzlich für ein, zwei Tage zur Sensation, und keiner weiß, was mit diesem Menschen danach passiert. Diese Geschichte habe ich regelrecht studiert, Material gesammelt und daraus schließlich die Geschichte einer völlig unbekanntem Zeitgenossin gemacht, die plötzlich einer solchen Verleumdung ausgesetzt wird.<sup>83</sup>

Ein zusätzlicher Hinweis auf den Untertitel der Erzählung, "Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann," unterstreicht das Anliegen des Autors, die Formen unsichtbarer

psychischer Gewalt aufzudecken, die sich in sichtbarer Form ausdrücken. Die weibliche Hauptfigur dieses Werkes, Katharina Blum, wird von Böll als eine "durchaus angepaßte Figur" gesehen,<sup>84</sup> die das Wirtschaftswunder mitmacht und sich sehr tüchtig und strebsam verhält. Er sieht sie als "eine ganz einfache Hausangestellte, völlig unpolitisch," ein "unbefangener Mensch," der nur sein Geld verdienen will und durch ein bestimmtes Erlebnis plötzlich politisiert wird."<sup>85</sup> Dieses Erlebnis ist der von Katharina empfundene Verlust ihrer Ehre durch die Verleumdungen der Presse, deren Praktiken mit ätzender Kritik herausgestellt werden. Ähnlich wie im vorhergehenden Gruppenbild mit Dame wird die Hauptperson von verschiedenen Blickpunkten erklärt und beschrieben. Gewährspersonen, Zeugen, Protokolle, Gutachten und ein Berichterstatter versuchen, die Hauptfigur aus unterschiedlicher Optik zu erfassen. Ihre Berichte im Rahmen einer Erzählung sind weniger ineinander verschachtelt und durchsichtiger motiviert als in Gruppenbild mit Dame. Der Berichterstatter ist nur in einer oberflächlichen Weise der Rolle des Verfassers des vorhergehenden Werkes ähnlich. Er tritt selber nie in Erscheinung, greift auch nicht sichtbar in das Handlungsverfahren ein. Durch die Gegenüberstellung von "Haupt"- und "Nebenquellen" entsteht eine objektivierende Tendenz der Berichte. Die Tatsache der Erzählung umfaßt eine vier Tage umfassende Handlung und wird im sachlichen Ton in kürzester Form im dritten Kapitel wiedergegeben. Der Berichterstatter bezeichnet

die geschilderten Tatsachen als "brutal,"<sup>86</sup> schildert sie wie eine gründlich durchgeführte Recherche eines verantwortungsvollen Reporters und hebt sich damit von dem Praktiken der dargestellten Sensationsblätter ab.<sup>87</sup> Gründliche Untersuchung der Fakten führt Katharinas Arbeitsgeber, Rechtsanwalt Blorna, dazu, gewisse Praktiken des hier als Zeitung benannten Blattes als Entstellung aufzudecken.<sup>88</sup> Seine Behauptungen tragen ihm dann den Ruf eines Kommunisten ein und beschleunigen seinen wirtschaftlichen Verfall. Eine Richtigstellung von seiten der "Zeitung" erfolgt nie, da es ihr um Stimmungsmache und nicht um Wahrheit geht. Der journalistische Rufmord ist daher eine bewußte und geplante Verfälschung der Tatsachen. Durch falsche Darstellung der Fakten wird ein unschuldiger Mensch durch gezielte und aus der Luft gegriffene Behauptungen in ein gesellschaftliches Zwielficht gerückt und allen politischen und sexuellen Denunziationen frei gegeben. Auf diesem Hintergrund gewinnt Katharinas Versuch Glaubwürdigkeit, ihre verlorene Integrität durch eine Gewalttat wieder herzustellen. Katharina, eine einfache Hausangestellte, entging den Entbehrungen eines heruntergekommenen Milieus, einem nörgelnden Vater, einer abgearbeiteten Mutter und einem kriminellen Bruder, durch eigene Strebbarkeit und Planung ihres Lebens. Ihre Patentante, Else Wltershem, die auch ihre engste Freundin ist, sorgte dafür, daß Katharina eine gute Ausbildung auf einer Haushaltungsschule erhielt. Verschiedene Stellungen zeigen ihr stetes

Vorwärtskommen durch gute und planvolle Arbeit. Die als "spröde" und als "Nonne" bekannte Katharina weist sexuelle Zudringlichkeiten ab. Ihren Mann, den sie durch ihren Bruder kennenlernt, verläßt sie bereits nach einem halben Jahr, da er zwar zudringlich, aber nie zärtlich gewesen war. Sie wird schuldig geschieden "wegen böswilligen Verlassens,"<sup>90</sup> und ihr Exgatte denunziert sie später wegen kommunistischer und kirchenfeindlicher Umtriebe. Diese Unterstellungen werden von der Zeitung geschickt gegen sie benutzt ohne ihnen nachzuforschen, und sie "bringen Katharina besonder auf."<sup>91</sup> Bei ihren Arbeitgebern galt Katharina als besonders tüchtig und "hilfsbereit," was von der Zeitung als "radikal" gemeldet wird.<sup>92</sup> Ihr Aufenthalt bei den Blornas, einem Rechtsanwalt und seiner Architektenfrau Trude, ist äußerst zufriedenstellend. Ihre gute Planung des Haushaltes had die Unkosten verringert und das Ehepaar zur eigenen Arbeit freigemacht.<sup>93</sup> Blornas hängen sehr an ihr und bürgen auch für Katharinas Eigentumswohnung, denn Katharina wollte unbedingt "unabhängig" von ihnen ein eigenes Heim besitzen.<sup>94</sup> Ihre Sparsamkeit ermöglicht es ihr, einen Gebrauchtwagen zu erstehen und einen erheblichen Teil des Wohnungskredites vor der Zeit abzuzahlen. Blornas lassen sie auch an ihren gesellschaftlichen Veranstaltungen teilnehmnen, bei denen sie mit den Gästen tanzt und sich oft gegen Zudringlichkeiten zur Wehr setzen muß. Sträubleder, ein alter Studienfreund und Auftraggeber des Hausherrn, glaubt ihre Liebe erkaufen zu können. Da er sich

für undwiderstehlich hält und keine Absage annimmt, besucht er Katharina oft und schenkt ihr einen kostbaren Brilliantring, ohne Gegenleistung dafür zu erhalten. Katharina erfährt den Gegenwert des Ringes erst bei der polizeilichen Vernehmung. Sie bekommt von Sträubleder den Zweitschlüssel zu seiner Zweitvilla aufgedrängt. Ihre Ablehnung von Sträubleder beruht nicht auf moralischen Gründen sondern auf ihrer persönlichen Ablehnung.<sup>95</sup> Später werden diese Tatsachen von der Zeitung entstellt, und Katharina wird als die Verfolgerin von Sträubleder abgestempelt, die sein Vertrauen mißbraucht hat. Sträubleders Verbindung zur Zeitung durch seinen Kompagnon gibt ihm die Macht, die öffentliche Meinung der Zeitung zu manipulieren. Da er selber als christlicher Großunternehmer auf seinen Ruf bedacht ist, beeinflusst er die Zeitung nicht zu Katharinas Gunsten, sondern legt die Hauptlast der Verleumdungen auf seinen Freund Blorna. Die Manipulation, die hinter der Presse steht, hat Böll in einem Interview erklärt. Den verantwortlichen Journalisten Tötges, den Katharina am Ende erschießt, um ihre Ehre wiederzustellen, hält er für ein "Opfer des Marktes, den er bedient." Er hat die Macht über einzelne Personen, die er zur Schlagzeile machen kann. Aber im Hintergrund sitzen die Großindustriellen, die die Zeitung als 'Stimmungsmache' brauchen können." An derselben Stelle weist Böll auf die Gefahr der Großindustrie hin, die nicht in "Erscheinung tritt, und daher nicht kontrollierbar ist. Sie sind die Hintergrundsleute,

die dieselbe Mentalität wie 1932 zeigen." Ihre Gefährlichkeit liegt nach Bölls Ansicht darin, daß sie sich wie Herren gebärden und auch als solche anerkannt und bewundert werden.<sup>97</sup> Katharina gerät in die Maschinerie dieser Machenschaften der Sensationspresse durch ihre Liebe zu Ludwig Götten, der von der Polizei gesucht wird und durch einen Zufall beim Hausball ihrer Patentante auftaucht. Katharina, die Ablehnende, Spröde, tanzt fast "ausschließlich und innig"<sup>98</sup> nur mit ihm auf dieser Fastnachtsparty, obwohl sie nicht einmal seinen Nachnamen weiß. Die Darstellung einer plötzlich alles überwältigenden Liebe hat in diesem Werk dieselbe Kraft wie in Das Brot der frühen Jahre. Hedwigs und Fendrichs Liebe zeigte einen Vorgang, der sich verinnerlichte und sich ausschließlich auf den persönlichen Bereich der Beteiligten bezog. Bei Katharina verlagert sich der persönliche Aspekt durch Ludwigs angeblich kriminelle Tätigkeit auf das Politische. Katharina ist naiv genug, in Ludwigs Furcht vor einer Polizeifalle eine gewisse Romantik zu erblicken, denn sie hält seine ihr eingestandene Desertion in der Bundeswehr nicht für ein Verbrechen. Sie ist sich bis zum brutalen Eindringen der Polizei in ihre Wohnung nicht bewußt, durch die Beherbergung eines Straffälligen selber straffällig geworden zu sein. Im Gegensatz zu den früheren Frauengestalten Bölls, die nur mit gesellschaftlichen Gesetzen in Konflikt gerieten, ist Katharina leicht lädiert und erhält ihre Fragwürdigkeit, bevor sie in die Verstrickung der Polizei und der Presse

gerät.<sup>99</sup> Ihre Liebe zu Ludwig ist unbedingt und ohne Vorbehalt, ähnlich Olinas in Zug, eine Liebe, die auf Zärtlichkeit und nicht Zudringlichkeit basiert:

Er war es eben, der da kommen sollte--ich hätte ihn geliebt und Kinder von ihm gehabt--und wenn ich hätte warten müssen, jahrelang, bis er aus dem Kittchen wieder heraus war.<sup>100</sup>

Ihr Bekenntnis zum Mord an Tötges schließt auch den Wunsch ein, zu sein, wo ihr "lieber Ludwig" sei.<sup>101</sup> Die Liebesgeschichte zwischen Katharina und Ludwig bleibt offen, aber die Hoffnung besteht bei Beiden, sich im Gefängnis als offiziell Verlobte sehen zu können.

Katharinas planvolles Leben, ihre kühle und überlegte Art, brechen vor der Macht der Liebe zusammen. Ludwig gewinnt einen momentanen Fluchtraum in Sträubleders Zweitvilla. Katharina aber wird der psychischen Brutalität der polizeilichen Vernehmungen und den Verleumdungen der Presse übergeben. Ihre Liebe zu Ludwig bleibt unverändert, ihre Gedanken kreisen um seine Sicherheit, nie die eigene. Von allen Frauenfiguren Bölls fällt sie durch Rationalität auf, äußere Kühle und offensichtliche Zurückhaltung. Bei ihr gibt es keine Geste des Lächelns mehr, aber ihre Zärtlichkeit drückt sich ausschließlich in ihren alltäglichen Verrichtungen aus, im Anrichten des Frühstücks für sich und die Blornas.<sup>102</sup> Der elementaren Funktion wird auch hier eine sakramentale Weihe beigegeben. Brot und Honig sind die Hauptbestandteile von Katharinas und Blornas Frühstück.<sup>103</sup> bei der polizeilichen

Vernehmung lehnt es Katharina ab, ein bezahltes Mittagessen anzunehmen. Ihre Reaktion erinnert an die Johanna Fähmels in Billard um halb zehn, die ebenfalls alle Vergünstigungen als Bestechung ablehnte. Katharina empfindet die polizeiliche Vernehmung als Verletzung ihrer Person. Das Eindringen der Polizei in ihre Wohnung, die Überwachung beim Anziehen im Badezimmer haben ihre äußere und innere Integrität verletzt. Ihre Wohnung ist ihr verleidet, und sie zerstört sie systematisch und planmäßig vor ihrem Mordanschlag.<sup>104</sup> Das polizeiliche Verhör zeigt die Entpersönlichung eines Individuums. Katharina wird als "die Blum" bezeichnet, und der vernehmende Beamte, Beizmenne, gibt sich herablassend. Er beweist seine Macht durch sprachliche Schnoddrigkeit und eindeutige sexuelle Fragen, die in Katharinas Intimleben eindringen. Der Sprachgebrauch spielt bei den Vernehmungen wie auch bei der Entstellung durch die Presse eine Hauptrolle. Im Verhör wird durch offenen und subtilen Druck versucht, eine Verstellung der Sprache zu erreichen, die Katharina mit Nachdruck ablehnt. Sie kontrolliert "mit größter Pedanterei jede einzige Formulierung und ließ sich jeden Satz vorlesen." Eine Umstellung von "Zudringlichkeiten" zu "Zärtlichkeiten" lehnt sie aufs stärkste ab ebenso wie eine Änderung von "gütig" zu "gutmütig."<sup>105</sup> Sie besteht auf ihrem Recht, anderenfalls würde sie die Unterschrift unter das Protokoll verweigern. Der Selbstschutz, den Katharina dabei ausübt, wird von den Polizeibeamten als "affig" und "humorlos"

empfunden.<sup>106</sup> Allerdings schützt diese Sorgfalt Katharina nicht vor den Entstellungen der Presse, die ihre Auskünfte größtenteils von der Polizei bezogen haben muß. Die Freiheit der Presse stellt mit derartig unkorrigierten Berichten die Grundsätze des Rechtsstaates in Frage. Der Verdächtige wird von der sensationslüsternen Presse ohne Gerichtsurteil eines nicht gestandenen Verbrechens überführt. Beim Durchlesen der Zeitung fragt dann Katharina auch, "ob denn der Staat nichts tun könne, um sie vor diesem Schmutz zu schützen und ihre verlorene Ehre wiederherzustellen."<sup>107</sup> Es ist ihr Außerdem unbegreiflich, daß Einzelheiten aus dem Verhör der Zeitung bekannt sind. Der Vorwurf der unbefugten Weiterleitung von vertraulichem Material von seiten der Polizei wird vom Staatsanwalt abgelehnt. Er rechtfertigt die Weiterleitung an die Presse mit dem Hinweis, daß Katharina durch ihre Bekanntschaft mit Götten als eine "Person der Zeitgeschichte" Gegenstand berechtigten öffentlichen Interesses sei. Sie könne ja später eine Privatklage gegen die Zeitung erheben und die Polizei würde ihr zu ihrem Recht verhelfen, wenn es "undichte Stellen" innerhalb der untersuchenden Behörde gäbe. Die Zerstörung eines jungen Lebens mit Hilfe der Polizei und der Presse ist für die verantwortliche Behörde von keinerlei Interesse, denn die "Pressefreiheit dürfe nicht angetastet" werden. Die Schuld liegt nach Aussagen der Polizei allein bei Katharina, die sich in "schlechte Gesellschaft" begeben hätte.<sup>109</sup> Die Zeitung, die auch für stärkere

