

HEINRICH BÖLLS HISTORISCHE ROMANE ALS INTERPRETATIONEN VON

HANDLUNGSMODEILEN

EINE UNTERSUCHUNG DER WERKE DER ZUG WAR PÜNKTLICH UND WO

WARST DU, ADAM?

ARPAD BERNATH

Universität Szeged

II.

(Teil I. dieser Arbeit Die Bestimmung von Gegenstand und Erkenntnisinteresse der Untersuchung, die Darlegung der angewandten Methode sowie die Analyse des "historischen Romans" Der Zug war pünktlich würde in Studia poetica 2 S. 63-124. veröffentlicht.)

4. WO WARST DU, ADAM?

4.1. Einige Bemerkungen über die Rezeption der "historischen Romane" von Böll

Wo warst du, Adam ist Bölls erstes Buch, das auch auf seinem Titelblatt die Bezeichnung "Roman" trägt. Es ist im November 1951 bei Middelhaue in Opladen erschienen. Das Jahr 1951 ist für Bölls Biographie auch darum wichtig, weil unser Autor im Mai dieses Jahres den Preis der Gruppe 47 für seine Erzählung Die schwarzen Schafe erhielt. Erst dieser Preis lenkte die Aufmerksamkeit der literarischen Öffentlichkeit auf ihn. Der Zug war pünktlich hatte eigentlich wenig Echo gefunden. Die spärlichen Besprechungen der Erstveröffentlichung von Der Zug war pünktlich wurden dem Werk nicht gerecht. Für das Niveau der Kritiken möge hier das Beispiel einer von Hans Arens verfaßten stehen. Arens las das Werk so oberflächlich,

daß er nicht imstande war, das Ende der Ereignisreihe richtig wiederzugeben. Laut seiner Rezension stirbt Andreas nicht, die Flucht in die Karpaten gelingt (Arens 1950). Der Zug war pünktlich wird erst Anfang der 60-er Jahre für weitere Publikumskreise bekannt, nachdem dieser "Roman" mehrmals - meistens mit den zwischen 1947 und 1950 erschienenen Kurzgeschichten zusammen - neu verlegt wurde. Es gab jedoch einen Kritiker - wir denken an Gert Kalow -, der viel früher auf den Wert des "Romans" hinwies. Die erste Anerkennung der Qualitäten von Der Zug war pünktlich geschieht freilich nach dem Erscheinen und zum Nachteil des Romans Wo warst du, Adam? In der Studie über Heinrich Böll die zuerst 1951 in Forum Academicum, dann in einer überarbeiteten und erweiterten Fassung in einem weit verbreiteten Essayband (Kalow, 1955) erschien, schätzte Kalow den Autor von Der Zug war pünktlich sehr hoch ein.¹ Er ist nach Kalow ein Bruder von Dostojewskij und Faulkner. Diese Würdigung gilt aber dem Autor von Wo warst du, Adam? nicht. Kalow hält diesen Roman für formlos, für schwächlich; er soll nichts mehr als eine bloße Illustration von manchen Kriegsereignissen zwischen 1943 und 1945 sein. In der neueren Literatur über die Werke von Böll werden die beiden "Romane" oft nebeneinander oder gegenübergestellt. Dabei wird Kalows negatives Werturteil nicht selten in Frage gestellt. Dieser Streit wird durch eine indirekte Stellungnahme des Autors nur noch interessanter: Böll hat einmal in einem Gespräch mit Werner Koch bemerkt, daß Wo warst du, Adam? "eins meiner Lieblingsbücher" sei.² Wir wollen hier zunächst die einzelnen Standpunkte in dieser Kontroverse nicht weiter darlegen und kommentieren, sondern

- unsere Analyse der ersten "historischen Romans" zugrundeliegend -
der Frage nachgehen, ob und in welchem Sinne der Roman "Wo warst
du, Adam?" eine Fortschreibung von Der Zug war pünktlich sei.

4.2. Die Deutung des Romantitels und der Mottos

Im Vergleich zu unserer Auslegung des ersten "historischen
Romans" suggeriert bereits der Titel des zweiten "historischen Romans"
eine Antwort auf unsere Fortschreibungsfrage, wenn auch in einer
ambivalenten Weise. Der Hinweis auf die biblische Gestalt Adam in
dem Titel deutet einerseits eine neue, der früheren entgegenge-
setzte Romankonzeption an. Handelt es sich hier auf der emblema-
tischen Ebene um einen Adam-Roman nach dem Christus-Roman? Wird
hier der Sündenfall statt des erlösenden Opfertodes dargestellt?
Andererseits ist der Gegensatz zwischen Adam und Christus in der
die Gestalten emblematisch deutenden christlichen Auffassung
nicht absolut: Nach Paulus ist Adam "der Typus des Zukünftigen"
(Römerbrief 5, 14) und der Zukünftige ist Jesus Christus.

Trifft unsere Annahme zu, wird der Krieg in dem neuen
Roman nicht mehr aus der Perspektive der Heiligen Schrift des
Neuen Bundes, sondern aus der des Alten gesehen, wenn auch die
Perspektive des Neuen Bundes dadurch nicht total aufgehoben wer-
den soll. Das erste Leitwort zu dem Roman Wo warst du, Adam?
betont zweifelsohne den Perspektivenwechsel und weist darauf
hin, daß letzterer nicht ohne den Einfluß von Theodor Haecker
zustande kam.

Theodor Haecker übte bereits zwischen den beiden Welt-

kriegen unter anderen mit seinen Kierkegaard-Übersetzungen und seinem Buch über Vergil einen großen Einfluß auf die deutsche Literatur aus. Als Beispiel dafür soll hier Hermann Brochs Roman Der Tod des Vergil stehen.³ Böll wird freilich unmittelbar nicht von diesen Werken beeinflusst, sondern von Haeckers Tag- und Nachtbüchern, die 1947 - also zwei Jahre nach dem Tod seines Autors am 9. 4. 1945 - veröffentlicht wurden. Haecker schrieb sein Tagebuch während des zweiten Weltkrieges bis zuletzt in der ständigen Angst, damit zugleich Dokumente zur Begründung seines Todesurteils herzustellen. Und es legt tatsächlich ein beredtes Zeugnis für die konsequente und bedingungslose Ablehnung des Hitler-Faschismus durch seinen Autor ab. Aus ihm wird auch ersichtlich, daß Haeckers Haltung dem Faschismus gegenüber in seiner katholischen Weltanschauung wurzelt. Er betrachtete den zweiten Weltkrieg als einen Religionskrieg, in dem das Hakenkreuz gegen das Kreuz Christi zu Felde zieht, wie dies aus einer Eintragung vom 12. 5. 1940 hervorgeht. Haecker bezweifelt den bevorstehenden Untergang des Hitler-Deutschlands nicht einmal zur Zeit seiner großen militärischen Erfolge, wenn auch das Wissen um die Niederlage des Faschismus aus einer irrationalen Quelle stammt: "Die Deutschen werden nicht durch Menschenkraft besiegt werden. Sie sind das stärkste und furchtbarste Volk der Erde. Sie werden vom Gott selber besiegt werden."⁴

Aus diesem Tagebuch stammt also das erste von den beiden Mottos des Romans Wo warst du, Adam? "Eine Weltkatastrophe kann zu manchem dienen. Auch dazu, ein Alibi zu finden vor Gott. Wo warst du, Adam? 'Ich war im Weltkrieg.'" (300)

Der Romantitel wird damit nicht nur als eine Variante des biblischen "Wo bist du?" (Genesis 3,9) verständlich, sondern auch durch den Kontext des ersten Mottos gedeutet. Um diese Deutung präzisieren zu können, müssen wir jedoch zunächst untersuchen, in welchem Kontext dieses Motto selbst in Haeckers Tagebuch eingebettet ist. Unsere erste Feststellung: Böll zitiert als Leitwort nur den ersten Teil der Tagebucheintragung vom 30. 3. 1940. Weggelassen wurden die Sätze: "Aber das ist eine grobe Art. Manch einer sucht das Alibi in seinem Privatgewissen. Wo warst du, Adam? 'Ich war in meinem Gewissen - gehört das nicht mir?!' Das ist die subtilste Art, nicht getan haben zu wollen." ⁵ Die zweite Umformung der biblischen Szene und die Kommentare zu den zwei Varianten untermauern die Auslegung des Mottos, wonach der Krieg eine Folge des Abfalls des Menschen von Gott sei und im Lichte anderer Aufzeichnungen Haeckers tut sich dieser Abfall in der Abkehr von den christlichen Prinzipien des Glaubens, der Hoffnung und vor allem der Liebe kund.

Unsere Analyse des "historischen Romans" Der Zug war pünktlich hat es gezeigt, wie stark diese Problematik den jungen Böll beschäftigte. Aber auch ohne die Akzeptierung unserer Deutung der Gestalt von Andreas ist einzusehen, daß er kein Alibi-Suchender im Sinne Haeckers ist. Bevor wir untersuchen, wie "der Abfall von Gott" in Wo warst du, Adam? dargestellt wird und welche Auswirkung diese Thematik auf die Gestaltung der Ereignisreihe im Roman hat, müssen wir uns noch mit dem zweiten Motto des Werks befassen. Es ist ein Zitat aus einem Roman von Antoine de Saint-Exupéry, der in deutscher Sprache unter dem Titel Flug nach Arras erschienen

ist.⁶ In seinem Vorwort zu der fünfbändigen Ausgabe der Romane und Erzählungen von Heinrich Böll 1977 bemerkt Bernd Balzer mit Recht, daß man sich "in der Diskussion über diesen Roman (...) stets auf das zweite, selten auf das erste Motto" beruft. Es lautet wie folgt: "Früher habe ich Abenteuer erlebt: die Einrichtung von Postlinien, die Überwindung der Sahara, Südamerika - aber der Krieg ist kein richtiges Abenteuer, er ist nur Abenteuer-Ersatz. Der Krieg ist eine Krankheit. Wie der Typhus." (308)

Zwei Behauptungen sind in diesem Motto über den Krieg enthalten: er ist kein Abenteuer und er ist eine Krankheit. Der Pilot des Krieges setzt das Abenteuer der Pionierflüge vor dem zweiten Weltkrieg nicht fort: seine Handlungen stehen unter äußerem Zwang, der ihn ergriff, wie eine Epidemie sein Opfer. So empfindet es Saint-Exupéry, der französische Soldat, der in seiner Maschine für einen Aufklärungsflug startet. In Wo warst du, Adam? sehen wir jedoch "den selben Krieg" aus dem Gesichtspunkt der deutschen Soldaten. Sollten wir demnach annehmen, daß bei der Beurteilung des Krieges zwischen Angreifer und Angegriffenen keine Unterschiede existieren? Was Saint-Exupéry angeht, müssen wir im Auge behalten, daß die als Leitwort zu Wo warst du, Adam? zitierten Sätze aus dem ersten Teil seines Buches stammen. Und das Buch, das - trotz seiner Gattungsbezeichnung - mehr ein Tagebuch als ein Roman ist, stellt den Prozeß dar, in dem der Autor ausgehend von der totalen Kriegsverurteilung im zweiten Teil des Buches zur Erkenntnis gelangt, daß der Widerstand auch ohne jegliche Hoffnung auf Sieg einen Sinn hat. Die Ablehnung des Krieges geht also bei Saint-Exupéry nicht einher mit der Ablehnung des Kampfes gegen die

Agressoren. Es scheint uns wichtig, zu betonen, daß Böll also mit dem Saint-Exupéry-Zitat nicht den Standpunkt des Autors vom Flug nach Arras vertritt. Sonst könnte das zweite Motto als eine Bestätigung des in Der Zug war pünktlich formulierten Gedankens von seitens der Angegriffenen aufgefaßt werden, wonach im Krieg an beiden Seiten der Front gleichwohl bloß gemordet wird. Das wäre ein möglicher Kontext für das zweite Motto. Für Böll schien dagegen ein anderes Moment für die Wahl des Mottos entscheidend zu sein.⁷ Es richtet sich gegen den propagandistischen Kriegskult der Faschisten und all die Geistesströmungen, die im Krieg eine Möglichkeit der Selbstverwirklichung des Einzelnen sehen wollten. Ein Vertreter dieser Richtung ist auch Ernst Jünger, der dessen Worte aus dem die Erfahrungen und Erlebnisse des ersten Weltkrieges festhaltenden Werk In Stahlgewittern (1919) von Paul Konrad Kurz im Zusammenhang mit dem Saint-Exupéry-Motto zitiert werden: "Der Krieg mußte uns ja bringen, das Große, Starke, Feierliche."⁸

Die beiden Mottos sind also Träger von zwei voneinander gewissermaßen unabhängigen Gedanken. Beide sprechen zwar über den Krieg, jedoch unter verschiedenem Aspekt. Das erste Leitwort trifft eine religionsphilosophische Problematik, das zweite richtet sich gegen ein Zeitphänomen. Das erste zeigt an, daß Böll sich in diesem Roman - wenn auch mit einer Akzentverschiebung - weiter in einem Gedankenkreis bewegt, den wir bereits in seinem ersten Buch vorgefunden haben, das zweite läßt vermuten, daß Bölls Zeitkritik hier im Vergleich zu Der Zug war pünktlich

unmittelbar wird.

