

350-7175

DIE ERZÄHLENDEN NARREN IN GRASS' DIE BLECHTROMMEL
UND BÖLLS ANSICHTEN EINES CLOWNS

A Thesis
Presented to
the Department of Foreign Languages
Kansas State Teachers College of Emporia

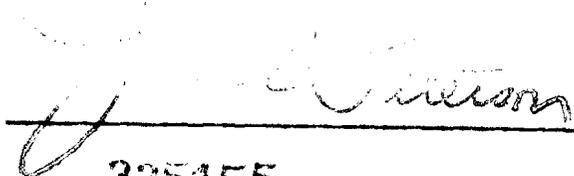
In Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Master of Arts

by
Donald Lee Madill
May 1973

Approved for the Major Department



Approved for the Graduate Council



335155

INHALTSVERZEICHNIS

Kapitel	Seite
I. EINLEITUNG	1
II. ERZÄHLER UND SCHRIFTSTELLER	3
DIE ABSICHTEN DER SCHRIFTSTELLER	3
DIE FUNKTION DER ERZÄHLER	13
DIE SELBSTÄNDIGKEIT DER ICH-ERZÄHLER	19
III. AUS DER NARRENPERSPEKTIVE	24
NICHT ALLE NARREN SIND GLEICH	25
DIE KINDLICHKEIT DER NARREN	27
DER PIKARO UND DER CLOWN	32
OSKARS EIGENART	37
HANSENS EIGENART	45
IV. WIRKLICHKEITSDARSTELLUNG	54
ORDNUNGSBEDÜRFNIS	54
EPISODENAUFBAU	58
ZEITBEHANDLUNG	61
PERSONEN	66
SPRACHE	70
MOTIVE	73
DETAIL	78
V. PHANTASTEDARSTELLUNG	81
ALLWISSENHEIT ODER PHANTASIE	81
DIE PHANTASIEWELT DER ICH-ERZÄHLER	85
DAS ZUFLUCHTSBEDÜRFNIS DER ICH-ERZÄHLER	88

Kapitel	Seite
VI. SCHLUSSEFOLGERUNG	92
BIBLIOGRAPHIE	95

Kapitel I

EINLEITUNG

Oskar Matzerath in Günter Grass' Die Blechtrommel und Hans Schnier in Heinrich Bölls Ansichten eines Clowns sind nahe literarische Verwandte, obwohl sie von verschiedenen Schriftstellern stammen. Die beiden Hauptcharaktere sind Narren, und als solche haben sie die traditionelle Redefreiheit der Hofnarren.

Es gibt Dinge, die nur Hofnarren sagen dürfen, ohne von den Königen gestraft zu werden. Ähnlicherweise gibt es auch Dinge, die die Schriftsteller Grass und Böll ihrem Publikum nicht erzählen dürfen, die aber Oskar und Hans als Narren unbestraft erzählen dürfen. Deswegen sind die beiden Narren nicht nur Hauptfiguren, sondern auch Ich-Erzähler. Grass und Böll stellen sich in den Schatten und lassen Oskar und Hans die Rollen der Erzähler sowohl als die Verantwortlichkeit für das Erzählte auf sich nehmen.

Als Ich-Erzähler haben Oskar und Hans eine merkwürdige Selbstständigkeit. In einem Interview mit Werner Koch beschreibt Böll die von der Ich-Form geschaffene Distanz zwischen Schriftsteller und Erzähler: "Dieses fremde Ich, über das ich dann also in der Ich-Form schreibe, ist für mich weiter entfernt als jedes Er."¹ Grass gebraucht

¹Werner Koch, "Der Dichter und seine Sprache." In:

die Ich-Form ähnlicherweise, um eine solche Entfernung zu gewinnen. Angesichts dieser Distanzierung ist die Perspektive in den beiden Romanen nicht die des Schriftstellers, sondern die des Erzählers.

Aus der Narrenperspektive beobachten Oskar und Hans die Welt anders als normale Erzähler. Es folgt, daß ihre Erzählweisen auch von den normalen Erzählweisen abweichen. Auch Oskar erkennt die Verkehrtheit seiner Erzähltechnik und erklärt in einer Aparte dem Leser: "Ganz auf Ihrer Seite stehend, verurteile ich mit Ihnen diese Art Menschenbeschreibung."² Als Narren dürfen Oskar und Hans die Wirklichkeit mit einer Direktheit beschreiben, die einem anderen Erzähler nicht erlaubt wäre. Doch haben beide Ich-Erzähler eine starke Neigung zur Phantasie, wodurch sie die Wirklichkeit indirekt behandeln können. Die Phantasie ist eine Bewältigung der Wirklichkeit und zugleich eine Flucht davor. Diese sonderbare Mischung von Wirklichkeit und Phantasie kommt von der Natur des Narren her. Eine seiner Eigenarten ist, daß er die Wahrheit sagen darf, eine zweite, daß er die Wahrheit aber nicht sagen muß.