Vernehmungsmethoden der Polizei plädiert, führt ihre Kampagne des Rufmordes ungestraft weiter. Ihr Hauptreporter, Tötges, scheut nicht davor zurück, die totkranke Mutter Katharinas im Krankenhaus zu verhören, und verursacht dadurch ihren Tod. Als Anstreicher getarnt, ein sarkastischer Hinweis auf die faschistischen Methoden der Presse, leistet er der sterbenden Frau "Artikulationshilfe," nämlich die völlige Entstellung des Gesagten.<sup>110</sup> Den überrumpelten Rechtsanwalt Blorna zwingt er, zu Katharinas Charakter Stellung zu nehmen, um das Ausgesagte dann zu entstellen.<sup>111</sup> Der gezielte Rufmord der Zeitung führt zu offenen Beschimpfungen und anonymen Telefonanrufen, die um Katharinas Sicherheit fürchten lassen. Nach Ludwigs Verhaftung, der seine Beziehungen zu ihr als eine private Liebesaffäre hinstellt,<sup>112</sup> ändert sich Katharinas Einstellung zu den Verleumdungen der Zeitung. Da sie Ludwig in Sicherheit weiß, verabredet sie ein Exklusivinterview mit Tötges. Der genaue Zeitpunkt, an dem sie den Mord plant, ist nicht genau festzulegen, und die Aussagen ihrer Freunde gehen darüber auseinander. Ihr Benehmen unterliegt nach dieser Verabredung einer merklichen Veränderung. Sie wirkt scheinbar entspannt und weinte sich nach dem Abschied von ihrer verstorbenen Mutter aus, sie, die "nie weinte."<sup>113</sup> Ihr Verhältnis zur Zeitung scheint weniger emotionell und mehr analytisch zu sein. Den Abend vor ihrer Tat verbringt Katharina bei Blornas in Gesellschaft von Else und ihrem Lebensgefährten. Trotz vielfacher Versuche der

Anwesenden ihr das Interview mit Tötges auszureden, besteht Katharina weiterhin darauf. Ihre augenscheinliche Gefäßtheit und die heimliche Entwendung einer Pistole erinnern an den Gemütsanschlag von Johanna Fähmel, die sich ebenfalls vor ihrem Attentat ihrer Absicht voll bewußt ist. Den offensichtlichen Anstoß zur Tat gab, nach Blornas Meinung, die Sonntagsausgabe der Zeitung. Katharina erscheint nun nicht mehr auf der Titelseite, aber dafür ist die "story" umfangreicher und mit Fotos. Die Ereignisse der letzten Tage werden nochmals zusammengefaßt dargestellt und alle Tatsachen entstellt. Keine Einzelheit aus Katharinas Leben wird übergangen und alle Aussagen unterstellen ihr kriminelle Aktivitäten. Die verleumderischen Methoden erhalten ihre Rechtfertigung durch einen Dank an die polizeilichen Behörden, da "ihre lockeren und nicht-konventionellen Methoden Einzelheiten in Erfahrung gebracht hatten."<sup>114</sup> Die Verleumdungen, die sich ebenfalls auf Katharinas Freundeskreis erstrecken, schaffen hier keine Solidarität nach dem Muster des Helft-Leni-Komitees. Blornas ursprüngliche Absicht, seinem ehemaligen Freund Sträubleder einen Molotowcocktail ins Haus zu werfen, wird von seiner Frau als "spontan-kleinbürgerlich-romantischer Anarchismus" abgewiesen.<sup>115</sup> Seine vorangehende Drohung, Sträubleder "eins in die Presse zu schlagen," bleibt ebenso unausgeführt wie die Klage des Doktors von Katharinas Mutter. Die Gestalten um Katharina bleiben vereinzelt und schließen sich nicht zu einer solidarischen Aktion zusammen.

Katharinas sorgfältig geplante Begegnung mit Tötges hat einen unerwarteten Rückschlag. Ihr sorgfältig vorbereiteter Plan, den Mann der ihr Leben zerstört hat, zuerst aus der Ferne in einem Reporterlokal zu betrachten, schlägt fehl. Nach dem Klingeln an der Haustür erscheint er sofort vor ihrer Wohnung. Ein Blick auf ihn überzeugt sie, daß er "ein Schwein, ein richtiges Schwein ist, und hübsch dazu." Ihre Vorstellung vom Mörder ihrer Integrität deckt sich fast völlig mit Nellas Einschätzung von Gäseler, dem Mörder ihres Mannes in Haus ohne Hüter. Tötges hält, was sein Aussehen verspricht, er wird ordinär und ausfallend anzüglich, und als er Katharina "an die Kledage" geht, tötet sie ihn.<sup>116</sup> Wie der angeschossene Minister in Billard um halb zehn füllen die Schüsse Tötges mit großem Erstaunen, denn er hielt sich ebenfalls für unverletzlich. Katharina verbringt die nächsten paar Stunden vor ihrer Selbstanzeige mit alltäglichen Beschäftigungen, darunter gutem Essen und Reflexionen über das Leben ihrer Eltern und ihre eigene schwere Kindheit. An Tötges denkt sie ohne Reue und ohne Bedauern.<sup>117</sup> Katharinas ursprüngliche Hilfslosigkeit gegenüber der Verkommenheit der Zeitung und der von ihr manipulierten öffentlichen Meinung gipfelt in einem Mord, der ihre verlorene Ehre wiederherstellen soll. Katharinas Tat, meint der Autor, ist "in der Versinnlichung dieser Person logisch. Der Versuch, Integrität zu bewahren, mißlingt, da am Ende der Erzählung Schuld und Unschuld und gerechte Ehre "integer und nicht integer"

aufeinanderprallen. Böll fügt hinzu, daß Ehre und Integrität nicht durch einen Mord wiederhergestellt werden können.<sup>118</sup> Katharinas Stärke und Schwäche liegt in ihrer Nicht-Integrität, darin, daß sie einen Verdächtigen beherbergt und ihm zur Flucht verhilft. Über seine Einstellung zu dem Problem der Gewalt in seinen Werken befragt, meint Böll, daß die Darstellung von Gewalt nicht ihre Rechtfertigung darstelle,<sup>119</sup> sondern daß ihn die Spannung, die Konflikte und die Probleme interessierten, die die Gewalt im Leben und in der Literatur hervorrufen würde.<sup>120</sup> In der Formgestaltung von Katharina liegt nach Aussage des Autors ebenfalls eine sinnliche Materialisation der Sprache, und ihre Figur soll als Spiel und Malvorlage und nicht als ikonographisches Modell betrachtet werden.<sup>121</sup>

## VI. Nachwort

Im Rückblick auf die in dieser Arbeit behandelten Frauenfiguren im Werk Bölls fallen gewisse Merkmale ins Auge, denen der Autor speziellen Wert beimißt. In einem Vergleich mit den früheren weiblichen Mittelpunktsfiguren, Olina in Der Zug war pünktlich und Ilona in Wo warst du, Adam?, mit der späteren Leni im Gruppenbild mit Dame und Katharina Blum in Die verlorene Ehre der Katharina Blum werden Abstufungen einer Charaktergestaltung vorgeführt, die das jeweils aktuelle Zeitgeschehen porträtieren und kritisch betrachten. Analytisch betrachtet bleiben sich Bölls Frauenfiguren in ihrer Grundhaltung stets gleich; sie werden von ihm statisch konzipiert. Zu Beginn der jeweiligen Handlung, ob Kriegs-, Nachkriegsgeschehen oder zeitgenössische Bundesrepublik, zeigen sich seine Charaktere bereits als fertige Figuren, als ausgebildete Charaktere. Ihre Entwicklung im Geschehen beruht auf einer Darstellung von Charakterzügen, die bereits im Wesen der Hauptdarstellerin beschlossen liegen. Eine Entwicklung im herkömmlichen Sinn, die handlungsbestimmend wirkt, entfällt. Die weiblichen Figuren sind in ihrer Wesensart ausgearbeitet und zeigen ihre verschiedenen Verhaltensweisen, indem sie ihre Zeit, in der sie stehen, meistern. Bölls Frauen, meint ein Kritiker, "handeln durch das was sie

sind, nicht durch das was sie tun."<sup>1</sup> Der Autor weist in verschiedenen Interviews daraufhin, daß "das Statische, das nicht Handlungsbestimmte und nicht Entwicklungsbestimmte" eine Eigenart von ihm sei.<sup>2</sup> Diese Einstellung des Autors zu seinen Frauenfiguren wird besonders im Hinblick auf Leni in Gruppenbild mit Dame betont, deren Wirkung in ihrer Statik liegt und die dadurch ihre Bedeutung erhält, daß sie Menschen um sich versammelt. Sie existiert "eigentlich nur durch die anderen und in den anderen."<sup>3</sup> In diesem Zusammenhang sollte Statik der Charaktere nicht als Fixierung auf ein Menschenbild verstanden werden. Der Begriff der Statik steht mit dem der ständigen Bewegung in dialektischen Austausch. Die Versetzung der Charaktere in verschiedenen Situationen, Bölls "Fortschreibung," stellt ständige Bewegung dar; die dem Festgefühten und Fertigen gegenübersteht. Schreiben sieht der Autor als eine beständige Variation, eine Bei-Schreibung, die an die Aktualität des Zeitgeschehens angenähert wird. Bölls "Fortschreibungsprinzip" ist demnach eine "permanente Fortsetzung des menschlichen Daseins."<sup>4</sup> Unter diesem Blickpunkt gewinnen Bölls Frauenfiguren in der zeitgenössischen Bundesrepublik eine zusätzliche Dimension durch ihre politischen Ansätze. Ihre Charaktereigenschaften in den bisher dargestellten Zweierbeziehungen, in Und sagte kein einziges Wort und Das Brot der frühen Jahre sind nun auf die politische Gegenwart bezogen. Ansätze zu einer politischen Wirkung fanden sich in Haus ohne Hüter in den

Versuchen Nella und Frau Holsteges mit der Vergangenheit abzurechnen. Ihre Bemühungen schlagen allerdings fehl, da ihre Aktionen spontan und vereinzelt auftreten. Johanna Fähmels gewalttätiger Akt, der aus gegenwärtiger politischer Bedrohung entstand, zeitigt ebenfalls nur geringen Erfolg. Sie hat aber, im Gegensatz zu Nella und Frau Holstege, eine Familieneinheit geschaffen, die durch ihre Erweiterung einen politischen Neuansatz zeigt. Das Helft-Leni-Komitee in Gruppenbild mit Dame zeigt zum erstenmal ein Modell einer neuen Gesellschaftsordnung, die aus der Gruppierung im Leni entsteht und die die in den Grüften entstandene neue Gesellschaft weiterzuführen versucht. In Gruppenbild mit Dame wird das gesellschaftliche Modell, da in Billard um halb zehn weitgehend auf die Familie beschränkt bleibt, durch die Solidarität der Einzelgänger auf den politischen Bereich erweitert und übertragen. Katharina Blum, die durch ihre Verstrickung mit dem verdächtigen Götten politisiert wird, bleibt gesellschaftlich isoliert und kann keinen politischen Neuansatz herstellen. Ihre Beziehungen zu Ludwig Götten sind privater Natur und die Intensivität ihrer Beziehungen ist der Fendrichs und Hedwigs un Das Brot der frühen Jahre verwandt. Die psychische Gewalt, die sich bei ihr in körperliche Gewalt umsetzt, hat nur eine sehr bedingte politische Bedeutung, die weder von ihr noch dem Gerichtswesen erkannt wird. Politische Ansätze zur Handlung treten in Gruppenbild mit Dame in den Nebenfiguren auf. Frau

Holthohne, Separatistin und Jüdin, die unter falschem Namen in der Friedhofsgärtnerei unterschlüpft, erscheint als eine Variante zu Ilona in Wo warst du, Adam? für die es keinen Ausweg aus dem Terror gab. Olina, die ihre Spionagetätigkeit als Prostituierte ausführte, gibt ihre politische Tätigkeit in ihrer bedingungslosen Liebe zum deutschen Soldaten Andreas auf.