Damit haben wir freilich in unserer Analyse nur die erste Behauptung des zweiten Mottos einbezogen. Im Kontext des Romans von Saint-Exupéry wird ja die zweite Behauptung, nachdem der Krieg eine Krankheit sei, nur im Zusammenhang mit der Ablehnung des Abenteuercharakters des Krieges wichtig. Sie verselbständigt sich jedoch im Motto und wird im Auge vieler Böll-Kritiker Träger einer Geschichtsbetrachtung, die abzulehnen ist: "Das Bild vom Typhus erscheint insofern nicht ganz konsequent, als die Krankheit dem Bereich der Natur, der Krieg aber jenem der Geschichte und damit der Verantwortung zugehört." ⁹ Die Verselbständigung der zweiten Aussage des Mottos und die Beachtung, die sie gefunden hat, ist nicht nur in der relativen Kontextfreiheit des Mottos begründet. In der Nachkriegszeit gab es starke Strömungen in dem deutschen geistigen Leben, die die Verantwortung für den Krieg ablehnten. Zum Beispiel wiesen Schriftsteller um die Zeitschrift Der Ruf im Namen der jungen Generation die Idee der Kollektivschuld entschieden zurück. Ihre Gedanken wirkten jedoch nur in einem beschränkten Kreis. Nicht allein die Jugend wollte sich von der Verantwortung für den Krieg frei fühlen. Dieses Bedürfnis breiterer Schichten des deutschen Volkes befriedigten oft geäußerte Ansichten über das Ausgeliefertsein des Individuums dem Krieg gegenüber, der ebensowenig abzuwehren sei, wie eine Naturkatastrophe, ein Schicksalsschlag, eine Krankheit. Literarische Werke, die diese Auffassung erhärten konnten, wurden besonders populär. Zu diesen Werken gehört das Drama Das Teufels General von Carl Zuckmayer, das von Zürich aus fast alle

deutschsprachigen Bühnen der Nachkriegszeit eroberte und zu einem durchschlagenden Erfolg in Westdeutschland wurde. Hierher zu zählen ist auch das Stück The Skin of Our Teeth von Thornton Wilder in der deutschen Rezeption. Das amerikanische Drama entstand etwa gleichzeitig mit dem Roman Der Flug nach Arras von Saint-Exupéry und wurde noch während des zweiten Weltkriegs 1942 in den Vereinigten Staaten uraufgeführt. Es wurde mit einem Riesenerfolg nach Juli 1946 unter dem bezeichnenden Titel Wir sind noch einmal davongekommen in den von westlichen Mächten besetzten Zonen Deutschlands gespielt. Es stellt sich vom Motto her also die Frage, ob auch der Roman Wo warst du, Adam? in dieser Reihe literarischer Werke einzuordnen sei? Bernd Balzer, wenn auch voll bewußt, daß das Haeckersche Motto die Verantwortung des Menschen für seine Taten ausdrückt, sagt über den Roman: "Der Text ist durchaus zu lesen als Illustration der Aussage Saint-Exupéry: der Krieg als Krankheit, als menschenvernichtende Epidemie, als Schicksal auch, gegen das der Einzelne nichts ausrichtet. Das Zitat enthält einen Aspekt der Rechtfertigung."¹⁰ Dies bedeutet, daß - nach Balzer - die Krankheit nicht dem Abenteuer gegenübersteht, sondern der Frage "Wo warst du, Adam?" So sieht hier auch Balzer einen Doppelsinn, bloß nicht in Form von zwei einander ergänzenden, sondern zueinander in Widerspruch stehenden Aussagen. Er meint den Widerspruch auch im Roman ausgedrückt gefunden zu haben: "Die konzeptionelle Spannung, welche die in einem gewissen Widerspruch zueinander stehenden Leitsätzen ankündigen, wird durch die Gestaltung der beiden Hauptpersonen aufrechterhalten und nicht nach einer Seite hin entschieden, die Frage nach den Möglichkei-

ten menschlicher Selbstverwirklichung auch unter den Bedingungen des Krieges - eben die Frage "Wo warst du, Adam?" - nicht schlüssig beantwortet." 11

Dieser Gedanke führt uns freilich über die beiden Mottos hinaus. Seine Plausibilität kann erst durch die Analyse des Romans selbst beurteilt werden.

4.3. Das Handlungsmodell der Ereignisreihen in der Textwelt

Die Untersuchung des Mottos ergab gewisse Hypothesen über die Änderungen in der Romankonzeption von Böll. Die Thematisierung der Adam-Problematik anstatt der Schilderung der Möglichkeiten einer Nachfolge Christi im Krieg und die Darstellung "abenteuerfreier" militärischer Aktionen anstatt der Beschreibung eines Hinter-Front-Geschehens könnten Gesichtspunkte zu der Analyse des Romans Wo warst du, Adam? liefern. Wir wollen diese Aspekte in der Analyse des Romans zwar zur Geltung kommen lassen, jedoch erst im Rahmen einer Untersuchung der Frage: wie weit sich das Handlungsmodell von den Ereignisreihen in Wo warst du, Adam? von dem Handlungsmodell der Ereignisreihen in Der Zug war pünktlich unterscheidet. So wird das Problem der Fortschreibung zunächst auf der Ebene der Handlungsmodelle erforscht.

Voraussetzung dieses Verfahrens - die Konstruierbarkeit eines Handlungsmodells für Wo warst du, Adam? aus Elementen und mit Hilfe von Regeln, die für alle "Böll-Romane" gültig sein sollen - ist erfüllt, das heißt: Wo warst du, Adam? ist

auch im Sinne unserer Definition ein Böll-Roman.

Das Handlungsmodell der Ereignisreihen in Wo warst du, Adam? H_{B2} besteht aus der Kette zweier Vorgeschichten. Dadurch ergibt sich ein wesentlicher Unterschied zum Handlungsmodell der Ereignisreihen in Der Zug war pünktlich H_{B1} . War H_{B1} ein geschlossenes Modell, ist H_{B2} eins ohne Schlußgeschichte, d. h. offen. H_{B2} ist in seinem Figurenbestand identisch mit den zwei Vorgeschichten von H_{B1} . Die Handlung spielt zwischen der Figur F_a beziehungsweise den zwei Varianten von der Figur der Böll-Geschichte F_b , also F_{b1} und F_{b2} . Durch Varianten ist auch die Konfliktsfigur F_c in beiden Phasen der Handlung ersetzt. Das Handlungsmodell H_{B2} hat also die Form:

(3) 1. Vorgeschichte:

$$T(F_a, F_{b1}) \rightarrow V(F_a, F_{b1}, F_{c1}) \rightarrow [T(F_a, F_{b1}) =$$

2. Vorgeschichte:

$$= T(F_a, F_{b2})] \rightarrow V(F_a, F_{b2}, F_{c2}) \rightarrow T(F_a, F_{b2}).$$

Mit dem Figurenpaar der Handlung sind drei Figurenpaare in den Parallelhandlungen verbunden, also um ein Paar mehr, als im Falle des Modells zu Der Zug war pünktlich.

Die Varianten von F_b sind durch motávische Attribute schwach verbunden.

Der wichtigste Unterschied zwischen den zwei Vorgeschichten von H_{B1} und dem Modell H_{B2} ist, daß eine Mittlerfigur F_d mit der Figur F_{b1} verknüpft wird. Demzufolge besitzt F_{b1} in einer Vor-

geschichte auch emblematische Attribute. Die Deutung dieser spezifischen Eigenschaft der ersten Handlungsphase soll erst später erfolgen.

Anzumerken ist noch, daß einzelne Figuren des Modells - so F_a , F_{c1} und F_{c2} - in Abweichung zu Der Zug war pünktlich mit mehr als einer Gestalt in der Textwelt interpretiert werden. Dies hat nicht nur eine quantitative Veränderung zu bedeuten. Die Verdoppelung der Gestalten, die der Figur F_a in der ersten Phase der Handlung zugeordnet werden können, ermöglicht die Ironisierung des Geschehens in der Textwelt.

4.4. Die Textwelt als Interpretation des Handlungsmodells H_{B2} Gestalten, die den Figuren in der Handlung entsprechen

Der Figur F_a ist Feinhals in der Textwelt des Romans zuzuordnen, Er ist von Beruf Architekt. Wir treffen ihn als Soldat in der deutschen Armee, die sich im Rückzug aus Siebenbürgen über die ungarische Tiefebene und die Slowakei nach Deutschland befindet.

Die zwei Figurenvarianten F_{b1} und F_{b2} sind mit den Gestalten Ilona Kartök beziehungsweise mit einer Slowakin interpretiert.

Ilona Kartök ist Gymnasiallehrerin für Deutsch und Musik in einer ungarischen Kleinstadt, Szentgyörgy genannt. Sie stammt aus einer jüdischen Familie, ist aber selbst katholisch. Ilona Kartök lebte in einem Kloster, bis sie 23 wurde. Da verließ

sie es, um Mann und Kinder zu haben.

Die Slowakin ist Köchin bei der deutschen Wehrmacht. Aus ihrer Biographie erfahren wir nichts Näheres.

Feinhals und Ilona treffen sich im Gymnasium der Stadt Szentgyörgy, das in dieser Phase des Krieges als Krankensammelstelle für das deutsche Heer dient. Sie verlieben sich ineinander. Die Bedingungen für diesen Prozeß und seine Zeitstruktur zeigen die charakteristischen Merkmale einer Böll-Handlung abbildenden Ereignisreihe: Die Liebe zwischen einem deutschen Soldaten und einer "Jüdin" blüht in dem Moment auf, als er den Marschbefehl zur Front bereits in der Tasche hat und die Deutschen die Juden der ungarischen Kleinstadt zusammentreiben, um sie in ein KZ zu transportieren. "Ich habe Angst vor der Liebe" sagt Ilona Feinhals. "Weil es sie nicht gibt - nur für Augenblicke". (372f)

Einige Charakteristika der Begegnungsszene im Gymnasium stimmen mit der Darstellung der Szene an dem Dortmunder Hauptbahnhof in dem Roman Der Zug war pünktlich überein. Die äußerste Kürze der Zeit bis zur erzwungenen Trennung der Begegnenden und ihr Anspruch auf einige ewige Bindung sind für beide Szenen be- und kennzeichnend. Wenn sich die Dauer des Zusammenseins nur für die Dauer des Kaffeetrinkens erstrecken darf, dann wünscht Andreaa, daß der Kaffee in einen nie voll werdenden Becher ununterbrochen fließen möge. Weil Krieg ist, will sich Feinhals nicht von Ilona trennen: "Bleib hier" sagt der deutsche Soldat der Ungarin, "oder laß mich mitgehen. Ganz gleich, was passiert. Es wird nicht gut gehen - du kennst den Krieg

- nicht die, die ihn machen. Es ist nicht gut, sich nur eine Minute zu trennen, wenn es nicht nötig ist." (373) Und es genügt die kürzeste Trennung - Ilona will gegen Feinhals Rat von den Verwandten Abschied nehmen - und sie sehen sich nie wieder. Ilona konnte in dem Augenblick der Trennung nicht wissen, daß ihre Familie, die bisher wegen der hohen militärischen Auszeichnung ihres Vaters im ersten Weltkrieg nicht ins Ghetto mußte, auch verschleppt wird. So findet sie aus ihrer Familie allein Maria, die Tochter ihrer Schwester, zu Hause, die in der Schule war, als die Deutschen kamen. Statt zu fliehen, statt in die verabredete Kneipe zu Feinhals zurückzukehren, eilt Ilona mit Maria ins Ghetto und sie kommen noch "pünktlich" an, um in einen großen Möbelwagen verfrachtet werden zu können, der sie ins KZ fährt. Inzwischen wartet Feinhals in einer Kneipe auf Ilona, ohne zu wissen, was sich in der Stadt abspielt, aber in der Gewißheit, daß seine Geliebte nicht mehr wird zurückkehren können. Trotzdem will er in der Kneipe bleiben: "Er mußte Gott diese Chance geben (...) er wußte auch, daß er länger warten würde als eine Stunde, länger als die Nacht, weil dies das Einzige war, was sie miteinander verband: diese kleine Kneipe, auf die ihr Finger gewiesen hatte." (374) Feinhals weiß um die Macht des Krieges, der die Liebenden zur Trennung zwingt; die Gewalt kann nur zur Trennung zwingen, nichts kann sie zusammenhalten. Feinhals denkt: "Vielleicht hätte er ihr nachlaufen und sie zwingen können, zu bleiben - aber man konnte keinen Menschen zwingen, man konnte die Menschen nur töten, das war der einzige Zwang, den man ihnen antun konnte. Zum Leben konnte man keinen zwingen, auch nicht zur

Liebe, es war sinnlos; das einzige, was wirklich Macht über sie hatte, war der Tod." (374) Statt Ilona tritt die Streife in das Lokal, und Feinhals weiß sofort, daß er nicht in der Kneipe bleiben kann: "diese Leute hatte das einzige Mittel, das wirksam war, sie verwalteten den Tod, er gehorchte ihnen aufs Wort." (377) Sie nehmen Feinhals mit und er muß in einem Möbelwagen zur Front.

Die hier nacherzählte Ereignisreihe aus dem fünften Kapitel des Romans Wo warst du, Adam? zeigt also klar die Struktur einer Vorgeschichte: zwei Personen treffen sich und sie werden bald danach getrennt. Auch in diesem Roman, wie in Der Zug war pünktlich, bedeutet Begegnung Zuneigung und Liebe, und die Trennung ist endgültig und wird durch den Krieg erzwungen, personifiziert zunächst in der Gestalt eines Offiziers der Wehrmacht, der die Streife führt. (Die Umstände, unter denen Ilona verschleppt und an der Rückkehr gehindert wird, erfahren wir erst später im Laufe des Romans.)

Die Gestalten der zweiten Ereignisreihe, die eine Vorgeschichte nachahmt, sind - wie gesagt - Feinhals und die Slowakin. Sie begegnen sich in einer kleinen slowakischen Ortschaft Berczaba, die an einem Flußufer liegt und aus zwei Häusern und einer Kneipe besteht. Hier führte einst eine Brücke über den Fluß, die inzwischen gesprengt wurde und jetzt wiederaufgebaut werden soll. Feinhals' Einheit bewacht die Arbeit an der Brücke, die Slowakin kocht für die deutschen Soldaten. Wache stehend beobachtet Feinhals oft die Slowakin bei ihrer Arbeit. Obwohl er noch immer stets an Ilona denkt und von ihr träumen möchte, begehrt er auch die

schöne Slowakin und in seinem Traum nach einem Tanzabend erscheint sie anstelle Ilonas. Am Tag darauf beginnt der Angriff gegen die deutschen Truppen, die Bauarbeiter und mit ihnen die Slowakin fahren ab, die eben fertiggestellte Brücke wird wieder einmal gesprengt und schließlich macht sich auch die Einheit, in der Feinhals dient, auf den Weg.