Der Schriftsteller Heinrich Böll, hrsg. von Werner Lengning (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969), S. 102.

²Günter Grass, Die Blechtrommel (Berlin: Luchterhand, 1959), S. 323. Wo dieses Buch später zitiert wird, wird die Abkürzung BT mit treffenden Seitennummern hinter dem Zitat in Klammern stehen.

Kapitel II

ERZÄHLER UND SCHRIFTSTELLER

Die Schriftsteller sind nicht tot; sie haben sich nur zurückgezogen. Wenn auch hauptsächlich die zwei Ich-Erzähler und ihre Erzählweisen hier behandelt werden, soll man darüber die Schriftsteller nicht vergessen, die diese erzählenden Stellvertreter vorgeschoben haben. Obwohl sie sich hinter den Kulissen verstecken, sind es jedoch die Autoren selbst, die die Worte in Hansens Mund und in Oskars Füllfederhalter legen. Um das Verhältnis zwischen den Schriftstellern und ihren Erzählern zu verstehen, muß man die Absichten der Schriftsteller sowohl als die Funktion der Erzähler in der Ausführung dieser Absichten ansehen.

DIE ABSICHTEN DER SCHRIFTSTELLER

Heinrich Böll und Günter Grass versuchen die deutsche Vergangenheit und Gegenwart in ihren Romanen darzustellen und so zu bewältigen. Beide Schriftsteller verleugnen, als das Gewissen ihrer Zeit oder ihrer Generation dienen zu wollen, haben aber nichts dagegen, sich als deren Erinnerungskraft nützlich zu machen. Im Aufsatz "Großeltern gesucht" schreibt Böll:

Erwachsen sein heißt: vergessen, wie untröstlich wir als Kinder oft gewesen sind. Ob wir uns von

anderen Elterngeschlechtern nur dadurch unterscheiden, daß wir es nicht über die Lippen bringen, das Wort von der freundlicheren Zukunft? In einigen Jahren werden wir auch zu dieser gängigen Lüge fähig sein. Optimismus ist eine Alterserscheinung, Erinnerung eine Kunst, die nur von wenigen beherrscht wird; wir lügen bei unseren Erzählungen nicht, lassen nur einiges aus. . . .³

Damit weist Böll auf eine Gefahr in der Natur des Menschen, die von Albert Soergel folgenderweise beschrieben wird:

"Böll sieht in der neuen wirtschaftlichen Ordnung ein pathologisches Vergessenwollen des deutschen Elends."⁴

Deswegen greift Böll in seinen Romanen immer bis in die letzten Kriegsjahre zurück.

Günter Grass will aber sein Publikum vor einer "drohenden Wiederholung der faschistischen Greuel"⁵ warnen, indem er sie nicht vergessen läßt, wie die Nazis an die Macht gekommen sind. Er beschreibt die Rolle des modernen Schriftstellers: "Denn der Schriftsteller ist ausgerufen, die Stimme zu erheben, wenn sich in unserem Land wieder einmal das Unrecht zum Gewohnheitsrecht mauern will!"⁶ Deshalb erinnert Grass den Leser an die deutsche Vergangenheit vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart.

³Heinrich Böll, Hierzulande (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968), S. 104-105.

⁴Albert Soergel und Curt Hohoff, Dichtung und Dichter der Zeit (Düsseldorf: Bagel, 1963), Bd. 2, S. 839.

⁵Hermann Kant, "Ein Solo in Blech", Neue deutsche Literatur, 8. Jahrgang, Heft 5 (Mai 1960), S. 154.

⁶Grass, Über das Selbstverständliche (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968), S. 44.

Böll weist auf den Nachlaß des Nationalsozialismus und des Krieges in den modernen Menschen der Bundesrepublik hin, besonders in den Katholiken in den Ansichten eines Clowns. Seine Zeitkritik bleibt unpolitisch, meistens personengebunden, weil er glaubt, "Die Quelle allen Übels mehr in der Natur des Menschen als in den von ihm entwickelten Ordnungen zu sehen."⁷ Er stellt nicht Ideologien, sondern einzelne Menschen als Vertreter der Ideologien dar.