In der Gestaltung der Frauenfiguren fällt auf, daß alle weiblichen Mittelpunktfiguren, mit Ausnahme von Johanna Fähmel, aus einfachen, kleinbürgerlichen Kreisen stammen und daher einen ihren Kreisen angemessenen Bildungsweg gemeinsam haben. Nur in den Nebenfiguren, den Nonnen Rahel und Klementina in Gruppenbild und Trude Blorna in Katharina Blum werden intellektuelle Frauen vorgestellt, die entweder promoviert oder zumindestens studiert hatten. Ihr Schwerpunkt liegt aber in der Darstellung ihrer mitmenschlichen Handlungen, die aus ihrer Wesensart und nicht vom Intellekt stammen. Böll meint zu dem Vorwurf, daß er seine Charaktere nicht aus den gehobenen Gesellschaftskreisen gestalte, daß "Größe eine Vokabel ist, die nicht vom sozialen Ort abhängt."<sup>5</sup> Seine weiblichen Mittelpunkt- und Nebengestalten erhalten auch ihre Größe durch ihre mitmenschliche Verhaltensweise, die mit Bildung und sozialem Standort wenig gemeinsam hat. Aggressive Frauen, mit Ausnahme von Trude Blorna, werden stets als negativ und zerstörerisch gekennzeichnet und verworfen. Von den Eigenschaften, die bei Bölls Frauenfiguren

am häufigsten auftreten, nimmt Zärtlichkeit eine besondere Stellung ein. Zärtlichkeit setzt für den Autor das Zeichen zur Heilung und Linderung aus der Isolation und Verzweiflung des Lebens. Seine "Theologie der Zärtlichkeit" drückt sich im alltäglichen Leben aus, in den Gesten des Streichelns, aber auch im Geben von Brot und in der Hingabe des Menschen an einen anderen. Im Geben und in der Hingabe sieht Böll eine neue Definition des Sakramentalen und der Religion. Religion, es wird mehrmals von ihm betont, sollte nicht als kirchliche sondern als menschliche Bindung angesehen werden. Heilung eines Menschen kann daher nicht im automatischen Absolvieren irgendwelcher Sakramente erzielt werden. Um zu wirken, müssen Sakramente mit sinnlichen Erlebnissen in einer Gegenüberstellung von Brot und Wein mit Liebe und Brüderlichkeit verbunden sein.<sup>6</sup> Sakramentale Handlungen stellen für Böll darüber hinaus einen Austausch von Materien dar. Ein gemeinsames Essen, das immer wieder in seinen Werken betont wird, nimmt sakramentalen Charakter an. Liebesbeziehungen, als Sakrament der Mitmenschlichkeit verstanden, brauchen daher keine juristischen oder kirchenrechtlichen Verankerungen. Bölls Frauenfiguren zeichnen sich häufig durch ihre bedingungslose Hingabe an den Partner aus, die in Das Brot der frühen Jahre, Die verlorene Ehre der Katharina Blum aus der Verzweiflung und Isolierung herausführte. Hingabe und Liebe zeigen immer gleichzeitig eine geistige Dimension, die in den Kriegswerken den körperlichen Aspekt überschattet.

In seinen Frankfurter Vorlesungen betont Böll, daß Liebe für ihn nicht ohne den Widerstand äußerer und innerer Spannung vorstellbar sei, eine Spannung die sich auf die biblischen Gestalten Eva, Maria und Maria Magdalena bezieht, die diese Spannung zwischen körperlichem und Geistigem ausdrücken.<sup>7</sup> Die religiösen Bilder, die durch diese weiblichen Prototypen hervorgerufen werden, ebenso wie die Neudefinierung des Sakramentalen müssen ebenfalls aus dem Spannungsverhältnis verstanden werden, das zwischen dem Schriftsteller und den traditionellen Glaubenspraktiken der katholischen Kirche entstanden ist. Bölls Betonung der Religion als einer menschlichen Bindung, macht die Verbindung zwischen sonst gegensätzlichen Ideen verständlich. Sein Modell einer neuen Gesellschaftsform, das er in Gruppenbild mit Dame vorstellt, wird an anderer Stelle durch "sozialistische Zärtlichkeit" zu einem Sozialismus erweitert, der humanistisch-christliche und soziale Züge tragen soll.<sup>8</sup> Die sprachliche Gestaltung seiner Frauenfiguren, ihre Versinnlichung, enthält, wie seine Definierung der Sakramente, eine materielle Komponente, da die menschliche Stimme "viel enthält und bewirken kann."<sup>9</sup> Seine Frauengestalten zeichnen sich ebenfalls durch ihre Sprache von ihrer Umgebung ab. Biblische Worte der sexuellen Beziehungen "erkennen" in Und sagte kein einziges Wort, "erhören" in Gruppenbild, und die Umschreibung des Lebesaktes und die als "weibliche Sache" umschriebenen Fehlgeburten in Ansichten eines Clowns verhalten in diezem Zusammenhang

sondern zeigen sprachlich jene Spannung von körperlicher und geistiger Liebe, die ihnen nach Ansicht des Autors zukommt. Bölls Frauenfiguren sind gleichzeitig mit großer sprachlicher Sensitivität ausgezeichnet. Bereits Olina zeigte in ihrer Versumstellung von "Archibald Douglas" eine Sensitivität der Sprache und des geschichtlichen Geschehens. Johanna Fähmel liest, wie später ihre Enkelin Ruth, Kabale und Liebe und Hölderlin. Ihr Anschluß an den fröklassischen Humanitätsbegriff zeigt sich deutlich in ihrer Gleichsetzung von "Hölderlin" mit "deutsch." Der edierte Hölderlinvers zeigt in seiner durchgehenden leitmotivischen Bedeutung die erhöhte sprachliche Sensitivität Johannas aber auch der männlichen Mittelpunktsgestalten. In Gruppenbild mit Dame fügt Leni, von Boris mit Trakl, Brecht und Hölderlin vertraut geworden, Gedichtanfänge zusammen, die sie auf das Zeitgeschehen bezieht. Ihr dabei zur Schau gestelltes literarisches und geschichtliches Verstehen übersteigt die vom Autor dargestellte Persönlichkeit. Eine ähnliche Überforderung findet bei Katharina Blum statt, die mit äußerster Sorgfalt alle sprachlichen Ungenauigkeiten aus dem polizeilichen Protokoll beseitigen läßt.

Die von Böll dargestellten Frauenfiguren scheinen der traditionellen Rolle der Frau zu entsprechen. Sie erscheinen meist in Verbindung zu einem männlichen Gegenüber. Nella in Haus ohne Hüter stellt hierbei einen Ansatz zur Gestaltung einer neuen Frauenfigur dar. Bölls Frauen führen alltägliche

Verrichtungen aus, die vom Autor als "Huldigung der Sensibilität" betrachtet werden.<sup>11</sup> Frauen und Mädchen zeichnen sich bei ihm durch ihre Natürlichkeit aus, sie sind "freier und befreiungsfähiger," da sie "ein weniger komplexes und weniger kompliziertes und weniger intellektuelles Verhältnis zu sich selber, ihrem Körper und zur Natur haben."<sup>12</sup> Eine Emanzipation im politischen Sinn besteht daher für Böll nicht, denn Frauen sind für ihn als "existentielles Eins" den Männern gleichwertig.<sup>13</sup> Die Befreiung der Frau stellt sich nicht nur in der beruflichen Tätigkeit dar, sondern etwa auch im Herstellen der Mahlzeit für eine Familie, deren Gemeinsamkeit sakralen Wert trägt. Die Frau ist mehr als "die Hüterin des Glaubens, der Sitte und der Familie."<sup>14</sup> Ihre Figurenzeichnung gibt dem Autor ein Mittel, die bestehenden gesellschaftlichen Umstände kritisch zu bewerten und seine Hauptdarstellerinnen als Muster für eine neu zu definierende Gemeinschaft anzubieten.

## VII: ANHANG

Eine kurze Zusammenfassung der behandelten Werke.

Das Datum der Erstausgabe erscheint in Klammern.

## 1. Die Kriegswerke

### Der Zug war pünktlich (1949)

Die Zeit der Erzählung fällt mit dem Rückzug der deutschen Wehrmacht aus dem Osten zusammen. Andreas, ein junger Soldat aus dem Rheinland, befindet sich auf der Fahrt zu seiner Truppe in Galizien. Während seiner Reise wird ihm beinahe prophetisch klar, daß er bald zwischen Lemberg und Stryj in Galizien sterben wird. Das Leimotiv "bald" läßt ihn in inneren Monologen sein Leben reflektieren und regt ihn zu Gedankengängen an, die sich mit seiner Liebe zu den Augen eines Mädchens in Amiens und seiner gegenwärtigen Situation verknüpfen. In Lemberg trifft er in der Nacht vor seinem Tod mit Olina, einer polnischen Pianistin in einem Bordell zusammen. Olina fungiert unter dem Deckmantel der Prostitution als Spion für die polnische Untergrundbewegung. In diesem trostlosen Ort lernt Andreas wahre Liebe kennen, die ihn und Olina in einer vergeistigten Liebesgemeinschaft vereint. Olinas Rettungsversuch in eine Idylle in den Bergen endet in ihrem gemeinsamen Tod, der durch das leitmotivische "bald" und Olinas Gestik im Tod transzendenten Aspekt annimmt.

### Wo warst du, Adam? (1951)

In diesem Roman wird der verlorene Krieg im Osten im

im Herbst 1944 gezeichnet. In neun lose verbundenen Kapiteln verknüpft der Autor das Schicksal der vom Kriege betroffenen: der Soldaten, Einheimischen und Ausgestoßenen. Die Hauptgestalt in diesem Roman ist der Weltkrieg und seine Auswirkungen, die einer epidemischen Krankheit gleichgesetzt werden. Feinhals und Ilona, die Mittelpunktfiguren dieses Romans, sind eine Weiterführung von Olina und Andreas aus Der Zug war pünktlich. Ilona ist noch mehr als Olina von der Gesellschaft ausgeschlossen, denn sie wird als gläubige katholische Jüdin gekennzeichnet. Ihr Untergang ist unaufhaltsam und ihre Liebe zu Feinhals, dem Deutschen, kann weder körperlich noch geistig vollzogen werden. Ihre innere Stärke, Gläubigkeit und menschliche Vollkommenheit im Tod zeigt den Weg zu seiner Überwindung, der in Olina vorgedeutet wurde.

## 2. Die Nachkriegswerke

### Und sagte kein einziges Wort (1953)

Dieses Werk zeigt wie das folgende, Das Brot der frühen Jahre und Haus ohne Hüter die unmittelbaren Folgen des Krieges und seine Auswirkungen auf das Leben des Einzelnen. Ähnlich wie in den Kriegswerken werden auch hier die äußeren Geschehnisse im Leben der Hauptgestalten verinnerlicht. Innere Monologe der beiden Hauptcharaktere, Käthe und Fred Bogner, wechseln sich in zwölf Kapiteln ab, um dann im dreizehnten Kapitel einen gemeinsamen Höhepunkt zu erreichen. Die Familie Bogner lebt am Rande einer Gesellschaft, die mit dem

Wirtschaftswunder und Wiederaufbau der Nachkriegszeit beschäftigt ist und keine Zeit hat, sich um die Armen zu kümmern. Bogners Armut und ihre bedrängten Wohnverhältnisse stellen auch äußerlich ihre innere Not dar, die nicht allein durch äußere Veränderungen gelindert werden kann. Wie in den vorhergehenden Werken ist es auch hier die weibliche Hauptfigur, die durch ihren beständigen Kampf und ihre innere Stärke eine entscheidende Wende in ihrem Mann hervorbringen kann. Käthe Bogners Frömmigkeit, die auf mitmenschlichem Handeln beruht, wird mit dem Mißbrauch der Religion von seiten der offiziellen Kirche kontrastiert. Der Autor schneidet damit ein Thema an, das später in Ansichten eines Clowns wieder aufgegriffen wird. In diesem Roman betont Böll, daß jegliche Änderungen in einer Gesellschaft eine innere Wandlung voraussetzt.

#### Haus ohne Hüter (1954)

Bereits ein Jahr nach Veröffentlichung von Und sagte kein einziges Wort wird im Haus ohne Hüter die Kritik an der Nachkriegsgesellschaft vorgegeführt. Die Familien, die hier auftreten, bestehen aus verwitweten Frauen und ihre Kinder. Sie heben sich nur durch ihre gesellschaftliche Stellung voneinander ab: Frau Brielach, die Witwe eines Autoschlossers, und Nella Bach, Witwe eines Dichters. Böll setzt seine ätzende Kritik an der offiziellen katholischen Kirche fort, die er bereits in Und sagte kein einziges Wort begonnen hatte.