Diese Ereignisreihe bildet nur schwach und vage die Struktur einer Vorgeschichte ab. Feinhals empfindet für die Slowakin keine besonders starke Zuneigung; sie bekommt erst in seinem Traum die Innigkeit und Intensität, mit denen er Ilona liebte. Auch das Ende dieser Beziehung ist nicht so abrupt und gewalt- sam, wie es in jenen Ereignisreihen war, die wir bisher als In- terpretanten einer Vorgeschichte betrachten konnten. Zwar er- folgt die Trennung auch hier letzten Endes durch die Kriegs- ereignisse, begehrt Feinhals am Tag der Abfahrt die Slowakin nicht mehr, weil der starke Küchengeruch der Frau beim Tanz für ihn abstoßend war. Dies könnte ein kaum erwähnenswerdiger Ne- benaspekt der Szene sein, wenn das Thema des unangenehmen Ge- ruchs nicht bereits im ersten Buch von Heinrich Böll vorkäme. Wir möchten wiederholt auf die Szene mit Vorgeschichte-Struk- tur am Dortmunder Hauptbahnhof erinnern, in der das Mädchen am Bahnsteig den abstoßenden, die Kantinen der Kasernen ins Gedächtnis rufenden Geruch des schlechten Kaffees hatte. Der Unterschied zwischen den beiden Szenen besteht jedoch darin, daß sich Andreas in Dortmund trotz des schlechten Geruchs und trotz der unästhetischen Züge in der Erscheinung des Mädchens nie von ihm trennen möchte, weil eine ausgezeichnete Eigen-

schaft, die schönen Augen des Mädchens alles Abschleuliche in den Hintergrund drückt. Das Kasernengeruch - ebenso wie die graue Haut und die glanzlosen schwarzen Haare - des Mädchens fallen weniger ins Gewicht, weil sie keine motivischen Eigenschaften sind im Gegensatz zu seinen Augen, die durch ihre Übereinstimmung mit den Augen aller Frauen, die die Varianten der Figur F_b in H_{B1} interpretieren, ausgezeichnet sind. Dieser Unterschied sollte uns nicht zu der Auffassung führen, daß Ilona Kartök und die slowakische Frau durch keine ähnlichen Eigenschaften, durch keine Motive also, verbunden seien. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die Slowakin den Platz von Ilona in Feinhals' Traum einnimmt. Die Identifikation zwischen den beiden Frauengestalten wird jedoch dadurch abgeschwächt, daß es zu Ilonas Eigenschaften gehört, in keinem Traum von Feinhals zu erscheinen. Das ist freilich nicht die einzige motivische Verbindung zwischen Ilona und der Slowakin. Beide haben eine schöne Stimme. Diese Eigenschaft der Slowakin übt auch die stärkste Anziehungskraft auf Feinhals aus: "Sie saß den ganzen Morgen am Fenster und schälte Kartoffeln, sang vor sich hin, klopfte das Fleisch und putzte Gemüse und sie war sehr hübsch: wenn sie lächelte, schmerzte es ihn, und durch das Fernglas konnte er drüben auf der Straßenseite sehr genau ihren Mund, ihren feinen dunklen Brauen und die weißen Zähne sehen. Sie sang immer leise vor sich hin." (424) Daß das Singen die wichtigste Eigenschaft der Slowakin ist, wird nicht nur durch die Wiederholung gekennzeichnet, sondern auch dadurch, daß die zweite Wiederholung die Perspektive, aus der die Gestalt der Frau

betrachtet wird", aufhebt, Feinhals sieht die Köchin aus der Ferne, der Leser "hört" dagegen ihr leises Vor-Sich-Hin-Singen. Und was die Verbindung zwischen Ilona und der Slowakin durch die schöne Stimme betrifft, sie existiert auch nur für den Leser: Feinhals weiß zwar, daß Ilona Musiklehrerin ist, hört sie aber nie singen. Über die Szene, in der die Stimme Ilonas eine so wichtige Rolle bekommt, erfährt Feinhals nie etwas. Die motivische Verbindung ist also nur mittelbar gegeben. Für Feinhals wird das Singen der Frau deshalb keine ausgezeichnete Eigenschaft, die all ihre anderen dominierte: nachdem er den widerwärtigen Küchen-geruch der Slowakin in die Nase bekommt, schmerzt ihn ihr Lächeln nicht mehr, obwohl er ihren Gesang auch noch am Tage der Trennung hört.

Die zwei Vorgeschichten interpretierende Ereignisreihe stehen also in diesem Roman in einer eigenartigen Beziehung zueinander. Dies fällt noch mehr ins Auge, wenn wir diese Beziehung mit denjenigen vergleichen wollen, die zwischen den Interpretanten der beiden Vorgeschichten beziehungsweise zwischen den Interpretanten der Vorgeschichten und dem Interpretanten der Schlußgeschichte in Der Zug war pünktlich bestehen. Zwischen den Ereignissen, die die einzelnen Phasen der Handlung H_{B1} abbilden, läßt sich eine Steigerung unter bestimmten Aspekten feststellen. Die körperliche Liebe wird immer mehr durch eine Liebe ohne Begehren, eine Gemeinschaft schaffende Liebe ersetzt, die in der Textwelt dieses Werkes den höheren Wert hat. In einer anderen Hinsicht wird die Beziehung zwischen Frau und Mann immer fester, konkreter. Dies drückt sich auch darin aus, daß die den Figuren F_{b1} und F_{b2} zu-

geordneten Gestalten namenlos sind, die der Figur F_{b3} entsprechende Gestalt dagegen über einen Namen verfügt. Eine Steigerung erfährt auch die Intensität der Gefühle, die Andreas für das französische Mädchen und dann für Olina empfindet.

Im Roman Wo warst du, Adam? erfahren wir auch eine ähnliche Steigerung zwischen den Ereignissen, die die zwei Vorgeschichten des Modells H_{B2} interpretieren, nur in umgekehrter Richtung. Wir könnten in diesem Zusammenhang über eine negative Steigerung im Falle des zweiten historischen Romans sprechen. Das Mittel der Steigerung in Der Zug war pünktlich dient in der Endanalyse zur Herausbildung jener Eigenschaften der Ereignisse und der Gestalten, die als notwendige Voraussetzung für die Interpretation der Schlußgeschichte zu betrachten sind. Dementsprechend können wir annehmen, daß die negative Steigerung in Wo warst du, Adam? die Möglichkeiten zur Herausbildung einer Ereignisreihe, die eine Schlußgeschichte abzubilden imstande wäre, vermindert. Unsere Analyse bestätigt diese Hypothese.

Wir haben bei der Bestimmung des Modells H_{B1} festgestellt, daß es zu den Bedingungen für das Zustandekommen der Schlußgeschichte gehört, daß das Figurenpar der Handlung emblematische Attribute hat und alle jene Attribute, die mit den emblematischen nicht zu vereinbaren sind, entbehrt. Das Fehlen der Schlußgeschichte können wir in Annahme der Geltung dieser Regel auch im Falle des zweiten historischen Romans damit erklären, daß die Gestalten der interpretierenden Textwelt diese Bedingungen nicht erfüllen sollen. Demgemäß soll die negative

Steigerung konkret die Tilgung emblematischer Eigenschaften der Gestalten bedeuten, die die Figurenpaare der Handlung abbilden, wobei diese Eigenschaften nicht zugleich bei den entsprechenden Gestalten vorhanden sein dürfen oder diese Eigenschaften mit solchen Eigenschaften verkoppelt auftreten müssen, die miteinander unvereinbar sind. Ferner haben wir festgestellt, daß die Embleme im ersten historischen Roman durch Attribute von Gestalten aus religiösen (beziehungsweise religiös deutbaren literarischen) Werken repräsentiert sind.

Ausgehend von diesen Feststellungen, ergibt sich die Untersuchung der Ereignisreihen, die die beiden Vorgeschichten abbilden, daß die erste Ereignisreihe über wesentlich mehr emblematisch erklärbare Momente verfügt als die zweite. In der ersten steht Ilona der biblischen Maria-Gestalt nahe, in der zweiten erfährt diese Beziehung eine Art Säkularisation, da die Slowakin motivisch mit einer Frau namens Maria aus der Textwelt verknüpft wird.

Zunächst wollen wir die Beziehung Ilona - Gottesmutter aufdecken.

Die erste Verbindung zwischen den beiden Frauengestalten entsteht im Roman durch ihre Abbildungen in den Korridoren, die des Gymnasiums in Szentgyörgy zu sehen sind. Die Stelle, in der diese Verbindung durch ein für Böll typisches Verfahren hergestellt wird, verdient eine ausführlichere Darstellung. Feinhals, im Hof des Gymnasiums stehend, erblickt ein offenes Fenster im dritten Stock, ein Zeichen dafür, das Ilona dort ist. Er will

zu ihr hinauf, inzwischen betrachtet er die Klassenphotos an den Wänden des Treppenhauses. "Vor dem Jahrgang 1928 blieb er stehen. Hier war ihm ein Mädchen durch seine Figur aufgefallen, sie hieß Maria Kartök, trug einen langen Pony, fast bis auf die Brauen, und ihr Gesicht sah selbstbewußt und hübsch aus. Feinhals lächelte. Er war schon im zweiten Aufgang und ging weiter bis zum Jahrgang 1932. (...) In diesem Jahrgang war wieder ein Mädchen, das einen Pony trug, nur über die halbe Stirn, und ihr Gesicht war selbstbewußt und von einer gewissen strengen Zärtlichkeit. Sie hieß Ilona Kartök und glich ihrer Schwester sehr, nur schien sie schmaler und weniger eitel gewesen zu sein. Die steife Bluse stand ihr gut und sie war die einzige auf dem Bild, die nicht lächelte. Feinhals blieb einige Sekunden stehen, lächelte wieder und stieg langsam zum dritten Stock empor. (...) An der Querseite im Treppenhaus war eine Muttergottesstatue in eine Nische gesetzt. Sie war aus Gips, frische Blumen standen in einer Vase davor; am Morgen waren Tulpen in der Vase gewesen, jetzt standen gelbe und rote Rosen da, mit knappen, kaum geöffneten Knospen. Feinhals blieb stehen (...) Feinhals blickte im Vorübergehen flüchtig auf den Jahrgang 1942; dort war wieder eine Kartök, sie hieß Szorna, aber sie fiel nicht auf." (363f)

Dreimal bleibt also Feinhals während seines "Emporsteigens" stehen: die Stationen sind der Reihe nach Marias Foto, Ilonas Foto und die Statue Marias, der Mutter Jesu. In der Beschreibung schiebt sich Ilonas Bild zwischen den beiden Maria-Abbildungen

ein. Ilona ist schöner als ihre Schwester und ihr Bild steht näher zu der Muttergottesstatue. Die drei Stationen ergeben eine Steigerung von der irdischen "Eva"-Maria über Ilona bis zur himmlischen Maria. Die Jungfrau Maria erscheint hier zugleich als Verkörperung der christlichen Liebe: Die Rosen, die vor ihr in einer Vase stehen, sind in der kirchlichen Symbolik eben Sinnbilder dafür. Die Verbindung zwischen Ilona und der Jungfrau wird noch betonter, als wir erfahren, daß die Blumen von Ilona in die Vase gesteckt wurden.

Diese Eigenschaften von Ilona reichen jedoch nicht aus, daß die Bedingungen für die Herausbildung einer Ereignisreihe mit Schlußgeschichte-Struktur als erfüllt betrachtet werden könnten. Ilona besitzt auch Eigenschaften, die in einem Widerspruch zu den Attributen der Gestalt der Muttergottes in der kirchlichen Auffassung stehen. "Früher hatte sie immer gedacht, es müßte schön sein, einen Mann und Kinder haben; sie hatte immer an beide zugleich gedacht, jetzt dachte sie nicht mehr an Kinder - nein, sie hatte nicht an Kinder gedacht, als sie ihn küßte und sich bewußt wurde, daß sie ihn bald wiedersah." (373)

Daß es zu einem Wiedersehen nicht mehr kommt, kann nicht nur dadurch erklärt werden, daß sich Ilona nicht eindeutig mit Maria identifizieren läßt. Man kann auch darauf hinweisen, daß Feinhals überhaupt jeder emblematischen Charakterisierung entbehrt. Solchermaßen kann die negative Steigerung unter dem hier zur Geltung gebrachten Gesichtspunkt in der Ereignisreihe, die

der zweiten Vorgeschichte zuzuordnen ist, nur durch die Attribute der Slowakin ausgedrückt werden. Die negative Steigerung heißt in diesem Zusammenhang also, daß die Slowakin über keine Maria-Eigenschaften verfügt. Dies wird dadurch nur betont, daß alle thematischen Elemente, die eine Verbindung zwischen der Jungfrau und der Slowakin herzustellen imstande wären und die früher irgendwie auf Ilona bezogen wurden, auch im Kapitel über Berczaba vorzufinden sind. In diesem Kapitel kommt eine Frau namens Maria ebenso vor, wie ein Muttergottesbild mit frischen Blumen geschmückt. Die Verbindung unter diesen Elementen ist jedoch eine andere. Das Mariabild befindet sich in einem Haus, das auch die Kneipe beherbergt und die Blumen stammen nicht von der Slowakin, sondern von der Wirtin Frau Susan. Sie möchte mit den frischen Blumen für die Jungfrau erreichen, daß ihre Tochter Maria, die die Geliebte von Peter eines im Haus untergebrachten Feldwebels geworden ist, nicht schwanger wird. Sie wird trotzdem schwanger, und die Einheit des Feldwebels wird durch Feinhals Truppe abgelöst. Eine - und zwar motivische - Verbindung läßt sich bloß zwischen der in "sündenhafte" Liebe gefallenen Maria und der Slowakin darstellen. Maria Susan singt gleich der Slowakin oft und schön; vor der Ankunft der Slowakin in Berczaba hört Feinhals Marias "traurigen Gesang" (420) zu.

In diesen Geschehnissen geht es also um eine Verweltlichung der thematisch religiösen Elemente oder der Elemente mit religiöser Valenz, um eine Aufsplitterung des Systems der Verbindungen, die in der früher behandelten Ereignisreihe

entstanden waren. Es geht also um eine negative Steigerung, die die Möglichkeit der Herausbildung der Struktur einer Schlußgeschichte immer unwahrscheinlicher erscheinen läßt.

Die bisher analysierten Ereignisreihen entsprechen bloß zwei Kapiteln in Wo warst du, Adam?, und zwar Kapitel 5 und 8. Dies kann uns um so mehr überraschen, weil die in Der Zug war pünktlich dargestellten Ereignisse fast ausnahmslos den drei Handlungsphasen zuzuordnen waren. Sind die den bisher unerwähnt gebliebenen sieben Kapiteln dargestellten Ereignisse demnach nur lose mit den bereits untersuchten verknüpft? Müßte man hier den Grund für den Tadel suchen, nachdem der Roman formlos sei und in voneinander unabhängigen Episoden zerfalle, im Gegensatz zu dem ersten Buch von Böll, das durchaus geformt sein und eine organische Einheit bilden sollte?