Obwohl Böll und Grass beide gesellschaftskritische Absichten in ihren Werken zeigen, stellen sie keine Lösungen, keine Reformprogramme vor. Im Jahre 1960 schrieb Paul Fechter über Böll:

Böll ist kein Ankläger. Er setzt auch keine neue Ordnungen. Für ihn sind Ordnungen da, uralte, gültige, bewährte Ordnungen, auf die man bauen kann, wenn man richtig baut, wenn man den Sinn der Ordnung begreift. Böll ist kein Bilderstürmer. . . .⁸

Dieser Kritiker hat recht, wenn man nur Bölls Frühwerke ansieht. Zu dieser Zeit hat aber eine Entwicklung in Bölls Stellung der alten gesellschaftlichen Ordnungen gegenüber schon begonnen, die den Weg zur starken Kritik in seinen neueren Werken wie Ansichten eines Clowns bahnt. Im selben Jahr schrieb ein zweiter Kritiker:

⁷Karl Migner, "Heinrich Böll." In: Deutsche Literatur seit 1945, hrsg. von Dietrich Weber (Stuttgart: Kröner, 1968), S. 259.

⁸Paul Fechter, "Heinrich Böll." In: Geschichte der deutschen Literatur, bearbeitet von Kurt Lothar Tank und Wilhelm Jacobs (Gütersloh: Mohn, 1960), S. 370.

Der Zweifel an dem, was als überlieferte Ordnung Anerkennung verlangt, aber auch Zweifel am Menschen und seinem Wert, ist die Sehweise, die sich in Anklage, Enthüllung, Kritik ausspricht. Als Beispiel kann Heinrich Böll: Die Waage der Baleks gelten.⁹

Schon 1955 schrieb Böll diese Geschichte von der uralten Waage, die falsch war. Der entscheidende Wendepunkt für Böll ist sein "Brief an einen jungen Katholiken" (1958), und vieles aus diesem Brief findet später in den Ansichten eines Clowns Darstellung.

Andererseits fängt Grass schon in seinem Erstlingsroman, der Blechtrommel, an, alle gesellschaftlichen Ordnungen zu entlarven und zu demaskieren. Er läßt seinen Stellvertreter Oskar einmal sagen: "Es gibt Dinge auf dieser Welt, die man – so heilig sie sein mögen – nicht auf sich beruhen lassen darf!" (BT, S. 167). Wie Böll, gibt Grass keine Lösungen. Heiko Büscher beschreibt Grass' Stellung zur Kritik folgenderweise:

Der Erzähler spart Parabeln aus und vermeidet moralisch-demonstrative Pointen. Seine Art ist nicht die, direkt zu deuten, zu werten und selbst Normen zu setzen, sondern aufzuzeigen, zu sichten, in Frage zu stellen und anzuzweifeln.¹⁰

Beide Schriftsteller begründen ihre Kritik in der Darstellung ihrer vergangenen und gegenwärtigen Umstände, indem sie das Gute und das Böse nebeneinander setzen und dem Leser das Urteil überlassen. Das Ziel ihres kritischen

⁹Wilhelm Helmich, Wege zur Prosadichtung des 20. Jahrhunderts (Braunschweig: Westermann, 1960), S. 19.

¹⁰Heiko Büscher, "Günter Grass." In: Deutsche Literatur seit 1945, hrsg. von Dietrich Weber (Stuttgart: Kröner, 1968), S. 477.

Blicks ist nicht immer dasselbe; es hat sich für beide im Laufe ihrer schriftstellerischen Tätigkeiten allmählich verwandelt.

Heinrich Bölls erzählerische Werke überspannen jetzt mehr als zwei Jahrzehnte, und während dieser Zeit hat seine Kritik mehrere Bereiche berührt. Seine persönlichen Erfahrungen im zweiten Weltkrieg haben ihn veranlaßt, das Los der Menschen im Krieg zum Objekt der Kritik in seinen frühesten Erzählungen und Romanen zu machen. Dann wechselt er zur Problematik Deutschlands in der Zeit gleich nach dem Krieg über. 1952 schrieb Böll den Aufsatz "Bekenntnis zur Trümmerliteratur", in dem er die schreibende Tätigkeit seiner Generation beschrieb:

Wir schrieben also vom Krieg, von der Heimkehr und dem, was wir im Krieg gesehen hatten und bei der Heimkehr vorfanden: von Trümmern; das ergab drei Schlagwörter, die der jungen Literatur angehängt wurden: Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur.¹¹

Über diese Periode im Böllschen Schaffen schreibt Karl August Horst: "Die Schuld des Kriegs an Menschen ist sein Thema, nicht die Schuld der Menschen an Krieg."¹² Von den Problemen der unmittelbaren Nachkriegszeit wandte Böll sich in seiner Themenwahl zur Restauration des Alten. In Billard um halbzehn (1959) ist eine Abtei 1908 von einem Mann erbaut, 1945 von seinem Sohn gesprengt und 1958 von seinem Enkel wiederaufgebaut worden.