Er beschreibt den Lebensweg von gegenwärtigen kirchlichen Würdeträgern und Intellektuellen, die noch vor wenigen Jahren nazistische Propaganda verbreiteten. Böll stellt besonders den Gegensatz von zwischen "Moral" und "Unmoral" in den Vordergrund; der von kirchlicher Seite und der Gesellschaft auf den sexuellen Bereich bezogen wird, dabei aber die Unmoral der Nazizeit übergeht oder bagatellisiert. In diesem Roman findet eine Verschiebung der Rollen statt: hier ist es Albert, die männliche Hauptfigur, die die Familie zusammenhält. Gewisse Aspekte seines Charakters treten in veränderter Form beim alten Fähmel in Billard um halb zehn und bei Boris im Gruppenbild mit Dame wieder in Erscheinung. Zum ersten Mal führt Böll mit dem Dorf Bietenbahn eine utopische Idylle ein, die in Der Zug war pünktlich angedeutet wurde und in den Katakomben in Gruppenbild mit Dame ausgearbeitet wird.

#### Das Brot der frühen Jahre (1955)

In vier Kapitel berichtet ein Ich Erzähler rückblickend die Geschehnisse eines einzigen Tages. Sein Bericht wird von Erinnerungen und Reflexionen unterbrochen und lockert seine monologische Erzählung auf. Fendrich, der Protagonist dieser Erzählung, wächst in den Hungerjahren nach dem Krieg auf und wird zur Zeit des Wirtschaftswunders ein erfolgreicher Maschmaschinenmechaniker. Sein rapider Aufstieg in den Wohlstand hinterläßt eine innere Leere, deren er sich bewußt wird, als er Hedwig, ein Mädchen aus seiner Heimatstadt

trifft. Für Fendrich ist diese erste Begegnung entscheidend, denn eine unauslöschliche Liebe zu Hedwig nimmt von ihm Besitz. Hedwig verursacht eine innerliche und äußerliche Wandlung in Fendrichs Leben; er bricht mit seinem bisherigen Leben und seiner Freundin. Hedwig und Fendrichs Liebe zueinander wird durch ein gemeinsames Teilen eines Brotes besiegelt. Brot wird hier von einem einfachen Nahrungsmittel zu einem Sakrament zwischenmenschlicher Beziehung, die keine weitere rechtliche Verankerung braucht. Böll wirft hier die Frage nach der Gültigkeit gesellschaftlicher und kirchlicher Gesetze auf, die in einer wahren menschlichen Beziehung unnötig sind. Der Autor bereitet einen Gedankengang vor, der eine entscheidende Rolle in Ansichten eines Clowns spielt. In Brot der frühen Jahre wie in Ansichten eines Clowns wird die weibliche Hauptfigur durch die Erzählung der männlichen Hauptperson beschrieben, ohne aber ihre Mittelpunktstellung zu verlieren.

### 3. Der Wohlstandsstaat

#### Billard um halb zehn (1959)

Billard um halb zehn ist der Bericht einer Familie, der Fähmels, und der politischen Entwicklung Deutschlands seit der Jahrhundertwende. Die Ereignisse werden aus der Perspektive eines Tages, des achtzigsten Geburtstags Heinrich Fähmels, geschildert. Erlebte Rede und innere Monologe stellen in dreizehn Kapiteln das innere und äußere Geschehen dar.

Das äußere Zentralmotiv ist die Abtei, von Heinrich Fähmel erbaut, von Robert, seinem Sohn gesprengt im Protest gegen die nazistische Einstellung der Mönche, und vom Enkel wieder aufgebaut. Das innere Leitmotiv ist die Gegenüberstellung der "Lämmer," der Verfolgten und Ausgestoßenen mit ihren Verfolgern, den "Büffeln." Wieder sind es die Leidenden, die ihre wahre Menschlichkeit beweisen. In der Darstellung des Werdeganges der Familie Fähmel von Armut zum Wohlstand bleiben Mitleid und Unbestechlichkeit ihr Motto. Johanna Fähmel, die weibliche Mittelpunktfigur, lebt zu ihrem Schutz seit der Nazizeit in einer Irrenanstalt, die hier als der einzige lebenswerte Ort in der Zeit des Terrors beschrieben wird. Die wirkliche Zeit scheint während der Berichterstattung aufgehoben, ohne aber die äußeren Geschehnisse abzuschwächen. Böll verlegt auch in diesem Werk seine Kritik von den sozialen und gesellschaftlichen Mißständen der Nachkriegszeit auf die politische Entwicklung des Wohlstandstaates. Es ist Johanna, die die wahre Gefahr in einer Wiederbewaffnung Deutschlands und die Wiederbelebung der pervertierten Bürger-tugenden erkennt, die bereits zwei Weltkriege verursachten. Sie ist die einzige die zur aktiven Gegenwehr bereit ist und daher einen, wenn auch vereitelten, Attentatsversuch auf den Minister ausübt. Johannas Tat führt die Familie Fähmel nun auch innerlich zusammen. Ihr aktiver Widerstand gegen politische Mißstände wird unter veränderten Umständen von Katharina Blum weitergeführt.

Ansichten eines Clowns (1963)

In diesem Roman greift Böll seine Kritik an der deutschen politischen Entwicklung wieder auf. Seine Kritik richtet sich gegen den deutschen Katholizismus, der durch seine Verbindung mit der Politik zur Macht strebt und darüber seine Verantwortung zum Mitmenschen vergißt. Die Erzählzeit wird auf zwei Stunden kondensiert, in der Hans Schnier, der Protagonist des Romans, in 25 monologisch angelegten Kapiteln seine Liebe zu Marie Derkum und seine Erinnerungen vom Weltkrieg an schildert. Marie hat ihn zu dem Zeitpunkt seines Berichtes bereits verlassen um einen anderen zu heiraten. Hans empfindet ihre Heirat als Ehebruch ihm gegenüber, da er Marie als seine Frau betrachtet. Seine Liebe zu ihr ist bedingungslos, wie Fendrich zu Hedwig in Das Brot der frühen Jahre, auch ohne Trauschein. Hans Schnier, der Nicht-katholik, scheint als einziger die wahre Grundlage der Sakramente zu erfassen, die für ihn auf mitmenschlicher Gemeinschaft bestehen. Ursprünglich vom Verfasser als eine Umkehr der Theseussage konzipiert, wurde dieses Werk als offener Kampf gegen den deutschen Katholizismus empfunden und von der Presse aufs schärfste angegriffen. Ein ähnliches Mißverständnis eines Romanes von Böll wiederholt sich bei der Veröffentlichung von Die verlorene Ehre der Katharina Blum und artet zu einer Verfehdung des Autors durch die Presse aus.

#### 4. Die Bundesdeutsche Gegenwart

##### Gruppenbild mit Dame (1971)

In Gruppenbild mit Dame stellt Böll seine bisher komplizierteste Frauenfigur in Leni vor. Im Gegensatz zu seinen vorhergehenden Frauengestalten lebt sie bewußt am Rande der Gesellschaft. Von frühester Jugend an hat Leni es verstanden, sich von den Normen der Gesellschaft abzusondern. Ihr Werdegang führt von begüterter Kindheit zu völliger Armut und Ausgestoßenheit. Sie gehört zu den wahrhaft "Abfälligen" der Gesellschaft und wird von ihr dementsprechend behandelt. In der Nazizeit gibt sie ihre Liebe Boris, einem sowjetischen Kriegsgefangenen, den sie bei der Arbeit in einer Friedhofsgärtnerei kennenlernt. Ihre unbeirrbar menschliche Güte, die Boris, den "Untermenschen" einschließt, bringt eine positive Veränderung im Verhalten ihrer Mitarbeiter und ihres Chefs. Während der letzten großen Bomberangriffe des Krieges flieht sie mit Boris und ihrem neugeborenen Sohn zusammen mit den Mitarbeitern der Gärtnerei in Katakomben unter dem Friedhof. Hier in den Katakomben, von der Welt abgeschnitten, wird der Anfang einer neuen Gesellschaftsordnung gelegt, die jegliches Herrschaftssystem ablehnt und auf rein menschlicher Gemeinschaft aufgebaut ist. Boris, der "Untermensch," führt Leni in die deutsche Dichtung ein, die Leni dann ihren eignen Umständen anpaßt, indem sie verschiedene Gedichte miteinander verbindet. Hier, wie in Billard um halb zehn,

werden Leitmotive aus der deutschen Klassik als Weg zu einem moralischen Neubeginn angeboten. Lenis Geschichte wird von einem "Verfasser" berichtet, der allen Anschein einer gründlichen Untersuchung in ihren Lebensweg gibt. Lenis Persönlichkeit erscheint daher in ihren Auswirkungen auf die jeweiligen Zeugen und unterliegt vielen Abstufungen. Aus Lenis Liebe zu Boris entsteht ihre Forderung der "Leistungsverweigerung," die von ihrem Sohn bis zur letzten Konsequenz durchgeführt wird. Von ihrer Umgebung und der Gesellschaft verachtet und verfolgt, findet Leni bei anderen Randgestalten der Gesellschaft, bei den türkischen Müllfahrern, Sympathie. Böll will in der Charaktergestaltung Lenis eine realistische Alternative zur bestehenden Gesellschaftsordnung anbieten. Er versucht, wie in den Katakomben dieses Tomans, eine neue Gesellschaft zu schaffen, die auf menschlich-humanistischen Werten aufgebaut ist und daher jegliche Form des Herrschens ablehnt.

#### Die verlorene Ehre der Katharina Blum (1974)

Der Untertitel dieser Erzählung, "wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann" zeigt die Beschäftigung des Autors mit den Auswirkungen jeglicher Form von Gewalt, körperlicher und seelischer. Wie kaum ein anderes Werk Bölls, wurde diese Erzählung in der deutschen Presse angegriffen und ihrem Verfasser Sympathien mit der Baader-Meinhof-Gruppe zugeschrieben. Diese Polemik, verknüpft mit dem Versuch Bölls schrift-

stellerische Arbeit zu boykottieren, zeigt ironischerweise gerade jenen Mißbrauch der Gewalt, die der Autor in diesem Werk behandelt: den Mißbrauch der Pressefreiheit, die einen unpolitischen Menschen zum Mord verleitet.

Katharina Blum, eine völlig unpolitische Hausangestellte, wird durch eine zufällige Begegnung mit Ludwig Götten, einem von der Polizei gesuchten radikalen Rechtverbrecher, selbst zur Verbrecherin. Ihre Liebe zu Götten bringt Katharina in die Schlagzeilen als "Räuberbraut" und Komplizin. Ihr guter Ruf, ihre Ehre werden durch wiederholte Verhöre der Polizei unwiderruflich verletzt, da sich die polizeiliche Untersuchung auch auf ihre Intimsphäre ausdehnt. Ihre Aussagen werden von der Polizei an die Presse weitergeleitet, die dann durch öffentliche Verhetzung Katharina der öffentlichen Verfolgung freigibt. Trotz der unbarmherzigen Verfolgung durch die Presse bleibt Katharina ihrem inneren Wesen treu: sie bleibt weiterhin liebevoll und innerlich stark. Nach reiflicher Überlegung, ähnlich wie Johanna Fähmel, greift sie zur Tat und schießt den korrupten Journalisten, dessen sensationlüsterner Berichte ihre Ehre beschmutzt hat. Sie nimmt die Folgen ihres Mordes auf sich. Katharina Blum stellt keine Verherrlichung der Gewalt dar, sondern soll auf die Gefahren hinweisen, die in einer Gesellschaft entstehen kann, in der die Presse ungestraft einen Menschen ohne rechtliche Begründung verurteilen kann. Katharina Blum bringt Bölls weibliche Hauptfiguren zu ihrem bisherigen Abschluß. Die

Protagonistin stellt wie ihre Vorgängerinnen eine wichtige Nuance in der Gestaltung des Frauenbildes bei Heinrich Böll dar.

## FUSSNOTEN

I. Einführung in das Werk

<sup>1</sup>Heinrich Böll, Frankfurter Vorlesungen (München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1968=, S. 47.

<sup>2</sup>Ibid., S. 48.

<sup>3</sup>Heinrich Böll und Christian Linder, Drei Tage im März (Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1975), S. 18.

<sup>4</sup>Marcel Reich-Ranicki, Deutsche Literatur in West und Ost (München: R. Piper Verlag, 1963), S. 125.

<sup>5</sup>Marcel Reich-Ranicki, Deutsche Dichter der Gegenwart: Ihr Leben und Werk, Benno v. Wiese, Herausg. )Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1973), S. 327.

<sup>6</sup>Marcel Reich-Ranicki, Deutsche Literatur in West und Ost, S. 123.

<sup>7</sup>Michael Beckert, Untersuchungen am Erzählwerk Heinrich Bölls, Dissertation Erlangen-Nürnberg, 1971, S. 30 ff.

<sup>8</sup>Hans Mayer, Zur deutschen Literatur der Zeit (Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt, 1967), S. 305.

<sup>9</sup>Heinrich Böll, "Über mich selbst" in Hierzulande Aufsätze zur Zeit (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, neunte Auflage, 1973), S. 7 ff.

<sup>10</sup>Böll, Frankfurter Vorlesungen, S. 7.

<sup>11</sup>Böll, "Über mich selbst," Hierzulande, S. 7.

<sup>12</sup>Böll, "Was ist kölnisch," in Hierzulande, S. 92.

<sup>13</sup>Böll, Frankfurter Vorlesungen, S. 15.

<sup>14</sup>Ibid., S. 53.