Wir wollen zu dieser Frage zwei Bemerkungen machen. Erstens wird auch der Zusammenhang zwischen dem 5. und dem 8. Kapitel, den wir mit Hilfe des Handlungsmodells entdeckt zu haben glauben, in der Literatur über den hier analysierten Roman von Böll nicht festgestellt. H. J. Bernhard, dessen Urteil wir notabene in den meisten Fällen maßgebend betrachten, behauptet sogar, daß das achte Kapitel "am lockersten mit dem Gesamtgeschehen verbunden" sei, und sieht in ihm bloß eine Variation auf das zentrale Thema des Romans, des Sinnlosen des Krieges ¹² (H. J.). Bernhard untermauert seine These damit, daß die Ereignisse dieses Kapitels aus dem Zusammenhang des Romans ge-

löst auch in einem selbständigen Werk, in einem Hörspiel dargestellt werden konnten. (Es war unter dem Titel Die Brücke von Berczaba am 8.1. 1952 im Hessischen Rundfunk gesendet.) Das freilich nur die eine Seite der Problematik. Ein Kapitel kann auch als selbständiges Ganzes bestehen - das achte schildert den Bau und die Sprengung einer Brücke sowie das Zustandekommen und Auflösen der Verbindung zwischen Feinhals und der Slowakin -, und doch nicht aus dem Roman herausgelöst werden, ohne dessen Struktur zu zerstören. Wie wir zu zeigen versuchten, ist das achte Kapitel nicht nur durch die Darstellung der Sinnlosigkeit des Krieges im Roman verankert. Es interpretiert die zweite Vorgeschichte des Handlungsmodells H_{B2} und dementsprechend ist seine Verbindung mit dem Vorangehenden viel konkreter und enger. Unsere Auffassung verneint freilich nicht, daß der Roman eine additive Struktur hat, indem auch durch die Verknüpfung zweier Vorgeschichten eine additive Struktur entsteht. Wir wollen auch nicht behaupten, daß die Ereignisse in Berczaba nicht das Sinnlose des Krieges ausdrücken. Wir sehen die Sinnlosigkeit jedoch nicht nur in der Verschwendung menschlicher Arbeit ausgedrückt, sondern auch in der spezifischen Böll-Struktur der Geschehnisse. "Sinnvoll" kann in diesem Sinne nur eine Ereignisreihe genannt werden, die über eine Schlußgeschichtenstruktur verfügt, in der die Begegnenden ihr Ziel, eine ewig dauernde Verbindung erreichen. Das Offen-Sein des Handlungsmodells H_{B2} signalisiert damit zugleich die "Sinnlosigkeit" der ihm zuzuordnenden Ereignisse.

Das Modell hilft uns zweitens auch bei der Klärung der

Frage: Warum ist es so schwer die strukturellen Zusammenhänge zwischen den Kapiteln 5 und 8 aufzudecken. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß das Zusammenknüpfen von zwei Vorgeschichten nicht bloß eine Addition bedeutet. Die Wiederholung ist eine Form der Steigerung. Es gibt jedoch positive und negative Steigerungen. Die negative Steigerung, wie sie im Roman Wo warst du, Adam? vorkommt, kann auch als Abbröckeln der Struktur definiert werden. Das heißt: Die Attribute, die in der die erste Vorgeschichte abbildenden Ereignisreihe Ilona und Feinhals charakterisierten, verteilen sich im Berczaba-Kapitel auf mehrere Gestalten (Frau Susan, ihre Tochter Maria, die Slowakin, der Feldwebel Peter und Feinhals). Dieses Verfahren: die Umkehrung der positiven Steigerung ist in der Literatur allgemein unüblich und ungewöhnlich. Viel öfter können wir Beispiele dafür finden, daß die zunächst lose vorkommenden Sachverhalte einer Textwelt im Laufe der Darstellung immer mehr in Beziehung gesetzt werden. Ein solches Beispiel ist auch Der Zug war pünktlich. Wir nehmen also an, daß man den Zusammenhang zwischen den beiden Kapiteln viel leichter erkennt, wenn das achte Kapitel dem fünften vorangehen würde. Dieses Spiel mit den Möglichkeiten der Umstrukturierung des Romans kann uns auch darauf aufmerksam machen, daß der Austausch der zwei Kapitel noch nicht zu der totalen Umkehrung der zwei Ereignisreihen, die die Vorgeschichten interpretieren, führte. Diese Ereignisreihen enden nämlich nicht mit der Trennung der entsprechenden Gestalten. Die Analyse des ersten historischen Romans ergab, daß die Gestalt, die die Figur F_a von H_{B1} interpretiert, nach der ersten Trennung ver-

wundet wird, nach der zweiten von Verwundung und vom Tod träumt und schließlich - in der Ereignisreihe mit Schlußgeschichtestruktur - desertiert und stirbt. Auch in dem zweiten historischen Roman verläuft es ähnlich: Feinhals als Interpret der Figur F_a von H_{B2} wird nach der ersten Trennung verwundet und er stirbt und desertiert nach der zweiten Trennung. Die Verwundung wird in dem sechsten, der Tod in dem neunten Kapitel, am Ende des Romans dargestellt. Auf Grund dieser Beobachtungen können wir unsere früheren Feststellungen in zweifacher Hinsicht ergänzen. Die erste Ergänzung gilt dem Umfang der durch die zwei Vorgeschichten strukturierten Ereignisse. Die Ereignisreihen, die die erste und zweite Vorgeschichte interpretieren, erstrecken sich auf je zwei Kapitel des Romans: Das fünfte und das sechste beziehungsweise das achte und das neunte Kapitel bilden unter diesem Aspekt eine Einheit. Die zweite Ergänzung betrifft das Problem der Steigerung. Sie ist im Vergleich zu dem Roman Der Zug war pünktlich nicht absolut negativ: Die Steigerung von Verwundung zum Tod finden wir ja in beiden Romanen vor. Die Parallelität beschränkt sich jedoch nur auf die Gestalten Andreas und Feinhals und nur auf die Tatsache der Verwundung und auf die des Todes. Die näheren Umstände des Todes und damit seine Funktion stimmen nicht überein, Andreas stirbt mit Olina, Feinhals stirbt ohne Ilona und allein. Feinhals wird nicht darum getötet, weil er desertierte; er ist Zufallsopfer der Feigheit und der ohnmächtigen Wut. Feinhals' Heimdorf - wohin er gehen will - liegt im Niemandsland zwischen den Deutschen und Amerikanern. In der Nähe des Dorfes ist ein deutsches Geschütz

stationiert, dessen Befehlshaber Schniewind wütend beim Anblick der weißen Fahnen wird, die die Dorfbewohner, die amerikanische Besetzung erwartend, an ihre Häuser hinaushängen. Schniewind läßt die Häuser, die mit weißen Fahnen versehen sind, beschießen, und die letzte, siebente Granate trifft genau im Moment das Haus von Feinhals' Eltern, wenn er selber dort eintrifft. Um den sicheren Tod wissend denkt er noch: "Sinnlos (...) wie vollkommen sinnlos." (447) Und diese Worte als Kommentar aufgefaßt gelten nicht nur der Zufälligkeit des Todes auf der Ebene der Ereignisse; die Struktur selbst, in der dieser Tod den Schlußpunkt bildet, drückt Sinnlosigkeit aus. Feinhals' Tod entbehrt jedes Mystischen, im Gegensatz zu Andreas' Tod ist sein Tod - trotz der mystischen Valenz der Zahl sieben - profan, im Wertesystem der Textwelt ein sinnloses Verenden.

Eine strukturelle Eigenart von Wo warst du, Adam? ist im Gegensatz zu Der Zug war pünktlich, daß Ilona Kartök als der Figur F_{b1} zugeordnete Gestalt durch die Trennung von Feinhals als einer der F_a zugeordneten Gestalten nicht aus der Ereignisreihe eliminiert wird. Die Ereignisreihe, die die erste Handlungsphase abbildet, vergabelt sich nach der Trennung von Ilona und Feinhals: wir können nicht nur das Schicksal Feinhals, sondern auch das von Ilona weiter verfolgen. Während wir über die Französin beziehungsweise über das Mädchen in Dortmund nach ihrer Trennung von Andreas nichts mehr erfahren, wird Ilona noch ein ganzes Kapitel, das siebente gewidmet. Diese Besonderheit des zweiten historischen Romans läßt sich da-

durch erklären, daß mehrere Eigenschaften von Ilona denen einer Schlußgeschichtenfigur entsprechen. Sie ist Trägerin jener Werte, die - samt der Erfüllung anderer Voraussetzungen - die Abbildung der Schlußgeschichte durch die Ereignisreihe mit der Begegnung von Feinhals und Ilona ermöglichten. Wenn es gilt, daß die Handlung erst durch die Begegnung der Schlußgeschichtenfiguren ihr geschlossenen Ende erreicht, dann kommt Ilonas Quasi-Entsprechung einer Schlußgeschichtenfigur auch darin zum Ausdruck, daß ihr Schicksal bis zum Endzustand - ihrem Tod - verfolgt wird, genau wie Olinas Schicksal in dem ersten historischen Roman.

Ilona kommt mit einer Gruppe der Getto-Juden in einem KZ an, dessen Kommandant Filskeit einer eigenartigen Liebhaberei frönt: er stellte einen Lagerchor auf, in dem von ihm ausgewählte Häftlinge sangen. Der frühere Bankangestellte Filskeit atudierte einst Musik und hatte den Chorgesang schon immer gern. Er war selber zunächst Chorleiter eines Männergesangvereines, dann auch der eines Kirchenchores und lange bevor er Kommandant eines kleinen Konzentrationslagers sein konnte, widmete er sich "ganz seinen musikalischen Aufgaben innerhalb der Partei" (400) als Spezialist für Sprechchor, Männerchor und gemischten Chor. Neben der Musik galt nämlich sein Interesse der Rassentheorie - trotz seiner mittleren Statur und seiner schwarzen Haare, die die Nichtzugehörigkeit zu der Rasse, die er glühend verehrte, offensichtlich machten.

Als Ilona mit ihren Schicksalsgenossen in das Lager von Filskeit eintraf, fing man schon an, es zu "räumen", d. h. die

inhaftierten Juden zu ermorden. Trotzdem werden die Personalien der Neuankömmlinge in die Lagerkartei aufgenommen und Filskeit beginnt sein Auswahlzeremoniel mit Vorsingen und Punktbewertung. Ilona sang die Allerheiligenlitanei. "Sie sang schön, und sie wußte nicht, daß sie lächelte, trotz der Angst, die langsam höher stieg und ihr wie zum Erbrechen im Hals saß ... Seitdem sie angefangen hatte zu singen, war es still geworden, auch draußen, Filskeit starrte sie an: sie war schön - eine Frau - er hatte noch nie eine Frau gehabt - sein Leben war in tödlicher Keuschheit verlaufen - hatte sich, wenn er allein war, oft vor dem Spiegel abgespielt, in dem vergebens Schönheit und Größe und rassische Vollendung suchte - hier war es: Schönheit und Größe und rassische Vollendung, verbunden mit etwas, das ihn vollkommen lähmte: Glauben. (...) in ihrem Blick war etwas fast wie Liebe (...) Sancta Trinitas - Katholische Juden? dachte er - ich werde wahnsinnig. Er rannte ans Fenster und riß es auf: draußen standen sie und hörten zu, keiner rührte sich. (...) Sancta Dei Genitrix ... er nahm mit zitternden Fingern seine Pistole, wandte sich um, schoß blindlings auf die Frau, die stürzte und zu schreien anfang - jetzt fand er seine Stimme wieder, nachdem die ihre nicht mehr sang. 'Umlegen', schrie er, 'alle umlegen, verflucht - auch den Chor - raus mit ihm - raus aus der Baracke -' er schoß sein ganzes Magazin leer auf die Frau, die am Boden lag und unter Qualen ihre Angst erbrach..." (407f)

Diese Ereignisse beinhaltet also das siebente Kapitel, dessen wichtigste Stelle hier zitiert wurde. In der Analyse dieser

Ereignisse werden wir zunächst jene Sachverhalte in Betracht ziehen, die uns erlauben würden, Ilona als eine Gestalt zu deuten, die einer Schlußgeschichtenfigur zuzuordnen ist. An das Figurenpar der Schlußgeschichte in H_{Bl} ist je eine Mittlerfigur motivisch verbunden, die zum Teil jene emblematischen Eigenschaften repräsentiert, über die das Figurenpar in der Schlußgeschichte verfügen muß, um als solches zu funktionieren. Dementsprechend gehört Paul zu Andreas und Andreas' Tante zu Olina, wie wir es gezeigt haben. Ilonas strukturelle Position im Roman gleicht der von Andreas beziehungsweise von Olina, insofern auch sie mit einer Gestalt motivisch verbunden ist, die eine Mittlerfigur abbildet. Es handelt sich um einen Pfarrer, der "im Volk der 'Heilige' genannt" wird. (399) In der Textwelt erscheint der Pfarrer in Filskeits Umgebung. Der Pfarrer wohnte den Proben bei, als Filskeit noch einen Kirchenchor leitete, "und manchmal lächelte er leise und Filskeit haßte dieses Lächeln: es war das Lächeln der Liebe, einer mitleidigen, schmerzlichen Liebe. (...) Er dachte oft an dieses Lächeln, diese scheuenhafte Strenge und diesen "jüdischen" Liebesblick, wie er es nannte." (399) Das Lächeln des Pfarrers trieb Feinhals vom Kirchenchor weg, der bei der Hitler-Jugend, bei der SA und SS Schutz und Tätigkeitsfeld suchte. Als Kommandant eines KZ's muß Feinhals aber in Ilonas Augen denselben "jüdischen Liebesblick" erkennen und damit wird er endgültig aus dem Reich der Musik vertrieben. Durch die Wiederholung wird aber auch die Heiligkeit des Pfarrers auf Ilona übertragen. Diese Deutung der Wiederkehr des "jüdischen Liebesblickes" kann mit emblema-

tisch auslegbaren Attributen von Ilona untermauert werden. Sie lassen Ilonas "Heilig-Sein" konkreter werden und nähern sie der Gestalt der Jungfrau. Im Konzentrationslager angekommen, verläßt Ilona den Möbelwagen mit ihrer Nichte Maria - so wird sie zuerst von Filskeit erblickt. In der Baracke, nach ihrem Alter gefragt, sagt sie: "Dreiundzwanzig".(406) Sie ist jedoch bereits über 30, wie wir es aufgrund ihres Klassenfotos ausrechnen können. Die falsche Angabe erhält einen Sinn, wenn wir uns erinnern, daß Ilona mit 23 für ein Jahr ins Kloster ging. Sie will also als Nonne sterben. ¹³ Und schließlich wird sie in dem Moment ermordet, in dem sie gerade über Maria ("Sancta Dei Genetrix") singt. All diese Attribute von Ilona bilden freilich nur die notwendigen, nicht aber zugleich auch die hinreichenden Bedingungen dafür, sie einer Figur in der Schlußgeschichte zuzuordnen. Zwar hat sie in dieser Szene im Gegensatz zu der in Szentgyörgy keine Attribute mehr, die mit ihrer emblematischen unvereinbar wären, erfüllt sie ihrerseits in einer Hinsicht nicht die Bedingungen der Zuordnung zu einem Modell mit Schlußgeschichte: Sie trennte sich von Feinhals. In dem Möbelwagen, der die Juden ins KZ fuhr, denkt Ilona: "es war sinnlos gewesen, daß sie sich von diesem Soldaten trennte, den sie sehr gern hatte, dessen Namen sie nicht einmal genau wußte, es war vollkommen sinnlos." (404) Die gleichlautende Bewertung der Trennung und des Todes durch Ilona beziehungsweise Feinhals wird durch ihre gleichwertige strukturelle Position als gültig erwiesen: die Trennung mit Emblematisierung und der Tod ohne Emblematisierung ist gleichfalls "vollkommen sinnlos" (404, 447).

An der Rückkehr zu Feinhals wird Ilona letzten Endes durch Filskeit gehindert, gleichwie die Streife verhinderte, daß Feinhals auf Ilona in der Kneipe wartet. Durch die Trennung in zwei Phasen verdoppeln sich also auch die Gestalten, die die Konfliktfigur der ersten Vorgeschichte interpretieren. Die Varianten der Konfliktfigur in der Textwelt sind durch Motive verbunden. Dementsprechend besitzen der Kommandant der Streife und der des KZ's übereinstimmende Charakterzüge. Über den ersteren erfahren wir: unter anderen: "Er tat alles mechanisch, wahrscheinlich machte es ihm wenig Spaß, aber er tat es, und er tat es konsequent und ernst." (377) Ähnlich klingt die Beschreibung von Filskeit: "Es war sein Ehrgeiz, alle Befehle korrekt auszuführen (...) es kam wohl nicht darauf an, daß man die Befehle gern ausführte, sondern daß man ihre Notwendigkeit einsah." (401f) Über die Streife lesen wir die Behauptung: "Diese Männer im Stahlhelm hatten den Tod in der Hand, er saß in ihren kleinen Pistolen." (377) Als Filskeit Ilona erblickt, "legte (er) seine entsicherte Pistole neben sich auf den Tisch". (402) In den gemeinsamen Eigenschaften dieser Gestalten können wir diejenigen Merkmale erkennen, die eine Gestalt zur Interpretation einer Konfliktfigur in Wo warst du, Adam? befähigen: die Funktion der Trennung wird in beiden Fällen von ernsten, beschränkt-pflichtbewußten, auch im Töten präzisen Männern getragen. Die Verallgemeinerung ist durchaus erlaubt, weil auch die Gestalten, die Konfliktfigur der zweiten Vorgeschichte interpretieren: Mück, der Feinhals abkommandiert und Schniewind, der ihn tötet, dieselben Eigenschaften haben. "Er (Feinhals) kannte Mück erst zwei Tage,

aber er hatte schon gemerkt, daß Mück es ernst nahm, sein schmales, dunkles Profil war starr von tödlichem Ernst." (419)
"Aber seit zwei Tagen war ein anderer Geschützfürer oben, ein Wachtmeister, der Schniewind hieß und der es sehr genau mit seinen sieben Granaten nahm." (439)

In diesem Zusammenhang fällt es auf, daß Filskeit mit seinen Textweltvarianten nicht nur übereinstimmende, sondern auch von ihnen abweichenden Eigenschaften hat, und zwar solche, die im Wertesystem der beiden historischen Romane durchaus positiv bewertet werden. Wir denken an seine Liebe zur Musik. Die Musik kann, wie die Analyse des Romans Der Zug war pünktlich gezeigt hat, eine ähnliche Funktion in der Textwelt haben, wie die Mittlerfigur im Handlungsmodell: Sie stellt eine Verbindung mit jener Wertsphäre her, in der die emblematischen Attribute gedeutet werden. Dies erklärt die Liebe zur Musik von Gestalten, die das Figurenpaar in der Schlußgeschichte abbilden. Die Analyse des ersten historischen Romans hat auch gezeigt, daß nur wertvolle Musik die Mittlerfunktion übernehmen kann. Sie wird bei der Begegnung von Andreas und Olina zuerst zwar durch einen Schlager vertreten, sein Text ließ aber auch eine sakrale Deutung zu. Der Schlager wird dann durch Schuberts Musik, schließlich durch ein Bach-Motiv ersetzt. Wichtig ist unter dem Aspekt der Steigerung, daß Soldatenlieder wie "Wildbretschütz" und "Heidemarie" (114) nicht zu dieser Reihe gehören. Diese "alten, blöden, stumpfsinnigen Lieder" (113) stehen auch in Wo warst du, Adam? in Opposition zu den Nicht-Soldatenliedern. In der Berczaba-Szene

die die zweite Vorgeschichte abbildet, hört Feinhals dem "traurigen Gesang" von Maria zu. "Dann kamen sie (Mück und seine Einheit) vom Flußufer zurück, und er hörte sie singen. Es war traurig, diese vier Mann singen zu hören, es war ein jämmerliches, zerrissenes, sehr dünnes Quartett, des "Graue Kolonnen" sang."

(421) Der Kontrast, der zwischen der Schönheit des traurigen Gesangs und der Traurigkeit des jämmerlichen Singsangs besteht, stellt die Slowakin und die Soldaten einander gegenüber. Diese Opposition in der Ereignisreihe, die zu der zweiten Handlungsphase zuzurechnen ist, hat ein Pendant in der ersten Handlungsphase. Wir meinen den Gegensatz zwischen dem Canto über die Jungfrau von Ilona und dem Gegröle der Soldaten, die sie mit dem im Möbelwagen ins Lager fahren. Die beiden Fahrer Schröder und Florin singen, um das Gemurmel aus dem Wageninnern zu übertönen, das entstanden ist, als ein Unbekannter versuchte, Ilona zu verwalten. "Schröder sang. Er sang laut und kräftig, nicht sehr schön und nicht ganz richtig, aber mit inniger Teilnahme. (...) Ein Lied, das ihm besonders zu gefallen schien, war 'Heidemarie' (...) und Florin sang wieder. Er sang fast dieselben Lieder, die Schröder gesungen hatte, aber er sang offenbar am liebsten 'Graue Kolonnen', er sang dieses Lied am häufigsten." (394f) Filskeit fällt jedoch aus der Reihe der Gestalten, die Liebhaber der Soldatenlieder sind: "Gut, daß der Alte (Filskeit) uns nicht singen hört" (395) sagt Florin im Fahrersitz des Möbelwagens. Filskeits Leidenschaft gilt dem Chorgesang, der auch emblematisch zu deuten ist.

In erster Näherung geht es hier um die Verflechtung von

negativen und positiven Eigenschaften, d. h. um eine vielseitige, nicht schematische Darstellung des "negativen Helden". Auch Filskeits jene Eigenschaften, die ihn motivisch mit dem Kommandanten der Streife, mit Mück und Schniewind verbinden, könnten in einem anderen Kontext positiv bewertet werden. Das Pflichtgefühl, die präzise Ausführung von Befehlen sind Tugenden, die Carl Amery Sekundärtugenden nennt. "Ehrlichkeit - Sauberkeit - Zuverlässigkeit im Dienst - Arbeitsamkeit ... Tugenden also, die keine Ziele in sich enthalten, sondern auf bestimmtes Ziel zugeordnet werden müssen, um 'positiv' zu sein. Man kann pünktlich im Pfarramt oder im Gestapokeller erscheinen. (...) ich kann mir die Hände nach einem rechtschaffenden Arbeitstag im Kornfeld oder im Krematorium waschen. So konnte Himmler an seinen Mordkommandos rühmen, daß sie inmitten ihres schweren Dienstes verstanden, anständig zu bleiben." ¹⁴ Die Sekundertugenden, von der faschistischen Propaganda erfolgreich zu Primärtugenden erhoben, sind gleichzeitig bürgerliche - und gewissermaßen, im Sinne der nationalen Stereotypen - deutsche Tugenden. ¹⁵ Die Liebe zur Musik, die selbst ein hervorragendes Produkt der deutschen (bürgerlichen) Kultur ist, kann in diesem Zusammenhang als eine deutsche Tugend betrachtet werden. Nicht wenige haben darum angesichts des deutschen Faschismus die Frage gestellt, wie die Hervorbringer und Pfleger der abstraktesten von allen Künsten und die Steigbügelhalter und Verfechter der brutalsten aller Barbareien Söhne der selben Nation sein konnten. Sollte gerade der Drang, und zwar der schrankenlose, das Ferne des Zieles mißachtende Drang nach dem Erhabensten seinen extremsten

Gegenpartner mit sich bringen? Filskeits' Charakterzüge scheinen in diese Richtung zu weisen: "Er liebte die Musik zu sehr, um jene Spur von Nüchternheit aufzubringen, die dem Professional nicht fehlen darf." (398) Das Problem wirft literaturgeschichtliche Zusammenhänge auf: es ist unumgänglich hier an Thomas Manns Doktor Faustus (1947), an die Todesfuge aus dem Gedichtsband Mohn und Gedächtnis (1952) von Paul Celan zu denken, an Problemkreise der deutschen Geistesgeschichte, die in diesen Werken berührt werden.

Wir wollen uns jetzt nur auf den zweiten historischen Roman von Böll beschränken und den Zusammenhang zwischen Musik und Brutalität in diesem Werk untersuchen. Eine genauere Analyse zeigt, daß die Musik für Filskeit zunächst keine vermittelnde Funktion hatte: sie repräsentierte keine Werte außer sich, sie war ohne Bedeutung und mit sich selbst identisch. Die Reproduktion von Musik erfordert für ihn darum Sekundärtugenden wie die Genauigkeit, die sich keinem bewertbaren Ziel unterordnet, an sich weder positiv, noch negativ ist. Das Fehlen solcher Ziele bei einem Chorleiter fällt jedoch negativ aus: es verdirbt die Lust am Singen: "Die Sangesbrüder fürchteten ihn wegen seiner Genauigkeit, kein falscher Ton entging ihm, er brach in Raserei aus, wenn jemandem eine Schlampigkeit unterlief. und es war eine Zeit gekommen, in der diese biedereren und braven Sänger seiner Stränge überdrüssig wurden und einen anderen Chorleiter wählten." (399) Filskeit erahnt als Leiter eines Kirchenchores zum ersten Mal, daß Werte in der Musik sein sollen, die durch Genauigkeit und Fleiß allein unerreichbar sind: "Das Lächeln des 'Heiligen' schien zu sagen: Zwecklos, zwecklos." (399)

Er macht sich auf die Suche nach Werten, die für ihn durch die Musik zugänglich sein könnten und schreibt eine längere Arbeit unter dem Titel "Wechselbeziehung zwischen Chor und Rasse" (400) Die Wechselbeziehung zwischen Musik und Schönheit, Größe, rassischer Vollendung erlebt er freilich in sich selbst nie: Diese Werte werden durch die Musik in der Textwelt erst dann getragen, wenn die Liebe zu ihr mit dem Glauben gepaart ist. Dessen wird sich Filskeit mit einem Schlag bewußt, als er Ilonas Gesang hört und Ilonas Lächeln sieht, das in ihm das "zwecklos, zwecklos"-Lächeln des 'Heiligen' in Erinnerung ruft. Ilonas Gesang demonstriert, daß eine Wechselbeziehung in der Textwelt zwischen Musik und Religion besteht, und in diesem Sinne beraubt sie ihn der Musik. Erst in diesem Augenblick verfällt er ganz der Barbarei, wird zum Töten befähigt. Und er tötet nicht nur Ilona, er läßt den ganzen, nunmehr gehaßten Chor der Häftlinge auch niedermetzeln.

Bevor wir die Analyse der Ereignisse, die den zwei Vorgeschichten von H_{B2} zuzuordnen sind, abschließen, müssen wir noch über diejenige Gestalt sprechen, die neben Feinhals die Figur F_a interpretiert. Sie ist keine "vollwärtige" Variante von Feinhals. Sie tritt nur in einer Szene auf. Ihre Funktion ist ironisierend eine Möglichkeit aufzuzeigen, das Schicksal der Interpretanten des Figurenpaares in der ersten Vorgeschichte zu parallelisieren.

Die Gestalt heißt Finck und sein Schicksal wird in dem sechsten Kapitel dargestellt. Wir haben bereits darüber gesprochen, daß das fünfte und sechste Kapitel in dem Text des zweiten histo-

rischen Romans eine Einheit darstellen. In ihnen wird - unter anderen - die die erste Vorgeschichte abbildende Ereignisreihe: die Begegnung, Trennung und Feinhals Verwundung geschildert. Wir haben ferner gezeigt, daß auch das siebente Kapitel zu dieser Einheit gehört, in dem wir Ilonas Tod erfahren. Das sechste und siebte Kapitel sind aufgrund des Handlungsmodells als Parallelkapitel zu betrachten, da sie das Schicksal der Gestalten zeigen, die einerseits der Figur F_a , andererseits der Figur F_b zugeordnet sind. Diese Parallelität zeigt sich auch in der Gleichzeitigkeit des in den beiden Kapiteln dargestellten Geschehens und in der Ähnlichkeit der Umstände, in denen die leidenden Personen den Ort ihrer Verwundung beziehungsweise ihres Todes erreichen. Die Juden und die deutschen Soldaten fahren in gleicher Weise in einem Möbelwagen ihrer Bestimmung entgegen. Bloß die Farbe der Wagen, wann auch nicht ohne Symbolik, ist unterschiedlich. Der Möbelwagen der Soldaten zeigt die Farbe des Blutes, der der Juden trägt die der Hoffnung: Der eine ist also rot, der andere dagegen grün. Innerhalb der Parallelität gibt es jedoch über die Abweichung in den Möbelwagenfarben hinaus auch weitere Unterschiede. Wir haben bereits auf den Kontrast zwischen Ilonas schwerem Tod und Feinhals leichter Verwundung hingewiesen, auf den Gegensatz zwischen dem Tod einer Märtyrerin und der Verwundung eines Landsers durch Glassplitter einer Weinflasche. Es fragt sich nun, ob dieser Gegensatz durch die Einführung der Gestalt Finck als Feinhals Variante in der Textwelt vertieft oder aufgehoben wird.