- <sup>15</sup>Böll, Hierzulande, S. 97.
- <sup>16</sup>Hans Joachim Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls (Berlin: Rütten und Löning, 1973), S. 7.
- <sup>17</sup>Heinrich Böll, Wanderer kommst du nach Spa... Erzählungen (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1967), S. 69.
- <sup>18</sup>Heinz Ludwig Arnold, Im Gespräch: Heinrich Böll (München: Edition Text & Kritik Richard Boorberg Verlag, 1971).  
Böll und Linder, Drei Tage im März;  
René Wintzen, Heinrich Böll: Eine deutsche Erinnerung (Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1979).
- <sup>19</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 47.
- <sup>20</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 53.
- <sup>21</sup>Ibid., S. 55.
- <sup>22</sup>Ibid., S. 56.
- <sup>23</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 52.
- <sup>24</sup>Ibid., S. 27.
- <sup>25</sup>Karl August Horst, Das Spektrum des modernen Romans`  
Eine Untersuchung (München: Beck, 1960), S. 113.
- <sup>26</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 72.
- <sup>27</sup>Ibid., S. 64.
- <sup>28</sup>Ibid., S. 70B
- <sup>29</sup>Ibid., S. 55.
- <sup>30</sup>Ibid., S. 88.
- <sup>31</sup>Ibid., S. 89 ff.
- <sup>32</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 14.

<sup>33</sup>Böll, "Die Sprache als Hort der Freiheit," in Hierzulande, S. 109.

<sup>34</sup>Hans Werner Richter, Almanach der Gruppe 47, 47-62 (Hamburg: Rowohlt, 1962), S. 14.

<sup>35</sup>Böll, "Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit," in Hierzulande, S. 61.

<sup>36</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 28.

<sup>37</sup>Böll, "Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit," S. 64.

<sup>38</sup>Böll, "Brief an einen jungen Katholiken," in Hierzulande, S. 33.

<sup>39</sup>Ekkehart Rudolph, Autoren über sich (München: List Verlag, 1971), S. 38.

<sup>40</sup>Beckert, Untersuchungen am Erzählwerk Heinrich Bölls, S. 35,

<sup>41</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 66

<sup>42</sup>Böll, Frankfurter Vorlesungen, S. 82.

<sup>43</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 65.

<sup>44</sup>Bernd Balzer, "Anarchie und Zärtlichkeit," in Heinrich Böll Werke: Romane und Erzählungen I, 1947-1951, Bernd Balzer Herausg. (Köln: Gertraud Middlehauve Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1977), S. 45.

<sup>45</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März. S. 65, 67.  
Wintzen, Heinrich Böll, S. 149.

<sup>46</sup>Beckert, Untersuchungen am Erzählwerk Heinrich Bölls S. 38.

Hans Schwab-Felisch, "Der Böll der frühen Jahre," in In Sachen Böll: Ansichten und Einsichten, Marcel Reich-Ranicki, Herausg. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973), S. 168.

<sup>47</sup>Gert Kalow, Heinrich Böll, in Christliche Dichter der Gegenwart, Hermann Friedmann und Otto Mann, Herausg. (Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1955), S. 433.

<sup>48</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 72.

<sup>49</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 49.

<sup>50</sup>Ibid., S. 50 ff.

<sup>51</sup>David Bronsen, "Patterns in Male-Female Relationships," Monatshefte, Vol. 57, 1965, S. 292.

<sup>52</sup>Henri Plard, "Mut und Bescheidenheit," in Der Schriftsteller Heinrich Böll: Ein biographisch-bibliographischer Abriß, Werner Lengning, Herausg. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973), S. 58.

<sup>53</sup>Karin Huffzky, "Die Hüter und ihr Schrecken vor der Sache," in Heinrich Böll: Eine Einführung in das Gesamtwerk in Einzelinterpretationen, Hanno Beth, Herausg. (Kronberg/Ts: Scriptor Verlag, 1975), S. 37 ff.

<sup>54</sup>Böll, Frankfurter Vorlesungen, S. 113.

<sup>55</sup>Böll, "Brief an einen jungen Katholiken," in Hierzulande, S. 29.

<sup>56</sup>Böll, Frankfurter Vorlesungen, S. 111.

<sup>57</sup>Böll, "Interview von Reich-Ranicki," in Aufsätze, Kritiken, Reden II (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973), S. 225.

<sup>58</sup>Beckert, Untersuchungen, S. 29.

<sup>59</sup>Theodore Ziolkowski, "Albert Camus und Heinrich Böll," Modern Language Notes, 77, 1962, S. 283.

## II. Die Kriegswerke

<sup>1</sup>Werner Koch, "Ein paar Stichworte. Personen und Situationen. Ein Gespräch mit Heinrich Böll," in Der Schriftsteller

Heinrich Böll. Ein biographischer Abriß, Werner Lengning, Herausg. (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 4. Auflage, 1973), S. 102.

<sup>2</sup>Igor Prodianuk, The Imagery in Heinrich Bölls Novels (Bonn: Bouvier Verlag, 1979), S. 16.

<sup>3</sup>Ibid., S. 17.

<sup>4</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 386.

<sup>5</sup>Ibid., S. 32.

<sup>6</sup>Böll und Linder, Drei Tage in März, S. 91.

<sup>7</sup>Horst Bienek, Werkstattgespräche mit Schriftstellern (München: Hanser, 1962), S. 140.

<sup>8</sup>Heinrich Böll, Der Zug war pünktlich (Frankfurt M.-Berlin: Ullstein Verlag, 1969), S. 6.

<sup>9</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 20.

<sup>10</sup>Ibid., S. 10.

<sup>11</sup>Böll, Der Zug war pünktlich, S. 20 & 24.

<sup>12</sup>Ibid., S. 15 & 19.

<sup>13</sup>Ibid., S. 8-9.

<sup>14</sup>Ibid., S. 11.

<sup>15</sup>Ibid., S. 14.

<sup>16</sup>Ibid., S. 41.

<sup>17</sup>Ibid., S. 42.

<sup>18</sup>Ibid., S. 148

<sup>19</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 30.

- <sup>20</sup>Böll, Der Zug war pünktlich, S. 43.
- <sup>21</sup>Schwab-Felisch, "Der Böll der frühen Jahre," S. 166.
- <sup>22</sup>Ibid., S. 167.
- <sup>23</sup>Böll, Der Zug war pünktlich, S. 36.
- <sup>24</sup>Ibid., S. 37.
- <sup>25</sup>Ibid., S. 106
- <sup>26</sup>Ibid., S. 104.
- <sup>27</sup>Ibid., S. 39.
- <sup>28</sup>Ibid., S. 133.
- <sup>29</sup>Ibid., S. 135.
- <sup>30</sup>Ibid., S. 143.
- <sup>31</sup>Ibid., S. 104.
- <sup>32</sup>Ibid., S. 110.
- <sup>33</sup>Ibid., S. 109.
- <sup>34</sup>Ibid., S. 106.
- <sup>35</sup>Prodaniuk, The Imagery in Heinrich Bölls Novels, S. 18.
- <sup>36</sup>Der Zug war pünktlich, S. 116.
- <sup>37</sup>Ibid., S. 111.
- <sup>38</sup>Ibid., S. 139.
- <sup>39</sup>Ibid., S. 100.
- <sup>40</sup>Ibid., S. 114.

- <sup>41</sup>Ibid., S. 119.
- <sup>42</sup>Ibid., S. 123.
- <sup>43</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 30.
- <sup>44</sup>Frank Wagner, "Der kritische Realist Heinrich Böll," Weimarer Beiträge, 1961.
- <sup>45</sup>Prodaniuk, The Imagery in Heinrich Bölls Novels, S. 44.
- <sup>46</sup>Böll, Der Zug war pünktlich, S. 105.
- <sup>47</sup>Ibid., S. 127.
- <sup>48</sup>Ibid., S. 132.
- <sup>49</sup>Ibid., S. 122.
- <sup>50</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 23.
- <sup>51</sup>Böll, Der Zug war pünktlich, S. 136.
- <sup>52</sup>Ibid., S. 138.
- <sup>53</sup>Ibid., S. 141.
- <sup>54</sup>Ibid., S. 142.
- <sup>55</sup>Werner Zimmermann, Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart, Teil II (Düsseldorf, Pädagogischer Verlag, 1960=, S. 116.
- <sup>56</sup>Kalow, "Heinrich Böll," S. 426.
- <sup>57</sup>Zimmermann, Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart, S. 116.
- <sup>58</sup>Böll, Der Zug war pünktlich, S. 142.
- <sup>59</sup>Ibid., S. 143.

- <sup>60</sup>Ibid., D. 144.
- <sup>61</sup>Ibid., S. 148.
- <sup>62</sup>Ibid., S. 145 ff.
- <sup>63</sup>Zimmermann, Deutsche Prosadichtung der Gegenwart,  
Teil II, S. 119.
- <sup>64</sup>Balzer, "Anarchie und Zürtlichkeit," S. 29.
- <sup>65</sup>Böll, Frankfurter Vorlesungen, S. 111.
- <sup>66</sup>Böll, Der Zug war pünktlich, S. 108.
- <sup>67</sup>Ibid., S. 108.
- <sup>68</sup>James H. Reid, "Time in the Works of Heinrich Böll,"  
Modern Language Review 62. 1967, S. 479.
- <sup>69</sup>Ibid., S. 480.
- <sup>70</sup>Ibid., S. 484.
- <sup>71</sup>Böll, Hierzulande, S. 62.
- <sup>72</sup>Böll, Der Zug war pünktlich, S. 134 ff.
- <sup>73</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 56
- <sup>74</sup>Ibid., S. 51.
- <sup>75</sup>Ibid., S. 52.
- <sup>76</sup>Ibid., S. 50.
- <sup>77</sup>Die Romane Heinrich Bölls, S. 32.
- <sup>78</sup>Horst Bienek, Werkstattgespräche mit Schriftstellern,  
S. 151.
- <sup>79</sup>Ibid., S. 143.

- <sup>80</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 61.
- Balzer, "Anarchie und Zärtlichkeit," S. 65.
- <sup>81</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 59.
- <sup>82</sup>Beckert, Untersuchungen, S. 50.
- <sup>83</sup>Balzer, "Anarchie und Zärtlichkeit," S. 26.
- <sup>84</sup>Beckert, Untersuchungen, S. 53.
- <sup>85</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 49 ff.
- <sup>86</sup>Beckert, Untersuchungen, S. 54.
- <sup>87</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 43.
- <sup>88</sup>Balzer, "Anarchie und Zärtlichkeit," S. 26.
- <sup>89</sup>Heinrich Böll, Wo warst du, Adam? (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974), S. 21.
- <sup>90</sup>Ibid., S. 22.
- <sup>91</sup>Ibid., S. 68.
- <sup>92</sup>Ibid., S. 11.
- <sup>93</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 25.
- <sup>94</sup>Böll, Wo warst du, Adam?, S. 99.
- <sup>95</sup>Ibid., S. 61.
- <sup>96</sup>Ibid., S. 95.
- <sup>97</sup>Ibid., S. 93 ff.
- <sup>98</sup>Böll, Hierzulande, S. 40.
- <sup>99</sup>Böll, Wo warst du, Adam?, S. 94.

- <sup>100</sup>Ibid., S. 95.
- <sup>101</sup>Ibid., S. 96.
- <sup>102</sup>Ibid., S.102.
- <sup>103</sup>Günter Wirth, Heinrich Böll, Essayistische Studie über religiöse und gesellschaftliche Motive im Prosawerk des Dichters (Berlin: Union Verlag, 1974), S. 83.
- <sup>104</sup>Beckert, Untersuchungen, S. 50.
- <sup>105</sup>Böll, Wo warst du, Adam?, S. 103.
- <sup>106</sup>Ibid., S. 15.
- <sup>107</sup>Ibid., S. 66.
- <sup>108</sup>Ibid., S. 72.
- <sup>109</sup>Ibid., S. 139.
- <sup>110</sup>Prodaniuk, The Imagery in Heinrich Bölls Novels, S. 36.
- <sup>111</sup>Böll, Wo warst du, Adam?, S. 27.
- <sup>112</sup>Ibid., S. 32.
- <sup>113</sup>Ibid., S. 112.
- <sup>114</sup>Ibid., S. 113.
- <sup>115</sup>Wirth, Heinrich Böll, S. 64.
- <sup>116</sup>Ibid., S. 65.
- <sup>117</sup>Böll, Wo warst du, Adam?, S. 60.
- <sup>118</sup>Ibid., S. 61.
- <sup>119</sup>Ibid., S. 62.

<sup>120</sup>Ibid., S. 60.

<sup>121</sup>Ibid., S. 71.

<sup>122</sup>Ibid., S. 69.

<sup>123</sup>Ibid., S. 140.

<sup>124</sup>Ibid., S. 73..

<sup>126</sup>Ibid., S. 101.

<sup>127</sup>Ibid., S. 102.

<sup>128</sup>Ibid., S. 103.

<sup>129</sup>Balzer, "Anarchie und Zärtlichkeit," S. 33.

### III. Die Nachkriegswerke

<sup>1</sup>Böll, Hierzulande, S. 10.

<sup>2</sup>Heinrich Böll, Und sagte kein einziges Wort  
(Frankfurt/M.-Berlin: Ulstein Verlag, 1957), S. 22.

<sup>3</sup>Manfred Durzak, Der deutsche Roman der Gegenwart  
(Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, Zweite erweiterte Auflage, 1973), S. 45.

<sup>4</sup>Böll, Frankfurter Vorlesungen, S. 106.

<sup>5</sup>Ibid., S. 98.