Es scheint zunächst, daß das Letztere der Fall ist. Finck

stirbt an der Front wie Ilona im Lager. Diese Übereinstimmung wird freilich erst dann relevant, wenn wir einerseits unsere Feststellung über die Beziehung zwischen Feinhals und Finck in der Textwelt auch durch die Aufdeckung motivischer Eigenschaften fundieren können, und es uns andererseits gelingt nachzuweisen, daß Fincks Tod ebenso emblematisch zu deuten ist wie der Ilonas.

Was das erste Problem betrifft, können wir festhalten, daß es eine Verbindung zwischen Feinhals und Finck bereits auf der Ebene der Ursache und Wirkung gibt: Die Glassplitter, die Feinhals verwunden, stammen von Weinflaschen, die Finck in einem Koffer mit sich trug. Viel wichtiger ist unter dem Aspekt der Variantenfrage, daß Finck und Feinhals gleichfalls von einer Granate getroffen sterben und unter ganz ähnlichen Umständen. Dies wird dadurch nur noch betont, daß Feinhals unmittelbar vor seinem Tod Fincks Familie besucht und in seinem Gedächtnis Fincks Tod noch einmal lebendig wird. Fincks Tod ist genauso zufallsbedingt wie der von Feinhals. In Wien gingen zwei Offiziere die Wette ein, ob man sich an Ort und Stelle noch Tokajer Wein besorgen kann und schicken aus der Kantine den Unteroffizier Finck, ihn zu kaufen. Er wurde auf dem Rückweg jedoch in den roten Möbelwagen gezwungen und mit seinem Koffer an die Front gebracht. Er trug die Ursache seines Todes sozusagen mit sich - das Wort "Koffer" bedeutet in der Soldatensprache "Granate" -, es kommt jedoch auch auf den Inhalt des Koffers an. Und damit berühren wir bereits unser zweites Problem. Die ganze komplizierte Konstruktion, die die Tatsache glaubhaft machen soll, daß sich ein Soldat mit einem

Koffer voll mit Weinflaschen in der vordersten Linie herumtreibt, hat die einzige Funktion, die Darstellung des Ineinanderfließens - einer Art der Verwandlung - von Wein und Blut. Nach dem Einschlag der tödlichen Granate kriecht Feinhals zu Finck, um zu sehen, was ihm passierte. Es ist in der Nacht. "Hallo, sagt Feinhals leise, er roch den starken süßlichen Dunst einer Weinpfütze, zog die Hände zurück, weil sie in Glassplitter packten, tastete vorsichtig, an den Schuhen anfangend, hoch (...) bis er in Blut packte - das war kein Wein, er zog die Hand zurück und sagte leise: 'Ich glaube, er ist tot.'" (384) Diese Verwandlung des Weins ist nicht sakral: obwohl die Beschreibung die Möglichkeit einer emblematischen Auslegung besitzt, wird eine solche Auslegung durch den Kontext unmöglich gemacht. Der Wein, den Finck um jeden Preis mitschleppen will, macht aus dem Unteroffizier keinen Martyrer sondern das Opfer einer Dekundär-tugend, des blinden Pflichtgefühls. Der Kontext ironisiert die an sich sakrale Verwandlung vom Wein zum Blut und damit wird der Gegensatz zwischen Fincks Tod und Ilonas Tod nicht aufgehoben: im Gegenteil, nur um so mehr unterstrichen.

4.5. Gestalten, die den Figurenpaaren in den Parallelhandlungen entsprechen

Nach dem Abschluß der Analyse der Ereignisse, die den zwei Vorgeschichten von H_{B2} zuzuordnen sind, können wir feststellen daß wir vier Kapitel - und zwar die ersten vier - von den neun des Roman Wo warst du, Adam? noch gar nicht behandelt haben.

Wir können sogar nicht einmal die Erörterung des sechsten Kapitels als zu Ende geführt betrachten. Es endet nämlich nicht mit Fincks Tod und Feinhals Verwundung, sondern mit dem Tod des Oberleutnants Dr. Greck. Die Plazierung seines Sterbens ans Ende des sechsten Kapitels ist nicht von ungefähr: Das tragikomische Verenden des Oberleutnants ist eine Variation auf das von Finck und von Feinhals am Ende des Romans. Die Darstellung seines jämmerlichen Kriechens ist an sich eine traurige Parodie auf das Thema des Heldentodes: Während Dr. Greck nach der verlorenen Schlacht hinter der Gefechtslinie in einer Sammelstelle aufgerufen wird, seinem Orden zu übernehmen, zwingt eine schwere Kolik ihn, in einem Dorf zu bleiben, das unter dem direkten Beschuss feindlicher Panzer steht. Am Hof eines Hauses "hockte (er) sich an die kleine Mauer, die die Jauchegrube einfaßte (...) er konnte nicht richtig sitzen, die einzig erträgliche Position war die, vollkommen gekrümmt dazuhocken (...) Eine Granate schlug in die Jauchegrube, eine Welle ergoß sich über ihn und tränkte ihn völlig mit dieser widerlichen Flüssigkeit, er schmeckte sie auf seinen Lippen und weinte heftiger (...) Er weinte noch, als ein Geschöß den Stützbalken einer Scheunenüberdachung durchschlug und das große hölzerne Gehäuse mit seinen Ballen gepreßten Strohs ihn unter sich begrub." (391f) Jauche, Dreck, Heu und Stroh statt des Ährenfeldes, auf das der Heldentod nach den Reklambildern des Krieges (cf. Der Zug war pünktlich, 89) zu sterben ist und die Metamorphose der Jauche ins Blut ist die Verwandlung, die während des Zelebrierens des Krieges immer wieder stattfindet. In diesem Sinne variiert und ergänzt der Tod von Greck den von Finck. Die Be-

wziehung zwischen dem Hinscheiden beider wird auch dadurch betont, daß es in der gleichen "unvorschriftsmäßigen" (385) Körperhaltung erfolgt, während die herabstürzenden Balken und Ballen auf Feinhals Tod unter herabstürzenden Steine in und dem weißen Tisch-tuch seiner Mutter verweisen.

Oberleutnant Dr. Greck dessen Name eine Anspielung auf das Wort "Dreck" enthält, ist nicht bloß eine Textweltvariante von Feinhals aus Weidesheim, wie es Finck aus Heidesheim eine ist. Er interpretiert eine Figur F_a in einer der drei Parallelhandlungen in H_{B2} . Da die Figuren der Parallelhandlungen paarweise an die Figuren F_a und F_b der Böll-Handlung anknüpfen, müssen wir mindestens eine Gestalt als Interpretanten von F_b in der Textwelt aufzeigen, eine Gestalt also, der Greck begegnet und von der er sich trennt.

Es gibt von ihnen sogar zwei; d. h. der eine Teil des Figurenpaares in der Parallelhandlung wird durch die Varianten F_{b1} und F_{b2} vertreten. Es handelt sich um zwei Frauen.

Die erste wird von Greck besucht, weil der Vater ihm geraten hatte, "er müsse sehen, mindestens einmal im Monat zu einer Frau zu gehen." (359) Das Stelldichein verläuft lustlos, die schlecht riechende Frau und alles, was nach der Affäre geschieht: der Verkauf der Militärhose bei einem alten jüdischen Schneider, das Schiffschaukeln auf dem Marktplatz, der Kauf von Aprikosen bei einer alten Marktfrau, das Trinken in einer schmutzigen Kneipe ekelt ihn an. Es gibt jedoch eine Ausnahme: die Frau, die er in der Kneipe traf. In der Beschreibung des Mädchens tauchen auf der Ebene des Vergleichs schwach Maria-Attribute auf.

wenn auch das Vergleichene einen Kontrast dazu abgibt: "Er sah sie nur undeutlich, ihr Kleid schien rot zu sein, in diesem dicken, grünlichen Licht sah es farblos aus, deutlich sah er nur ihr sehr weißes, geschminktes Gesicht mit dem grell aufgezichneten Mund. Der Ausdruck ihres Gesichts war nicht zu erkennen, ihm schien, als lächele sie ein wenig, aber vielleicht täusche er sich; sie war kaum zu erkennen. Sie hielt einen Geldschein in der Hand, sie hielt ihn ganz gerade, wie ein Kind, wie sie eine Blume oder einen Stock gehalten hätte." (357f) Nicht nur die Gottesmutterstatuen-Attribute und das Geld in der Hand stehen in Opposition miteinander, sondern auch das fast unsichtbare Lächeln mit der später in den stark geschminkten Mund gesteckten Zigarette. Diese Elemente der Beschreibung sind Motive, die sich mit anderen Eigenschaften kombinieren und dann in der Beschreibung von Ilona und der Slowakin wiederkehren. Die Ambivalenz der Erscheinung diese Frau wird dadurch gesteigert, daß weder Greck noch der Leser im Augenblick ihres Auftritts mit Bestimmtheit wissen kann, daß sie auch eine Prostituierte ist. Der Ursprung des Geldes in ihrer Hand wird erst später eindeutig. Zur weiteren Steigerung der Ambivalenz trägt das Erscheinen der Farben Grün und Rot bei, die in der Textwelt sonst und betont mit Ilona und Feinhals verknüpft sind. Im Falle von Ilona können wir nicht nur an die Farbe des Möbelwagens denken. Auch ihr Mantel, den sie bei der Trennung von Feinhals trägt, ist grün und in dem sie "hübscher aussah, als in ihrer rötlichen Weste." (370) (Die verschwommene Farbsymbolik kann übrigens im ganzen vierten Kapitel verfolgt werden. Es beginnt ja mit der Beschreibung zweier Farbflecken, der röt-

lichgelben Aprikosen und der grünen Gurken auf dem Marktplatz und endet mit dem Auftauchen eines Aprikosenwagens.)

In der Beziehung zwischen Greck und der ersten Prostituierten und zwischen Greck und der zweiten Prostituierten sehen wir eine Variante der Beziehung zwischen Feinhals und der Slowakin beziehungsweise der zwischen Feinhals und Ilona. Die Wertinhalte der Liebe bleiben hier jedoch im Dunkeln oder werden nur mittelbar angedeutet. Die Begegnungen und Trennungen ergeben sich als Ergebnis der Erziehung der Eltern. Greck hat einmal schon in seiner Jugend versucht, sich von der Macht der Eltern, die ihn im physischen Sinne des Wortes zugrunde gerichtet hat, loszulösen: Seine Magenkrankheit ist auf anhaltenden Nahrungsmangel zurückzuführen, an dem seine übertrieben sparsame Mutter schuld ist. Seine jetzige Aufruhr gegen seine Erziehung ist wieder kleinlich und letzten Endes selbstvernichtend. Um viel Aprikosen zu kaufen, um endlich einmal viel Obst zu können, verkauft er - trotz aller inneren Hemmungen - seine Militärhose, und ausgerechnet an einen Juden. (Die "Vermessenheit" dieser Tat können wir mit Feinhals Liebe zu der Jüdin Ilona messen. Die beiden jüdischen Gestalten werden dann auch auf der Ebene des Geschehens zusammengeführt: der Schneider, der die Hose von Greck kaufte, rettet Ilona im Möbelwagen vor ihrem Angreifer.)

Dr. Grecks Rebellion erreicht ihren Höhepunkt, wenn der Oberleutnant, fern von den Eltern auf dem Marktplatz einer ungarischen Kleinstadt einem seiner seit den Kinderjahren unterdrückten Verlangen nachgibt und schiffschaukelt. In der traurig-lächer-

lichen Revolte drückt sich jedoch eine größere Sehnsucht aus: sein Schiffschaukeln, das Nachholen versäumter "Himmelfahrten" der Jugend entbehrt nicht jeder Symbolik: "die Welt war verändert. Einmal bestand sie nur aus ein paar schmutzigen Brettern mit breiten Rillen dazwischen, und beim Rückflug hatte er den ganzen Himmel für sich." (351)

Die erste Parallelhandlung wird also von Ereignissen in dem vierten und sechsten Kapitel interpretiert. Wir haben noch die ersten drei Kapitel zu untersuchen.

Im dritten Kapitel sind die Gestalten dargestellt, die dem Figurenpaar in der zweiten Parallelhandlung zuzuordnen sind. Es handelt sich um einen deutschen Feldwebel, Alois Schneider und um eine ungarische Bäuerin Szarka. Wir wollen hier dieses Kapitel nicht eingehend analysieren: Die Struktur der in ihm geschilderten Ereignisse und ihre Funktion sind mit Hilfe des Handlungsmodells H_{B2} und aufgrund der bisher gemachten Erörterungen leicht aufzudecken. Das Geschehnis in einem Satz: Schneider verliebt sich in Szarka und als er sie küßt, weiß er schon daß er abkommandiert wird. Die Darstellung ermangelt jede Art von Emblematis. Szarka ist indessen mehr mit Ilonas Gestalt verwandt, als die Personen im vierten Kapitel. Sie hat mit Ilona eine Eigenschaft betont gemeinsam: Szarka ist "kühl und von einer kaum spürbaren Zärtlichkeit" (330); Ilona hat eine "strenge Zärtlichkeit". (364)

Das dritte Kapitel ist übrigens - was Anfang und Ende be-

trifft - ebensowenig durch die Liebeszene strukturiert wie das bereits behandelte vierte und achte Kapitel. Das verleiht auch diesem Kapitel eine gewisse Selbständigkeit. Die Rahmengeschichte um Schneiders und Szarkas Begegnung und Trennung enthält das auch in seiner Zufälligkeit sinnlose Sterben deutscher Soldaten. Sie variiert also das Thema des sechsten und des neunten Kapitels. Konkret geht es um die hektische Evakuierung einer als Lazarett gebrauchten Schule, in der Schneider Dienst hat und die von Szarka mit Obst beliefert wird. Ein Arzt entschließt sich, bei den transportunfähigen Verletzten zu bleiben und auch Schneider bleibt zurück. Als die feindlichen Panzer ankommen, geht ihnen Schneider mit der Rotkreuzfahne entgegen. Er tritt auf einen liegengebliebenen Blindgänger, der explodiert. Die russischen Panzer beschließen das Gebäude, das alle unter sich gräbt. Unschwer läßt sich in dieser Szene der unausweichliche Tod von Greck und Feinhals erkennen.

Das zweite Kapitel spielt in einem Krankenhaus in Rumänien. Im Mittelpunkt steht Oberst Bressen, aus dessen Gesichtspunkt wir die Ereignisse erfahren. Er hat zwar nur eine leichte Kopfverletzung, will aber nicht geheilt werden. "... nichts wollte er hören, nichts sehen von diesem Regiment, das ihm unter seinen Händen auseinandergefallen war wie Zunder". (321) Er ist von niemanden anzusprechen, er starrt ständig ein Bild an der Wand an. Ob er bloß simuliert? Die Ärzte können nicht umhin, ihn ins Hinterland, nach Wien zu schicken. Es geht hier nicht um die Darstellung dessen, wie sich ein Oberst von seinen geschlagenen Sol-

daten, von seiner Truppe entfernt: Den Kern des Geschehens um Bressen bildet den Gegensatz zwischen dem Typus seiner früheren Geliebten und der Madonna in ihrem himmelblauen Mantel.

Seit seiner Verwundung wiederholt Bressen immer wieder die Worte "Sekt ... kühlen Sekt" und "eine Frau, eine kleine Frau" (320 bzw. 322.) Sie verweisen auf Bruchstücke von Erinnerungsbildern aus der Vorkriegszeit, als er Neureichen Benimmfragen erklärte und mit ihren Frauen kurzlebige Abenteuer einging. Als man die Wiederaufrüstung von Deutschland begann, zog er die Uniform an, und lehrte statt Benimmregeln die Heeresdienstvorschrift. Und jetzt gelingt es ihm, die Bilder der Niederlage mit den der Vorkriegszeit zu verdrängen. In dem Augenblick aber, als man ihn zum Transport aufhebt, erscheint vor ihm anstelle von einer kleinen Frau plötzlich die Jungfrau: Er fühlt sich gezwungen, das Bild der heiligen Maria anzusehen. Es ist ihm widerwärtig und trotzdem hält es ihn gefangen: "Er konnte an nichts denken, was ihn abgelenkt hätte" (324), die Welt vom Sekt, von den kleinen Frauen und Garnisonen löst sich auf einmal auf, und Bressen ist "geheilt" durch Maria in die Welt der Niederlage, in die Gegenwart gestoßen. "Dieses Bild war unglaublich, er konnte sich nicht erklären, wie es hierherkam." (324) Er kann sich vom Bild erst lösen, wenn die Soldaten ihn auf einer Bahre wegtragen.

In der kurzweiligen und kurzzeitigen Affären mit den kleinen Frauen und in der Begegnung mit und der Trennung von der heiligen Maria können wir leicht die Interpretation der dritten Parallelhandlung von H_{B2} erkennen. Im Vergleich zu den anderen Gestal-

ten, die in dieser Textwelt ebenfalls der Figur F_a in der Parallelhandlungen entsprechen, zeigt Bressen einige Besonderheiten auf, die nicht mit seinem Rollenfach zu vereinbaren sind, beziehungsweise die ihn motivisch mit Gestalten verbinden, die einem anderen Rollenfach unterzuordnen sind.

Nur die Zerstörung der Bindung an das Bild der heiligen Maria erfolgt von außen, und dies ist auch von ihm gewünscht; die Ursache der Kurzlebigkeit seiner Liebesverhältnisse trägt er in sich selbst: "Er hatte viele Abenteuer (...) - mit den verschiedensten Frauen -, aber keine einzige von diesen allen war je ein zweites Mal zu ihm gekommen oder mit ihm gegangen", (322) Bressen, indem er Widerwillen gegen sich in den Frauen weckt, scheint hier zugleich der Interpretant von den Figuren F_a und F_c zu sein. Diese Einsicht kann auch dadurch erhärtet werden, daß Bressens Eigenschaften mit denen der Interpretanten von Konfliktfigurvarianten zu vergleichen sind. Mück läßt z. B. gerne Exerzierübungen ausführen. Bressen ist gerade ein Meister in der Führung solcher Übungen. Schniewind will nicht einmal am Ende des Krieges die Niederlage annehmen. Bressen gehörte 1944 zu den wenigen, die vor jeder neuen Schlacht noch an eine Wende der Kriegslage glaubten. Die engste Beziehung besteht freilich zwischen Filskeit und Bressen. Die erfolgreiche Laufbahn des Privatlehrers für gutes Benehmen trägt ähnliche Züge wie die Karriere eines nichtprofessionellen Chorleiters in der SS. Filskeits Verblendung und rassistische Vorurteile sind auch bei Bressen vorzufinden. Vor der Schlacht, die in dem ersten Kapitel geschildert wird, sagt er seinen müden und hungrigen Soldaten: "Wir müssen sie jagen, diese

Schlappohren, jagen in ihre Steppe zurück." (310) Am wichtigsten ist jedoch die Ähnlichkeit der Situation, in der sich Filskeit Ilona mit Maria-Attributen und Bressen dem Bild der heiligen Maria begegnet. Ihre Reaktion ist der Haß, dem eine staunende Überraschung vorangeht. Gibt es katholische Juden, fragt sich Filskeit. Und Bressen: "Er wußte nicht, ob sie in einer Schule oder in einem Kloster waren, aber das es in Rumänien Katholiken gab, hatte er noch nie gehört. In Deutschland gab es welche, er hatte davon gehört - aber in Rumänien!" (324) (Die Erwähnung der Schule und des Klosters weist auch auf Ilona hin.)

Zusammenfassend können wir also feststellen, daß die Ereignisse, die die dritte Parallelhandlung abbilden, die Geburt eines Konfliktsfigurinterpretanten zeigt. Eine Gestalt, die unfähig ist, dauernde Verbindungen mit seinen Mitmenschen einzugehen, muß Eigenschaften besitzen, die mit Interpretanten der Konfliktsfigur übereinstimmen. In diesem Sinne kann Bressen neben seiner F_a -Funktion in den Ereignissen zugleich auch Interpretant einer Mittlerfigur in der Parallelhandlung für Konfliktsfigurvarianten der Handlung betrachtet werden.

Aus der Sicht des Modells hat das erste Kapitel keine weitere Funktion, als die Gestalten auftreten zu lassen, die in den späteren Kapiteln nacheinander in den Vordergrund treten. Die zentrale Gestalt ist freilich bereits hier Feinhals, ein deutscher Soldat unter den vielen Schicksalsgenossen, eingeschlossen in der militärischen Hierarchie und ausgeliefert der Kriegsmaschinerie. Am Anfang des Romans stehen Tausend Mann vor dem General in Reih

und Glied. Das ist die letzte Inspektion vor einem Gegenangriff. Der Regiment löst sich nach der Inspektion in immer kleineren Einheiten auf, als Letzter bleibt der einsame Feinhals da, der beim ersten Sturmangriff verwundet wird. Zweifelsohne vertritt er, der die Figur F_a von H_{B2} interpretiert, in der Textwelt den biblischen Adam des Romantitels und des ersten Mottos. Seine Gefährten sind Finck, Schneider und Greck, die die Interpretanten der Textvarianten von Feinhals beziehungsweise der Varianten von F_a abbilden. Feinhals und seine Gefährten verkörpern Adam, insofern sie achtlos auf die Werte leben, die die heilige Maria repräsentiert. Für ihre Abgewandtheit ist der Krieg kein Alibi: Die religiösen Werte Liebe, Hoffnung und Glaube sind auch in dem Krieg gültig. Sie werden durch weibliche Gestalten vermittelt, die Trägerinnen dieser Werte oder ihrer profanen Wert-Varianten sind. Wir denken an die zweite Prostituierte in der Kneipe, an Szarka, an die Slowakin und vor allem an Ilona. Feinhals' Ahnung um die Wichtigkeit dieser Werte wird am Ende des Romans zur Gewißheit. Seine Erkenntnis wird im Laufe der Ereignisse in kleinen Aktionen vorbereitet, in der er langsam Ilonas Rolle übernimmt. So ordnet er zum Beispiel in Barczaba - Ilona letzte Tätigkeit in dem Gymnasium von Szentgyörgy nachvollziehend - die Blumen in der Vase vor dem Bild der heiligen Maria. Der Wiederholungscharakter dieser Geste wird dadurch betont, daß beide Szenen abends um 7 Uhr spielen. Nach solchen vorbereitenden Gebärden kommt er kurz vor seinem Tod, und damit auch zu spät für das Leben in dieser Welt zu der Einsicht: "Aber sie (Ilona) schien gewußt zu haben, daß es besser war, nicht sehr alt zu werden und sein Leben nicht auf eine Lie-

be zu bauen, die nur für Augenblicke wirklich war, während es eine andere, ewige Liebe gab. Sie schien vieles gewußt zu haben, mehr als er, und er fühlte sich betrogen, weil er jetzt bald zu Hause war." (446)

Zum Schluß und im Zusammenhang mit der Adam-Problematik können wir also festhalten, daß die Handlung des zweiten historischen Romans durch die Ereignisreihe aus dem ersten Buch Moses, mit Adams Sündenfall nicht interpretiert werden kann. Der Hinweis auf Adam will im Sinne des ersten Mottos verstanden werden. Gleichzeitig hat sich gezeigt, daß die so aufgefaßte Adam-Problematik in einer solchen Ereignisreihe näher bestimmt wird, die ein Handlungsmodell abbildet, das mit dem ersten historischen Romans vergleichbar ist.

5. Vergleichende Betrachtung der beiden historischen Romane

Vergleichen wir die Interpretanten der Figur F_a und H_{B1} und von H_{B2} , dann zeigt sich Feinhals' Adam-Rolle darin, daß er nicht diejenigen emblematischen Eigenschaften besitzt, auf Grund derer er einer Figur F_a in der Schlußgeschichte zuzuordnen wäre. Dies bedeutet jedoch nicht, daß die emblematische Figur aus dem Modell völlig fehlt. Wir haben gezeigt, daß die F_{b1} mit einer solchen verknüpft wird. F_{b1} verfügt darüber hinaus auch über eine Mittlerfigur. Diese Asymmetrie in der ersten Vorgeschichte von H_{B2} scheint für uns die These zu unterstützen, daß die Bedingungen für das Zustandekommen einer geschlossenen Handlung sowohl

im Falle des ersten als auch im Falle des zweiten historischen Romans von Böll identisch sind. Würde keine Figur des Figurenpaares der ersten Vorgeschichte von H_{B2} die Bedingungen erfüllen, die zum Zustandekommen einer Schlußgeschichte nötig sind, dann könnten wir kaum - weil ohne jegliches Anzeichen - annehmen, daß das Fehlen der Schlußgeschichte in H_{B2} in der fehlenden emblematischen Eigenschaften der einen Figur des Figurenpaares begründet ist. D. h. erst die aufgezeigte Asymmetrie der ersten Vorgeschichte von H_{B2} deutet uns an, daß die Aufbauprinzipien des Böllschen Handlungsmodells seit dem Werk Der Zug war pünktlich keine Modifizierung erlitten; was verändert wurde, ist bloß die konkrete Realisierung. Durch die Asymmetrie hat die der Figur F_a entsprechende Gestalt die Möglichkeit zur Erkenntnis, daß sie sich nach den falschen, ihre - die F_{b1} interpretierende - Partnerin sich aber nach den richtigen Werten richtet. Feinhals' Gedanken unmittelbar vor seinem Tod über Ilona sind der Beweis, daß diese Erkenntnis in der Textwelt auch realisiert wird. Ihre Formulierung findet ihre Parallele in Der Zug war pünktlich. Da war sich Andreas bewußt, daß die Sicherheit des Individuums, sein Zuhause nicht in den entfernten Bergdörfern zu suchen ist, sondern hinter dem Horizont. Hier muß Feinhals am Beispiel von Ilona plötzlich erkennen, daß sein Zuhause nicht das elterliche Haus ist, daß Ilona das wahre Ziel erreicht hat.

Nach dem Abschluß der Analyse können wir auch einige Fragen beantworten, die eingangs offen bleiben mußten. Was Balzers Auffassung über die Mottos betrifft, haben wir festgestellt, daß er

den Krankheitscharakter des Krieges fälschlicherweise dem Gedanken im Haeckerschen Motto gegenüberstellt, nach dem der Mensch unter allen Umständen für seine Taten verantwortlich ist. Balzer stützt sich dabei nicht ausschließlich auf die Mottos. Wie wir gesehen haben, unterstützt er seine Behauptung mit der Deutung des Romans: "Der Text ist durchaus zu lesen als Illustration der Aussage Saint-Exupéry's: der Krieg als Krankheit, als menschenvernichtende Epidemie, als Schicksal auch, gegen das der Einzelne nichts ausrichtet." ¹⁶ Dies trifft keineswegs auf alle Gestalten in der Textwelt des Romans zu: Ilona bildet in diesem Zusammenhang nach unserer Analyse eine Ausnahme. Indirekterweise wird dies später auch von Balzer anerkannt. Er stellt nämlich fest, daß zwei verschiedenen Antworten - die von Ilona und die von Feinhals - auf die Frage der menschlichen Selbstverwirklichung im Roman gegeben werden. Wir teilen aber auch seine modifizierte Ansicht darin nicht, daß es im Roman nicht klar entschieden wird, welche Antwort die richtige sei. Auf Grund unserer Deutung ist sie eindeutig. In der Textwelt erhält Ilonas Verhalten eine positive Bewertung. Der zweite historische Roman enthält den "Aspekt der Rechtfertigung" ¹⁷ ebensowenig, wie der erste.