<sup>6</sup>Ibid., S. 45.

<sup>7</sup>Ibid., S. 15.

<sup>8</sup>Peter Härtling, "Notizen zu dem Buch Und sagte kein einziges Wort," in In Sachen Böll. Ansichten und Einsichten, Marcel Reich-Ranicki, Herausg. (Köln-Berlin: Verlag Kiepenheuer & Witsch, Vierte Auflage, 1973), S. 182.

- <sup>9</sup>Böll, Und sagte kein einziges Wort, S. 19.
- <sup>10</sup>Ibid., S. 50.
- <sup>11</sup>Ibid., S. 47.
- <sup>12</sup>Ibid., S. 100.
- <sup>13</sup>Ibid., S. 72.
- <sup>14</sup>Ibid., S. 150.
- <sup>15</sup>Härtling, "Notizen zu dem Buch Und sagte kein einziges Wort," S. 185.
- <sup>16</sup>Böll, Und sagte kein einziges Wort, S. 135.
- <sup>17</sup>Ibid., S. 62.
- <sup>18</sup>Ibid., S. 25.
- <sup>19</sup>Ibid., S. 10.
- <sup>20</sup>Ibid., S. 133.
- <sup>21</sup>Ibid., S. 40.
- <sup>22</sup>Ibid., S. 123.
- <sup>23</sup>Ibid., S. 127.
- <sup>24</sup>Ibid., S. 146.
- <sup>25</sup>Ibid., S. 38.
- <sup>26</sup>Ibid., S. 39.
- <sup>27</sup>Ibid., S. 20.
- <sup>28</sup>Ibid., S. 125.
- <sup>29</sup>Wirth, Heinrich Böll, S. 80.

- <sup>30</sup>Böll, Und sagte kein einziges Wort, S. 77.
- <sup>31</sup>Ibid., S. 40.
- <sup>32</sup>Ibid., S. 36.
- <sup>33</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 118.
- <sup>34</sup>Durzak, Der deutsche Roman der Gegenwart, S. 49-50.
- <sup>35</sup>Heinrich Böll, Das Brot der frühen Jahre (Frankfurt/M-Berlin: Verlag Ullstein, 1972), S. 128.
- <sup>36</sup>Ibid., S. 25.
- <sup>37</sup>Ibid., S. 127.
- <sup>38</sup>Ibid., S. 125.
- <sup>39</sup>Ibid., S. 129.
- <sup>40</sup>Ibid., S. 45.
- <sup>41</sup>Ibid., S. 46.
- <sup>42</sup>Ibid., S. 6-7.
- <sup>43</sup>Ibid., S. 62.
- <sup>44</sup>Ibid., S. 57.
- <sup>45</sup>Ibid., F. 67.
- <sup>46</sup>Ibid., S. 38.
- <sup>47</sup>Ibid., S. 58.
- <sup>48</sup>Ibid., S. 97.
- <sup>49</sup>Ibid., S. 142.
- <sup>50</sup>Ibid., S. 148.

- <sup>51</sup>Böll, Das Brot der frühen Jahre, S. 153.
- <sup>52</sup>Ibid., S. 124.
- <sup>53</sup>Ibid., S. 11-112.
- <sup>54</sup>Balzer, "Anarchie und Zärtlichkeit," S. 42.
- <sup>55</sup>Wagner, "Der kritische Realist Heinrich Böll,"  
S. 110.
- <sup>56</sup>Wirth, Heinrich Böll, S. 94.
- <sup>57</sup>Heinrich Böll, Haus ohne Hüter (Frankfurt/M-Berlin:  
Verlag Ullstein, 1964), S. 196.
- <sup>58</sup>Wirth, Heinrich Böll, S. 95 ff.
- <sup>59</sup>Heinrich Böll, Haus ohne Hüter, S. 169
- <sup>60</sup>Ibid., S. 20.
- <sup>61</sup>Ibid., S. 21.
- <sup>62</sup>Ibid., S. 24.
- <sup>63</sup>Ibid., S. 26.
- <sup>64</sup>Ibid., S. 33.
- <sup>65</sup>Ibid., S. 75-76.
- <sup>66</sup>Ibid., S. 77.
- <sup>67</sup>Ibid., S. 100.
- <sup>68</sup>Böll, Haus ohne Hüter, S. 129.
- <sup>69</sup>Ibid., S. 164.
- <sup>70</sup>Ibid., S. 170.

<sup>71</sup>Ibid., S. 212.

<sup>72</sup>Ibid., S. 213.

<sup>73</sup>Wagner, "Der kritische Realist Heinrich Böll." S. 114.

<sup>74</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 155.

<sup>75</sup>Ibid., S. 174.

#### IV. Der Wohlstandsstaat

<sup>1</sup>Heinrich Böll, "Brief an einen jungen Nichtkatholiken," in Aufsätze--Kritiken--Reden I (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, dritte Auflage, 1973), S. 217.

<sup>2</sup>Heinrich Böll, "Keine so schlechte Quelle," in Aufsätze--Kritiken--Reden II (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, Dritte Auflage, 1973), S. 83.

<sup>3</sup>Ibid., S. 77.

<sup>4</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 16.

<sup>5</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 210.

<sup>6</sup>Bienek, Werkstattgespräche mit Schriftstellern, S. 145.

<sup>7</sup>Durzak, Der deutsche Roman der Gegenwart, S. 69.

<sup>8</sup>Heinrich Böll, Billard um halb zehn (München/Zürich: Drümersche Verlagsanstalt, 1965), S. 66.

<sup>9</sup>Ibid., S. 201.

<sup>10</sup>Bienek, Werkstattgespräche mit Schriftstellern, S. 144.

<sup>11</sup>Böll, Billard um halb zehn, S. 30.

- <sup>12</sup>Wirth, Heinrich Böll, S. 134.
- <sup>13</sup>Bieneke, Werkstattgespräche mit Schriftstellern, S. 142.
- <sup>14</sup>Böll, Billard um halb zehn, S. 226.
- <sup>15</sup>Durzak, Der deutsche Roman der Gegenwart, S. 64.
- <sup>16</sup>Böll, Billard um halb zehn, S. 232.
- <sup>17</sup>Ibid., S. 228
- <sup>18</sup>Ibid., S. 122.
- <sup>19</sup>Ibid., S. 200.
- <sup>20</sup>Ibid., S. 109.
- <sup>21</sup>Ibid., S. 72-73.
- <sup>22</sup>Ibid., S. 117.
- <sup>23</sup>Ibid., S. 105.
- <sup>24</sup>Durzak, Der deutsche Roman der Gegenwart, S. 67.
- <sup>25</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 113.
- <sup>26</sup>Böll, Billard um halb zehn, S. 138.
- <sup>27</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 284.
- <sup>29</sup>Böll, Billard um halb zehn, S. 32.
- <sup>30</sup>Ibid., S. 127.
- <sup>31</sup>Ibid., S. 80.
- <sup>32</sup>Ibid.
- <sup>33</sup>Ibid., S. 105.

<sup>34</sup>Böll, Billard um halb zehn, S. 104.

<sup>35</sup>Ibid., p. 105.

<sup>36</sup>Ibid., S. 106.

<sup>37</sup>Ibid., S. 140, S. 225.

<sup>38</sup>Ibid., S. 227.

<sup>39</sup>Ibid., S. 172.

<sup>40</sup>Ibid., S. 88.

<sup>41</sup>Ibid., S. 138.

<sup>42</sup>Ibid., S. 139.

<sup>43</sup>Ibid., S. 111-112.

<sup>44</sup>Ibid., S. 113.

<sup>45</sup>Ibid., S. 175 ff.

<sup>46</sup>Ibid., S. 176.

<sup>47</sup>Ibid., S. 195.

<sup>48</sup>Ibid., S. 125.

<sup>49</sup>Ibid., S. 124.

<sup>50</sup>Ibid., S. 22.

<sup>51</sup>Ibid., S. 72.

<sup>52</sup>Ibid., S. 71, S. 79.

<sup>53</sup>Ibid., S. 108.

<sup>54</sup>Ibid., S. 119.

- <sup>55</sup>Ibid., S. 128.
- <sup>56</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 268.
- <sup>57</sup>Böll, Billard um halb zehn, S. 117.
- <sup>58</sup>Ibid., S. 202.
- <sup>59</sup>Ibid., S. 203.
- <sup>60</sup>Ibid., S. 205.
- <sup>61</sup>Ibid., S. 200.
- <sup>62</sup>Ibid., S. 203.
- <sup>63</sup>Ibid., S. 207.
- <sup>64</sup>Ibid., S. 211.
- <sup>65</sup>Ibid., S. 214.
- <sup>66</sup>Bernhard, Die Romane Heinrich Bölls, S. 293.
- <sup>67</sup>Ibid., S. 300.
- <sup>68</sup>Albrecht Beckel, Mensch, Gesellschaft, Kirche bei Heinrich Böll (Osnabrück: Verlag A. Fromm, 1966) S. 84.
- <sup>69</sup>Durzak, Der deutsche Roman der Gegenwart, S. 74.
- <sup>70</sup>Heinrich Böll, "Interview von Marcel Reich-Ranicki," in Aufsätze--Kritiken--Reden II (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, Dritte Auflage, 1973), S. 225.
- <sup>71</sup>Arnold, Im Gespräch: Böll, S. 38-39.
- <sup>72</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 115.
- <sup>73</sup>Wirth, Heinrich Böll, S. 164.

<sup>74</sup>Heinrich Böll, Ansichten eines Clowns (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 13. Auflage, 1972), S. 12.

<sup>75</sup>Ibid., S. 43-44.

<sup>76</sup>Ibid., S. 39.

<sup>77</sup>Ibid., S. 53.

<sup>78</sup>Ibid., S. 196.

<sup>79</sup>Beckel, Mensch, Gesellschaft, Kirche bei Heinrich Böll, S. 78.

<sup>80</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 71, 80.

<sup>81</sup>Ibid., S. 57.

<sup>82</sup>Böll, Ansichten eines Clowns, S. 66.

<sup>83</sup>Ibid., S. 74.

<sup>84</sup>Ibid., S. 32 ff.

<sup>85</sup>Ibid., S. 30.

<sup>86</sup>Ibid., S. 170.

<sup>87</sup>Ibid., S. 203.

<sup>88</sup>Ibid., S. 202.

<sup>89</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 72.

## V. Die bundesdeutsche Gegenwart

<sup>1</sup>Heinrich Böll, "Notstandsnotizen," in Neue politische und literarische Schriften (Köln: Kiepenhauser & Witsch, 1972), S. 25.

<sup>2</sup>Arnold, Im Gespräch: Böll, S. 25.

<sup>3</sup>Böll, "Notstandsnotizen," S. 26.

<sup>4</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 91.

<sup>5</sup>Balzer, "Anarchie und Zärtlichkeit," S. 103.

<sup>6</sup>Heinrich Böll, "Ende der Bescheidenheit," in Neue politische und literarische Schriften, S. 116.

<sup>7</sup>Böll, "Einigkeit der Einzelgänger," in Neue politische und literarische Schriften, S. 200.

<sup>8</sup>Balzer, "Anarchie und Zürtlichkeit," S. 105.

<sup>9</sup>Böll, Frankfurter Corlesungen, S. 82.

<sup>10</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 97.

<sup>11</sup>Heinrich Böll/Dieter Wellershoff, "Gruppenbild mit Dame," ein Tonband Interview in Die subversive Madonna. Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls, Renate Matthai, Herausg. (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975), S. 49.

<sup>12</sup>Ibid., S. 141.

<sup>13</sup>Hans Joachim Bernhard, "Es gibt sie nicht und es gibt sie," in Die subversive Madonna, S. 60

<sup>14</sup>Böll, Frankfurter Vorlesungen, S. 84.

<sup>15</sup>Bernhard, "Es gibt sie nicht und es gibt sie," S. 63.

<sup>16</sup>Heinrich Böll, Gruppenbild mit Dame (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974), S. 315.

<sup>17</sup>Bernhard, "Es gibt sie nicht, und es gibt sie," S. 65.

<sup>18</sup>Balzer, "Anarchie und Zärtlichkeit," S. 109.

<sup>19</sup>Heinrich Böll/Dieter Wellershoff, "Gruppenbild mit Dame," Tonband Interview, S. 142.

- <sup>20</sup>Bernhard, "Es gibt sie nicht und es gibt sie," S. 65.
- <sup>21</sup>Arnold, Im Gespräch: Böll, S. 56.
- <sup>22</sup>Winyzen, Heinrich Böll, S. 49.
- <sup>23</sup>Böll/Wellershof, "Gruppenbild mit Dame," S. 149.
- <sup>24</sup>Ibid., S. 143-144.
- <sup>25</sup>Böll, Gruppenbild mit Dame, S. 31.
- <sup>26</sup>Ibid., S. 34.
- <sup>27</sup>Ibid., S. 20.
- <sup>28</sup>Ibid., S. 355.
- <sup>29</sup>Ibid., S. 360.
- <sup>30</sup>Böll/Wellerhoff, "Gruppenbild mit Dame," S. 152.
- <sup>31</sup>Heinrich Böll, "Schreiben und Lesen," in Einmischung erwünscht (Köln: Kiepenhauser & Witsch, 1977), S. 64.
- <sup>32</sup>Böll, Gruppenbild mit Dame, S. 306.
- <sup>33</sup>Ibid., S. 44.
- <sup>34</sup>Prodaniuk, The Imagery in Heinrich Böll+s Novels, S. 120.
- <sup>35</sup>Böll, Gruppenbild mit Dame, S. 347.
- <sup>36</sup>Ibid., S. 291.
- <sup>37</sup>Ibid., S. 17-18.
- <sup>38</sup>Ibid., S. 374.
- <sup>39</sup>Bernhard, "Es gibt sie nicht, und es gibt sie," S. 73.