Die Klärung dieser Frage sollte nicht nur darum versucht werden, um eine Behauptung Balzers eventuell zurückweisen zu können. Was bei dieser Behauptung Balzers mitgedacht werden kann, kommt in der Literatur über Böll oft klar und unmittelbar zum Ausdruck. Es wird nämlich vielerorts betont, daß der Autor des Romans Wo warst du, Adam? ein anderes Wertesystem hat, als der

Autor des Werk Der Zug war pünktlich. Diese Meinung wird von Gerd Kalow ebenso geteilt wie von Hans-Joachim Bernhard. Nur die Bewertung des angenommenen Sachverhalts fällt unterschiedlich aus. Der katholische Kalow findet die Veränderung bedauerlich.¹⁸ Bernhard als Marxist begrüßt sie.¹⁹ Auf Grund unserer Analyse verändert sich das Wertesystem der Textwelt nicht. Die Änderung tritt in der Geltung der positiven Werte ein. Andreas erkennt diese Werte und läßt sein Handeln dadurch bestimmen. Feinhals dagegen gelangt bloß zu ihrer Erkenntnis. Bernhard, der den Roman Wo warst du, Adam? viel gründlicher und feinsinniger analysiert als Kalow, stößt zwar in seiner Untersuchung auf Fakten, die die Identität des Wertesystems beider Werke untermauern könnten. Er läßt sie jedoch bei zusammenfassenden Verallgemeinerungen außer Acht. Er verweist zwar auf Feinhals' Reflexionen über Ilona vor seinem Tod, betont jedoch, daß die Diesseits-Jenseits-Problematik in Wo warst du, Adam?-- im Gegensatz zu Der Zug war pünktlich - nicht dominierend ist. Bernhard beachtet hier die strukturelle Position und den größeren Kontext dieser Reflexionen nicht. Andererseits registriert er den Wechsel der beiden ersten Vokale in den Namen der weiblichen Hauptgestalten der historischen Romane Olina und Ilona als Ausdruck einer Modifizierung, gar einer Umkehrung von Bölls Wertesystem.²⁰ Diese Deutung scheint uns willkürlich zu sein. Wenn wir davon ausgehen, daß die Figuren, deren Interpretanten die beiden Frauengestalten sind, in den Handlungsmodellen H_{B1} und H_{B2} ähnliche strukturelle Eigenschaften haben - beide sind Varianten der Figur F_b , beide sind mit einer emblema-

tischen und einer Mittlerfigur verbunden -, dann können wir die auf eine ähnliche Problematik der beiden Werke verweisenden Reflexionen von Feinhals am Ende des Romans und den gleichklingenden Vokalbestand der Namen Oli~~na~~ und Ilona gleichermaßen erklären.

Ist unser Annahme der Gleichheit der Wertvorstellungen in den beiden historischen Romanen begründet, stellten sich die Fragen noch immer, warum Feinhals die positiven Werte so spät erkennt, warum der zweite historische Roman eine negative Steigerung aufweist, warum - letzten Endes - dieser Roman ein offenes Handlungsmodell hat. Damit sind wir freilich von der Erklärung der Textwelt zur Erklärung des Handlungsmodells gekommen, die aber erst im Rahmen des Verhältnisses zwischen dem Autor und der Welt, in der er lebt, möglich ist.

Mangels einer sich auf primäre Daten stützenden und ausreichend detailhaften Erforschung seiner Biographie ist auf Heinrich Bölls Wirklichkeitserfahrung im wesentlichen erst auf Grund seiner veröffentlichten Schriften zu schließen. Betrachten wir also die beiden historischen Romane als Dokumente der Böll'schen Anschauung der Welt, dann können wir in der Veränderung des Aufbaus der betreffenden Handlungsmodellen ein Zeichen für die Bestrebung sehen, Textwelt und Welt mehr in Übereinstimmung zu bringen und nicht nur das Ideale, sondern auch das Reale ins Zentrum der Darstellung zu stellen. Andreas und Oli~~na~~ beziehungsweise Ilona sind Erwählte des Zufalls und der Idee zugleich; Feinhals ist nur einer unter den vielen, der zwar von der Idee berührt, sein Schicksal jedoch nicht von ihm, sondern vom Zufall

bestimmt wird.

Und von hier können wir noch einmal auf das in der Sekundärliteratur viel diskutierte Problem der Einheit des Romans Wo warst du, Adam? zurückkommen. Wir sehen den Schein des Zerfalls in Episoden eben auch in der von uns angenommenen Roman-Konzeption von Böll begründet, Feinhals als einen "nicht-erwählten Held", als einen Deutschen unter den Deutschen vor den Weltkriegskulissen zu zeigen. Die innere Kohäsion der Ereignisse in der Textwelt wird dagegen durch das Handlungsmodell erschlossen. Die strukturellen Eigenschaften der Böll'schen Handlungsmodells, ihre Konstruktion aus Vor- und Schlußgeschichten, ermöglichen und sogar verlangen andernteils, daß die ihnen zuzuordnenden Textwelten aus nur lose zusammenhängenden Ereignissequenzen aufgebaut werden. Die Selbständigkeit einzelner Ereignissequenzen kann noch eventuell, wie es in Wo warst du, Adam? geschieht, durch die Gliederung des Textes in Kapitel verstärkt werden, wobei die sekundäre strukturelle Geschlossenheit der einzelnen Kapitel vom Kapitelanfang und -ende her die ursprüngliche Handlungsstruktur über- und damit für den Leser leicht verdecken kann. Die zweifache - primäre und sekundäre: modell-hierarchische und textlineare - Strukturierung war auch bei dem ersten historischen Roman zu beobachten. Da aber dort die Einteilung in Kapitel fehlte und so der ganze Text wie ein einziges Kapitel den Bogen durchlief, der inhaltlich mit Andreas' Vorahnung und ihrer Erfüllung zu bestimmen ist, bildete auch die leicht zugängliche sekundäre Struktur eine Einheit. In dieser Richtung wirkten auch andere akzessorische

Eigenarten des Romans Der Zug war pünktlich. Wir denken hier unter anderem an die Art und Weise der Darstellung (der "Erzähltechnik"). In dem ersten historischen Roman waren die Ereignisreihen zu den Vorgeschichten nicht nur äußerst kurz, sondern auch nicht-situieret und teilweise nur durch die Erinnerung und den Traum der zentralen Gestalt zugänglich. Die Ereignisse, die die Parallelhandlungen dort interpretierten, wurden teils Andreas erzählt, teils auch von ihm erlebt usw. Diese Eigenarten sind durchweg die der traditionellen Novelle und somit nicht nur mit einer relativen Kürze, sondern auch mit einer relativen Enge der Darstellung verbunden, die wiederum ein Hindernis bildet am Weg zur Gestaltung eines "Durchschnittshelden" von Feinhals' Format und mit einem breiten Hintergrund. Darum sollte diese novellistische Enge in dem zweiten historischen Roman durchbrochen werden. Der Durchbruch gelang Böll im Spiegel der bisherigen Rezeption des Werks gesehen nicht völlig, weil er die sekundäre Strukturierung des Romans überbetonte und nur einige Kapitelenden in die primäre Struktur des Werks integrierte. Auch die Lösung dieser Formungsprobleme sollte - in enger Verbindung mit der Lösung ideologiekritischer Fragen - in den Gegenwartsroman und damit in Bölls nächster Schaffensperiode gefunden werden.

(Autorisierte Übersetzung von Csilla Bernáth)

Anmerkungen

- ¹ Kalow (1955). Vom rezeptionsgeschichtlichen Gesichtspunkt aus ist es zu beachten, daß Kalows Studie in der zweiten Auflage des Sammelbandes über christliche Dichter der Gegenwart durch einen Aufsatz von W. J. Schwarz ersetzt wurde.

- 2 "Böll: Ja, das ist eins meiner Lieblingsbücher." Cf. Das Sendemanuskript des Fernsehprogramms am 21. 12. 1967 von dem Westdeutschen Fernsehen, Köln aus der Reihe: Selbstanzeige. Titel des Programms: Heinrich Böll im Gespräch mit Werner Koch. Ein paar Stichworte: Personen und Situationen. Der Wortlaut des Interviews ist leichter zugänglich in Lenging (1972), S. 99-109.
- 3 Cf. Broch(1958) S.540 und Broch an Daniel Brody vom 4. 4. 1934 bzw. an Egon Viette vom 19. 11. 1935 in Broch (1957) S. 96 bzw. 138.
- 4 Haecker (1947) S. 73. Das Datum der Eintragung ist 27. 4. 1940.
- 5 Haecker (1947) S. 52. Der im Motto ausgedrückte Gedanke taucht auch in einem anderen Kontext in dem Tagebuch auf: "Für manche ist der Krieg ein erfolgreiches Alibi vor der Welt, wenn auch nicht vor seinem Gewissen oder gar vor Gott." Haecker (1947) S. 39.
- 6 Der Roman von Saint-Exupéry erschien 1942 unter dem Titel Pilote de Guerre. Die deutsche Übersetzung von O. Barany wurde noch in demselben Jahr in Stockholm veröffentlicht.
- 7 Die Wahl der zweiten Mottos kann auch "nichtliterarisch" erklärt werden. In der Autobiographie, die Böll für die Schwedische Akademie verfaßt hat, steht, daß er als Soldat der deutschen Wehrmacht im Herbst 1940 in Frankreich war und dort schwer an Typhus erkrankte. Cf. Les Prix Nobel En 1972. Stockholm, 1973.
- 8 Cf. Kurz (1971) S. 22. Kurzens Hinweis auf Jünger ist darum besonders aufschlußreich, weil das Verhältnis zwischen Böll und

dem Autor des Kriegstagebuches In Stahlgewittern nicht nur unter geistesgeschichtlichen sondern auch unter biographischem Aspekt betrachtet werden kann. Böll schrieb 1975 folgendes über Jünger: "Dem Jünger (...), wohl 1943, als ich in einem Lazarett In Stahlgewittern las, fand ich zu meinem eigenen Erstaunen Zugang. Es wurde mir an diesem Buch der Unterschied zwischen dem Soldatischen und dem Militärisch-Militäristischen bewußt gemacht, und gerade weil diese Welt der Stahlgewitter, des Heroischen, der Aktion mir so vollkommen fremd war (und ist), verstand ich zum ersten Mal, was am 'Fronterlebnis', das ich bisher nur in der kleinbürgerlichen Angeber - Anekdote kannte (nicht von meinem Vater!), über das Politisch-Geschichtliche hinaus einen Autor wie Ernst Jünger fasziniert haben mußte. Auf dem Umweg übers Exotische konnte ich 'verstehen'." Böll (1977b) S. 216f.

⁹ Kurz (1971) S. 22.

¹⁰ Balzer (1977) S. 25.

¹¹ Balzer (1977) S. 26.

¹² Bernhard (1970) S. 51.

¹³ In einer der Lizenz-Ausgaben des Romans gibt Ilona ihr Alter mit 33 an. (Cf. Wo warst du, Adam? Berlin: Rütten Loening, 1956 und andere Ausgaben nach dieser Textvorlage wie die aus Leipzig: Verlag Philipp Reclam Jun., 1968 usw.) Der Lektor des Buches mußte Ilonas Aussage über ihr Lebensalter als Verfehlung des Autors betrachtet haben und unternahm den Versuch, ihr "tatsächliches" Alter auf Grund der entsprechenden Daten im

Text zu errechnen. Der Fall ist nicht nur darum interessant, weil hier die Symbolik Ilonas falscher Angabe offensichtlich übersehen wird. Er zeigt zugleich, wie schwer es ist, festzustellen, was in der Textwelt als "Tatsache" angesehen werden soll. Ist es wahr, a) was der Autor gemeint haben sollte, b) was eine Gestalt der Textwelt mitteilt oder denkt, c) was wir auf Grund unserer Welterkenntnis - in diesem Zusammenhang speziell auf Grund unserer Kenntnisse über Ungarn - annehmen dürfen. In dem hier als Beispiel betrachteten Fall fällt die Antwort auf die drei Fragen darum unterschiedlich aus, weil Feinhals (und mit ihm wahrscheinlich auch Heinrich Böll) nicht beachtet, daß das Abifur in Ungarn gewöhnlich mit 18 bestanden wird. "Er (Feinhals) sah die Mädchen der Reihe nach an, die damals (zur Zeit der Reifeprüfung) neunzehn gewesen sein mochten." (363)

¹⁴ Carl Amery: Die Kapitulation. Zitiert von H. J. Bernhard, (1970) S. 250.

¹⁵ Cf. Holfstätter (1970) S. 157-181.

¹⁶ Balzer (1977) S. 25.

¹⁷ Balzer (1977) S. 25.

¹⁸ Kalow (1955) S. 430.

¹⁹ Bernhard (1970) S. 15.

²⁰ Bernhard (1970) S. 344.

Bibliographie

Primärliteratur:

Böll, H.

- 1951 Wo warst du, Adam? In: Böll (1977a) S. 308-447.
- 1967 Im Gespräch mit Werner Koch. Ein paar Stichworte: Personen und Situationen. In: Lenging (1972) S. 99-109.
- 1975 Das meiste ist mir fremd geblieben. Ernst Jünger zum 80. Geburtstag. In: Böll (1977b) S. 215-218.
- 1977a Werke. Romane und Erzählungen. Hrg. v. Bernd Balzer. 1. Bd. Köln: Kiepenhauer Witsch, G. Middelhaufe.
- 1977b Einmischung erwünscht. Köln: Kiepenhauer Witsch.

Sekundärliteratur:

Arens, H.

- 1950 Der Zug war pünktlich. (Besprechung) In: Die neue Zeitung (München) 2. 12.

Balzer, B.

- 1977 Heinrich Bölls Werke: Anarchie und Zärtlichkeit. In: Böll (1977a) S. 9-126.

Bernhard, H.J.

- 1970 Die Romane Heinrich Bölls. Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie. Berlin: Rütte Loening

Die Bibel

- 1967 Die heilige Schrift des alten und des neuen Bundes. Freiburg im Breisgau: Herder.

Broch, H.

- 1957 Briefe von 1929 bis 1951. Zürich: Rhein

- 1958 Der Tod des Vergil. Zürich: Rhein
Celan, P.
- 1952 Mohn und Gedächtnis. Gedichte. Stuttgart: Deutsche Verlags-
anstalt.
- Haecker, T.
- 1947 Tag- und Nachtbücher. 1939-1945. Mit einem Vorwort hrag. v.
Heinrich Wild. Oltan: Summa Vier
- Kalow, G.
- 1951 Achtung ein Dichter! In: Forum academicum II (2/3)
- 1955 Heinrich Böll. In: Christliche Dichter der Gegenwart.
Hrag. v. Friedmann und O. Mann. Heidelberg: Rothe.
S. 426-436.
- Kurz, P. K.
- 1971 Heinrich Böll. (I) Die Denunziation des Krieges und der
Katholiken. (II) Nicht versöhnt. In: Stimmen der Zeit.
(Freiburg) Bd. 187. H. 1. S. 17-30. und H.2. S. 88-97.
- Lenging, W.
- ³1972 Der Schriftsteller Heinrich Böll. Ein biographisch-biblio-
graphischer Abriß. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Mann, T.
- 1961 Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian
Leverkühn. Erzählt von einem Freunde. Berlin: Aufbau Verl.
- Saint-Exupéry, A. de
- 1959 Flug nach Arras. (Pilote de Guerre. Übers. v. F. Montfort)
In: Gesammelte Schriften. Düsseldorf.
- Wilder, Th.
- 1955 Wir sind noch einmal davongekommen. (The Skin of Our Teeth.
Übers. v. H. Stahl) In: Theater. Frankfurt am Main.