- <sup>40</sup>Wirth, Heinrich Böll, S. 279.
- <sup>41</sup>Böll, Gruppenbild mit Dame, S. 176.
- <sup>42</sup>Ibid., S. 173.
- <sup>43</sup>Ibid., S. 178.
- <sup>44</sup>Böll/Wellershoff, "Gruppenbild mit Dame," S. 147.
- <sup>45</sup>Böll, Gruppenbild mit Dame, S. 44-45.
- <sup>46</sup>Ibid., S. 283.
- <sup>47</sup>Ibid., S. 255.
- <sup>48</sup>Ibid., S. 263.
- <sup>49</sup>Böll, Gruppenbild mit Dame, S. 295.
- <sup>50</sup>Ibid., S. 149.
- <sup>51</sup>Ibid., S. 295.
- <sup>52</sup>Böll, "Schreiben und Lesen," in Einmischung erwünscht, S. 62.
- <sup>53</sup>Böll, Gruppenbild mit Dame, S. 221.
- <sup>54</sup>Ibid., S. 191.
- <sup>55</sup>Ibid., S. 344.
- <sup>56</sup>Bernhard, "Es gibt sie nicht, und es gibt sie," S. 73.
- <sup>57</sup>Ibid., S. 241.
- <sup>58</sup>Ibid., S. 263.
- <sup>59</sup>Ibid., S. 382.

- <sup>60</sup>Ibid., S. 317 ff.
- <sup>61</sup>Ibid., S. 328.
- <sup>62</sup>Ibid., S. 323.
- <sup>63</sup>Böll, "Schreiben und Lesen," in Einmischung erwünscht, S. 67.
- <sup>64</sup>Ibid., S. 69.
- <sup>65</sup>Bernhard, "Es gibt sie nicht, und es gibt sie," S. 71.
- <sup>66</sup>Balzer, "Anarchie und Zärtlichkeit," S. 116.
- <sup>67</sup>Böll/Wellershoff, "Gruppenbild mit Dame," S. 149.
- <sup>68</sup>Arnold, Im Gespräch: Böll, S. 57.
- <sup>69</sup>Ibid., S. 58.
- <sup>70</sup>Balzer, "Anarchie und Zärtlichkeit," S. 114.
- <sup>71</sup>Böll, Gruppenbild mit Dame, S. 349.
- <sup>72</sup>Bernhard, "Es gibt sie nicht, und es gibt sie," S. 74..
- <sup>73</sup>Böll/Wellershoff, "Gruppenbild mit Dame," S. 154.
- <sup>74</sup>Balzer, "Anarchie und Zärtlichkeit," S. 117.
- <sup>75</sup>Heinrich Böll, "Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?" in Neue politische und literarische Schriften, S. 233.
- <sup>76</sup>Ibid., S. 234.
- <sup>77</sup>Ibid., S. 230
- <sup>78</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 107.

<sup>79</sup>Heinrich Böll, "Versuch über die Vernunft der Poesie,"  
in Einmischung erwünscht (Köln: Kiepenhauser & Witsch, 1977)  
S. 40.

<sup>80</sup>Ibid., S. 42.

<sup>81</sup>Heinrich Böll, "Gewalten, die auf der Bank liegen,"  
in Neue politische und literarische Schriften, S. 271.

<sup>82</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 68.

<sup>83</sup>Ibid., S. 69.

<sup>84</sup>Ibid., S. 63.

<sup>85</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 50.

<sup>86</sup>Heinrich Böll, Die verlorene Ehre der Katharina Blum  
oder Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann (Köln:  
Kiepenheuer & Witsch, 1974), S. 11.

<sup>87</sup>Hanno Beth, "Rufmord und Mord: die publizistische  
Dimension der Gewalt. Zu Heinrich Bölls Erzählung 'Die ver-  
lorene Ehre der Katharina Blum,'" in Heinrich Böll. Eine  
Einführung in das Gesamtwerk ib Einzelinterpretationen. Hanno  
Beth, Herausg. (Kronberg/Ts. Scriptor Verlag, 1975), S. 61.

<sup>88</sup>Böll, Die verlorene Ehre der Katharina Blum, S. 49  
und S. 164.

<sup>89</sup>Ibid., S. 94, S. 133.

<sup>90</sup>Ibid., S. 31.

<sup>91</sup>Ibid., S. 108.

<sup>92</sup>Ibid., S. 55.

<sup>93</sup>Ibid., S. 51 ff.

<sup>94</sup>Ibid., S. 32.

<sup>95</sup>Ibid., S. 148.

- <sup>96</sup>Ibid., S. 155.
- <sup>97</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 54 ff.
- <sup>98</sup>Böll, Die verlorene Ehre der Katharina Blum, S. 22.
- <sup>99</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 64.
- <sup>100</sup>Böll, Die verlorene Ehre der Katharina Blum, S. 79-80.
- <sup>101</sup>Ibid., S. 12.
- <sup>102</sup>Ibid., S. 53.
- <sup>103</sup>Ibid., S. 24.
- <sup>104</sup>Ibid., S. 106.
- <sup>105</sup>Ibid., S. 40.
- <sup>106</sup>Ibid., S. 36 und S. 59.
- <sup>107</sup>Ibid., S. 53 und S. 118.
- <sup>108</sup>Ibid., S. 81.
- <sup>109</sup>Ibid., S. 82.
- <sup>110</sup>Ibid., S. 88.
- <sup>111</sup>Ibid., S. 141.
- <sup>112</sup>Ibid., S. 83-84.
- <sup>113</sup>Ibid., S. 130.
- <sup>114</sup>Ibid., S. 146.
- <sup>115</sup>Ibid., S. 159.
- <sup>116</sup>Ibid., S. 162.

<sup>117</sup>Ibid., S. 185.

<sup>118</sup>Ibid., S. 188.

<sup>119</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 66.

<sup>120</sup>Ibid., S. 88.

<sup>121</sup>Ibid., S. 68.

## VI. Nachwort

<sup>1</sup>Henri Plard, "Mut und Bescheidenheit," S. 58.

<sup>2</sup>Heinrich Böll, "Schreiben und Lesen," S. 59.

<sup>3</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 61.

<sup>4</sup>Ibid., S. 77.

<sup>5</sup>Böll, "Brief an einen jungen Katholiken," in Hierzulande, S. 26.

<sup>6</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 69.

<sup>7</sup>Böll, Frankfurter Vorlesungen, S. 111.

<sup>8</sup>Böll und Linder, Drei Tage im März, S. 72.

<sup>9</sup>Ibid., S. 71.

<sup>10</sup>Karin Huffzky, "Die Hüter und ihr Schrecken vor der Sache. Das Mann-Frau-Bild in den Romanen von Heinrich Böll," in Heinrich Böll: Eine Einführung in das Gesamtwerk in Einzelinterpretationen, Hanno Beth, Herausg. (Kronberg: Scriptor Verlag, 1975), S. 44 ff.

<sup>11</sup>Wintzen, Heinrich Böll, S. 57

<sup>12</sup>Ibid., S. 49

<sup>13</sup>Ibid., S. 51 ff.

<sup>14</sup>Wilhelm Johannes Schwarz, Der Erzähler Heinrich Böll  
(Bern-München: Francke Verlag, Zweite Auflage, 1968).

## IX. BIBLIOGRAPHIE

I. Anmerkung

Die folgenden Bücher und Artikel wurden bei dieser Arbeit nicht berücksichtigt, da sie entweder das Thema "Das Frauenbild bei Heinrich Böll" nicht behandeln oder aus einem hier nicht weitergeführten Blickpunkt bearbeiten.

Daniels, Karlheinz. "Zur Problematik des Dichterischen bei Heinrich Böll." Moderna Språk, No. 9, 1966.

Ghurye, Charlotte W. "The Writer and Society." European University Papers, No. 139, 21-63.

Grützbach, Frank. Heinrich Böll. Freies Geleit für Ulrike Meinhof: Ein Artikel und seine Folgen. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972.

Herlyn, Heinrich. Heinrich Böll und Herbert Marcuse. Literatur als Utopie. Lampertheim: Kübler Verlag, 1979.

Hill, Linda. "The Avoidance of Dualism in Heinrich Böll's Novels." The Germanic Review 55(4) (1981), 151-56.

Ireland-Kunze, Leah. "Two Clowns." Colloquia Germanica 14(2) 1981, 342-51.

Moling, Heinrich. Heinrich Böll--ein christliches Porträt? Zürich: Juris Verlag, 1974.

Nägele, Rainer. Heinrich Böll. Einführung in das Werk und die Forschung. Frankfurt/M.: Atheneum Fischer Taschenbuch Verlag, 1976.

Schwefe, Hans-Rudolf. Sprachgrenzen: Das sogenannte Obszöne, Blasphemische und Revolutionäre bei Günter Grass und Heinrich Böll. München: Verlag J. Pfeiffer und Claudius Verlag, 1978.

Sinka, Margit. "Heinrich Bölls 'Die verlorene Ehre der Katharina Blum' als Novelle." Colloquia Germanica 14(2), (1981), 158-174.

Song, Ikhwa. "Die Darstellung des Kindes in den frühen Werken Heinrich Bölls." Europäische Hochschulschriften, Band 254, 1978.

Vogt, Jochen. Heinrich Böll. Edition, Text und Kritik.  
München: Verlag C:H: Beck, 1978.

## II. Primärliteratur

Böll, Heinrich. Ansichten eines Clowns. 13. Auflage.  
München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972.

\_\_\_\_\_. Aufsätze--Kritiken--Reden I. 3. Auflage.  
München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973.

\_\_\_\_\_. Aufsätze--Kritiken--Reden. II. 3. Auflage  
München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973.

\_\_\_\_\_. Billard um halb zehn. München-Zürich:  
Droemersch Verlagsanstalt, 1965.

\_\_\_\_\_. Das Brot der frühen Jahre. Frankfurt/M.-Berlin:  
Ullstein Verlag, 1972.

\_\_\_\_\_. Das Vermächtnis. Bornheim: Lamuv Verlag,  
1982.

\_\_\_\_\_. Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder:  
Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Köln:  
Kiepenheuer & Witsch, 1974.

\_\_\_\_\_. Der Lorbeer ist noch immer bitter. München:  
Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974.

\_\_\_\_\_. Der Zug war pünktlich. 2. Auflage. Frankfurt/M.-  
Berlin: Ullstein Verlag, 1958.

\_\_\_\_\_. Einmischung erwünscht: Schriften zur Zeit.  
Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1977.

\_\_\_\_\_. Frankfurter Vorlesungen. 2. Auflage. München:  
Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973.

\_\_\_\_\_. Gruppenbild mit Dame. München: Deutscher  
Taschenbuch Verlag, 1974.

\_\_\_\_\_. Haus ohne Hüter. Frankfurt/M.-Berlin:  
Ullstein Verlag, 1964.

\_\_\_\_\_. Hierzulande: Aufsätze zur Zeit. 9. Auflage.  
München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973.

\_\_\_\_\_. Neue politische und literarische Schriften.  
Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1973.

Heinrich Böll. Und sagte kein einziges Wort. Frankfurt/M  
Ullstein Verlag, 1957.

\_\_\_\_\_. Wanderer, kommst du nach Spa.... 5. Auflage.  
München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970.

\_\_\_\_\_. Wo warst du, Adam? 5. Auflage. München:  
Deutscher Taschenbuch Verlag, 1974.

Böll, Heinrich, und Linder, Christian. Drei Tage im März.  
Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975.

Böll, Heinrich, und Wellershoff, Dietrich. "Gruppenbild  
mit Dame": Ein Tonband Interview. Die subversive  
Madonna: Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls.  
Renate Matthaei, Herausg. Köln: Kiepenheuer & Witsch,  
1975.

### III. Sekundärliteratur

Amery, Carl. Die Kapitulation oder deutscher Katholizismus  
heute. Hamburg: Rowohlt, 1963.

\_\_\_\_\_. "Eine christliche Position." In Sachen Böll:  
Ansichten und Einsichten. Marcel Reich-Ranicki, Herausg.  
München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973, S. 92-99.

Arnold, Heinz Ludwig. "Bölls Poetik des Humanen." Der  
Schriftsteller Heinrich Böll. ein biographisch-biblio-  
graphischer Abriß. Werner Lengning, Herausg. 4. Auf-  
lage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973,  
S. 80-83.

Arnold, Heinz Ludwig. "Heinrich Bölls Roman Gruppenbild  
mit Dame." Text und Kritik. 2. Auflage, 33 (1974),  
S. 58-65.

\_\_\_\_\_. Im Gespräch: Böll. Edition Text & Kritik.  
München: Richard Boorberg Verlag, 1971.

Balzer, Bernd. "Anarchie und Zärtlichkeit." Heinrich Böll  
Werke: Romane und Erzählungen I, 1947-1951. Bernd  
Balzer, Herausg. Köln: Gertraud Middlehauve Verlag  
und Kiepenheuer & Witsch, 1977.

\_\_\_\_\_. "Einigkeit der Einzelgänger." Die subversive  
Madonna: Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls.  
Renate Matthaei, Herausg. Köln: Kiepenheuer & Witsch,  
1975, S. 11-33.

- Balzer, Bernd. "Humanität als ästhetisches Prinzip--Die Romane Heinrich Bölls." Heinrich Böll: Eine Einführung in das Gesamtwerk in Einzelinterpretationen. Hanna Beth, Herausg. Kronberg: Scriptor Verlag, 1975, S. 1-28.
- Batt, Kurt. "Zwischen Idylle und Metropole." Geschichte der deutschen Literatur aus Methoden. Band II. Frankfurt/M.: Athenäum Verlag, 1973, S. 343-62.
- Beckel, Albrecht. Mensch, Gesellschaft, Kirche bei Heinrich Böll. Osnabrück: Verlag A. Fromm, 1960.
- Beckert, Michael. "Untersuchungen am Erzählwerk Heinrich Bölls." Dissertation. Friedrich-Alexander Universität, Erlangen-Nürnberg, 1971.
- Bernhard, Hans Joachim. Die Romane Heinrich Bölls: Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie. 2. Auflage. Berlin: Rütten und Löning, 1973.
- \_\_\_\_\_. "Es gibt sie nicht, und es gibt sie." Die subversive Madonna: Ein Schlüssel zum Werk Heinrich Bölls. Renate Matthaei, Herausg. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975, S. 58-81.
- \_\_\_\_\_. "Zur poetischen Grundposition Heinrich Bölls." Böll: Untersuchungen zum Werk. Manfred Jürgensen, Herausg. Bern: A. Francke Verlag, 1975, S. 77-92.
- Beth, Hanno. "Rufmord und Mord: Die publizistische Dimension der Gewalt. Zu Heinrich Bölls Erzählung Die verlorene Ehre der Katharina Blum." Heinrich Böll: Eine Einführung in das Gesamtwerk in Einzelinterpretationen. Hanno Beth, Herausg. Kronberg: Scriptor Verlag, 1975, S. 55-82.
- Bieneck, Horst. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. 15 Interviews. München: Hanser, 1962, S. 138-151.
- Bronsen, David. "Bölls Women: Patterns of Male-Female Relationships." Monatshefte 57 (1965), 291-300.
- Carlson, Ingeborg L. "Heinrich Bölls Gruppenbild mit Dame als frohe Botschaft der Weltverbindung." University of Dayton Review 11, No. 2 (1974), 51-64.
- Conard, Robert C. Heinrich Böll (Boston: Twayne Publishers, 1981).
- Deschner, Margareta. "Böll's Lady: A New Eve." University of Dayton Review 11, No. 2 (1974), 11-25.

Demetz, Peter. Die süße Anarchie--Deutsche Literatur seit 1945. Berlin: Propyläen, 1970.

Durzak, Manfred. Der deutsche Roman der Gegenwart. 2. Auflage. Stuttgart-Berlin: W. Kohlhammer Verlag, 1973.

\_\_\_\_\_. "Entfaltung oder Reduktion des Erzählers? Vom Verfasser des Gruppenbildes zum Berichterstatter der Katharina Blum." Böll: Untersuchungen zum Werk. Manfred Jürgensen, Herausg. Bern: A. Francke Verlag, 1975, S. 31-54.

\_\_\_\_\_. "Heinrich Bölls epische Summe? Zur Analyse und Wirkung seines Romans Gruppenbild mit Dame." Basis-Jahrbuch für Deutsche Gegenwartsliteratur. Band 3. Reinhold Grimm und Jost Hernand, Herausg. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972, S. 174-97.

\_\_\_\_\_. "Leistungsverweigerung als Utopie?" Die subversive Madonna. Renate Mattaei, Herausg. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975, S. 82-99.

\_\_\_\_\_. "Zitat und Montage im deutschen Roman der Gegenwart." Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Manfred Durzak, Herausg. Stuttgart: Philipp Reclam, jr., 1971, S. 211-29.

Duwe, Wilhelm. "Böll: Billard um halb zehn." Ausdrucksformen deutscher Dichtung. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1963, S. 52-61.

Fetscher, Irving. "Menschlichkeit und Humor." In Sachen Böll. Marcel Reich Ranicki, Herausg. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973, S. 218-221.

Grothman, Wilhelm H. "Die Rolle der Religion im Menschenbild." German Quarterly 44 (1971), 191-207.

Härtling, Peter. "Notizen zu dem Buch Und sagte kein einziges Wort." In Sachen Böll: Ansichten und Einsichten. Marcel Reich-Ranicki, Herausg. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973, S. 179-82.

Harrprecht, Klaus. "Seine katholische Landschaft." In Sachen Böll: Ansichten und Einsichten. Marcel Reich-Ranicki, Herausg. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973, S. 82-91.

Hengst, Heinz. "Die Frage nach der 'Diagonale' zwischen Gesetz und Barmherzigkeit--Zur Rolle des Katholizismus im Erzählwerk Bölls." Text & Kritik, 2. Auflage 33 (1974), S. 17-26.

- Hinck, Walter. "Bölls Ansichten eines Clowns heute."  
Böll: Untersuchungen zum Werk. Manfred Jürgensen,  
Herausg. Bern: A. Francke Verlag, 1975, S. 11-30.
- Hirsch, Susan K. "Heinrich Böll's Female Trinity and the  
Restauration: Evolution of a Response." Dissertation.  
University of Texas at Austin, 1976.
- Hoffmann, Leopold. Heinrich Böll: Einführung in Leben und  
Werk. Luxemburg: Edi-Centre, 1973.
- Horst, Karl August. "Überwindung der Zeit." Der Schrift-  
steller Heinrich Böll. Werner Lengning, Herausg. München:  
Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972, S. 67-71.
- Huffzky, Karin. "Die Hüter und ihr Schrecken vor der Sache.  
Das Mann-Frau Bild in den Romanen von Heinrich Böll."  
Heinrich Böll: Eine Einführung in das Gesamtwerk in  
Einzelinterpretationen. Hanno Beth, Herausg. Kron-  
berg: Scriptor Verlag, 1975, S. 29-54.
- Jens, Walter. Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen:  
Neske, 1962.
- Jeziorkowski, Klaus. "Heinrich Böll als politischer Autor."  
University of Dayton Review 11, No. 2 (1974), 41-50.
- \_\_\_\_\_. Rhythmus und Figur. Zur Technik der epischen  
Konstruktion in Heinrich Bölls Der Wegwerfer und  
Billard um halb zehn. Bad Homburg: Verlag Gehlen,  
1968.
- Just, Georg. "Ästhetik des Humanen oder Humanum ohne  
Ästhetik? Zur Heiligenlegende von der Leni G." Böll:  
Untersuchungen zum Werk. Manfred Jürgensen, Herausg.  
Bern: A. Francke Verlag, 1975, S. 55-7.
- Kaiser, Joachim. "Seine Sensibilität." In Sachen Böll.  
Marcel Reich-Ranicki, Herausg. 4. Auflage. München:  
Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973, S. 40-51.
- Kalow, Gert. "Heinrich Böll." Christliche Dichter der  
Gegenwart. Hermann Friedmann und Otto Mann, Herausg.  
Heidelberg: Rothe, 1955, S. 426-35.
- Kesten, Hermann. "Eine epische Figur." In Sachen Böll.  
Marcel Reich-Ranicki, Herausg. 4. Auflage. München:  
Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973, S. 240-43.

- Koch, Werner. "Ein paar Stichworte. Personen und Situationen. Ein Gespräch mit Heinrich Böll." Der Schriftsteller Heinrich Böll. Werner Lengning, Herausg. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973, S. 99-110.
- Korn, Karl. "Heinrich Bölls Beschreibung einer Epoche." Der Schriftsteller Heinrich Böll. Werner Lengning, Herausg. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973, S. 11-16.
- Lange, Victor. "Erzählen als moralisches Geschäft." Die subversive Madonna. Renate Matthaehi, Herausg. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975, S. 100-122.
- Lehnert, Herbert. "Die Gruppe 47. Ihre Anfänge und Gründungsmitglieder." Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen. Manfred Durzak, Herausg. Stuttgart: Philipp Reclam, jr., 1971, S. 31-62.
- Ley, Ralph. "Compassion, Catholicism and Communism. Reflections on Böll's Gruppenbild mit Dame." University of Dayton Review 10, No. 2 (1973), 25-39.
- Linder, Christian. Böll. Hamburg: Rowohlt, 1978.
- Mayer, Hans. "Zur aktuellen literarischen Situation." Die deutsche Literatur der Gegenwart. Manfred Durzak, Hausg. Stuttgart: Philipp Reclam, jr., 1971, S. 63-75.
- \_\_\_\_\_. Zur deutschen Literatur der Zeit. Hamburg: Rowohlt, 1967.
- Migner, Karl. "Heinrich Böll." Deutsche Literatur seit 1945. Dietrich Weber, Herausg. Stuttgart: Kröner, 1976, S. 258-78.
- Myers, David. "Heinrich Böll's Gruppenbild mit Dame: Aesthetic Play and Ethical Seriousness." Seminar 13, No. 3 (1977), 190-98.
- Noble, C.A.M. "Die Ansichten eines Clowns und ihre Stellung in Bölls epischer Entwicklung." Böll: Untersuchungen zum Werk. Manfred Jurgensen, Herausg. Bern: A. Francke Verlag, 1975, S. 153-64.
- Pascal, Roy. "Sozialkritik und Erinnerungstechnik." In Sachen Böll. Marcel Reich-Ranicki, Herausg. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973, S. 63-69.
- Plard, Henri. "Mut und Bescheidenheit." Der Schriftsteller Heinrich Böll. Werner Lengning, Herausg. 4. Auflage. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973, S. 41-64.

- Pickar, Gertrud. "The Impact of Narrative Perspective on Character Portrayal in Three Novels of Heinrich Böll." University of Dayton Review 11, No. 2 (1974), 25-40.
- Poser, Therese. "Billard um halb zehn." Möglichkeiten des deutschen Romans: Analysen und Interpretationsgrundlagen zu Romanen von Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch, Gerd Gaiser, Max Frisch, Alfred Andersch und Heinrich Böll. Rolf Geißler, Herausg. Frankfurt: Diesterweg, 1962, S. 232-55.
- Prodaniuk, Ihor. The Imagery in Heinrich Böll's Novels. Bonn: Bouvier Verlag, 1979.
- Reich-Ranicki, Marcel. Deutsche Literatur in West und Ost. München: Piper, 1963.
- Reid, James H. Heinrich Böll: Withdrawal and Re-emergence. London: Wolff, 1966.
- \_\_\_\_\_. "Time in the Works of Heinrich Böll." Modern Language 62 (1967), 476-85.
- Richter, Hans-Werner. Almanach der Gruppe 47, 47-62. Hamburg: Rowohlt, 1962.
- Ross, Werner. "Heinrich Bölls hartnäckige Humanität." Der Schriftsteller Heinrich Böll. Werner Lengning, Herausg. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1973, S. 84-89.
- Rudolph, Ekkehart. Autoren über sich. München: List Verlag, 1971.
- Schwarz, Wilhelm Johannes. Der Erzähler Heinrich Böll. Seine Werke und Gestalten. 2. Auflage. Bern: A. Francke Verlag, 1968.
- Stanzel, Franz. Typische Formen des Romans. 2. Auflage. Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 1965.
- Stresau, Hermann. Heinrich Böll. Berlin: Colloquium Verlag, 1964.
- Trommler, Frank. "Realismus in der Prosa." Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945. Thomas Köbner, Herausg. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1971, S. 179-219.
- Vormweg, Heinrich. "Deutsche Literatur 1945-60: Keine Stunde Null." Die deutsche Literatur der Gegenwart. Manfred Durzak, Herausg. Stuttgart: Philipp Reclam, jr., 1971, S. 13-30.

- Wagner, Frank. "Der kritische Realist Heinrich Böll. Die Entwicklung der Krieg-Frieden-Problematik in seinen Romanen." Weimarer Beiträge, Heft 1 (1961), 99-125.
- Welzig, Werner. Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1970.
- Widmer, Urs. 1945 oder die neue Sprache. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1966.
- Wilpert, Gero von, Herausg. Lexikon der Weltliteratur unter Mitarbeit zahlreicher Fachgelehrter. Stuttgart: Albert Kröner Verlag, 1963.
- Wintzen, René. Heinrich Böll. Eine deutsche Erinnerung. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1979.
- Wirth, Günter. Heinrich Böll: Essayistische Studien über religiöse und gesellschaftliche Motive im Prosawerk des Dichters. Berlin: Union Verlag, 1967.
- \_\_\_\_\_. "Tradition im Futural. Bemerkungen über Böll und Stifter." Böll: Untersuchungen zum Werk. Manfred Jurgensen, Herausg. Bern: A. Francke Verlag, 1975, S. 111-38.
- Whitcomb, Richard O. "Heinrich Böll and the Mirror Image Technique." University of Dayton Review 10, No. 2 (1973), 41-46.
- Zimmermann, Werner. "Der Zug war pünktlich." Deutsche Prosadichtung der Gegenwart, Teil II. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1960, S. 102-20.
- Ziolkowski, Theodore. "Albert Camus und Heinrich Böll." Modern Language Notes 7 (1962), 282-91.
- \_\_\_\_\_. "Typologie und Einfache Form in Gruppenbild mit Dame." Die subversive Madonna. Renate Matthaei, Herausg. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1975, S. 123-40.