¹¹Böll, Hierzulande, S. 128.

¹²Karl August Horst, Die deutsche Literatur der Gegenwart (München: Nymphenburger Verlag, 1957), S. 136.

Mit den Ansichten eines Clowns beginnt ein Neuan-
satz in der Böllschen Gesellschaftskritik, denn die Pro-
bleme des Katholizismus, die früher nur ein Element seiner
Zeitkritik waren, werden in den Vordergrund gestellt. Bei
Böll, der früher im allgemeinen als dichterischer Für-
sprecher des deutschen Katholizismus betrachtet wurde, ist
der Übergang zu dieser umgekehrten Einstellung schon im
Roman Und sagte kein einziges Wort (1953) spürbar. Wenn
dieser Teil der Kritik einen Platz im Vordergrund gewinnt,
sind die Elemente, die früher die Hauptziele seiner Kritik
bildeten, noch da, obwohl die Betonungsgrade vermindert
werden. In den Ansichten eines Clowns spielen die älte-
sten Themen, die aus Bölls frühesten Werken stammen, die
kleinsten Rollen, und nur die jüngere Kritik des Indu-
striellenmilieus ist der Kirchenkritik in Betonung nahe.
Im allgemeinen ist die Kritik in einem Buch von Böll
gewöhnlich auf ein einzelnes Gebiet der Existenz begrenzt.

Andererseits protestiert Günter Grass gegen die
Existenz schlechthin. Weil Die Blechtrommel sein erster
Roman ist, muß man dessen kritischen Vorläufer im Gebiet
der Grass'schen Poesie suchen. Gewiß sind in seinem
Gedichtband Die Vorzüge der Windhühner (1956) mehrere
Motive und Themen zu finden, die später in seinen Romanen
wieder auftauchen, und schon in diesen Gedichten zeigt
sich seine kritische Fähigkeit.

Was Böll in mehreren Romanen stufenweise kritisiert,
versucht Grass in einem Roman, Die Blechtrommel, zu behan-

deln. In seinen späteren Romanen werden die älteren Themen, wie bei Böll, von den jüngeren Themen beständig abgelöst, indem die Probleme der Zwischenkriegszeit fast völlig zurücktreten, der Krieg selbst allmählich weniger Betonung genießt und modernere Probleme in die Kritik hineinkriechen.

In der Blechtrommel und den Ansichten eines Clowns ist die Zeitkritik so scharf, daß die Schriftsteller, um ihre Leser nicht abzuschrecken, diese Kritik etwas verhüllen müssen. Zu diesem Zweck dient in beiden Romanen die Satire.

Böll hat sich ziemlich früh in seiner schriftstellerischen Tätigkeit zur Satire gewandt, und zwar mit guten Gründen, wie H. M. Waidson erklärt:

Die Auswirkungen von Krieg und Ehrverlust, insbesondere auf Kinder inspirieren Böll zu bössartiger Satire. Eine Frau, die ihre Kinder beschäftigt wissen will, empfiehlt ihnen in 'So ein Rummel': "Spielt doch Bunker oder Totalgeschädigt!"¹³

Wie in der obenerwähnten Erzählung aus Wanderer, kommst du nach Spa. . . (1950), enthalten viele von Bölls Erzählungen und auch seine Romane satirische Züge. Böll hat auch einige Stücke geschrieben, die er Satiren nennt. Waidson schreibt weiter über Bölls satirische Absichten:

Bölls Satire richtet sich gegen den Geist der

¹³H. M. Waidson, "Die Romane und Erzählungen Heinrich Bölls." In: Der Schriftsteller Heinrich Böll, hrsg. von Werner Lengning (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969), S. 33.

Restauration, wie er ihn im Westdeutschland der Nachkriegszeit entdeckte, gegen diese Sehnsucht, in die "gute alte Zeit" zurückzukehren und jeder moralischen Verpflichtung gegenüber in Erinnerungen an die Jahre 1930-40 auszuweichen.¹⁴

Diese Absicht ist in den Ansichten eines Clowns deutlich zu sehen, besonders in den satirisch dargestellten Karikaturen der Vertreter der Religion. In seinem literarischen Kampf gegen die späten Erben der Nazis greift Böll, der früher nach Dostojewskijs Weise das deutsche Elend der unmittelbaren Nachkriegsjahre beschrieb, zur Strategie des Jonathan Swift.¹⁵ Viele Erzählungen Bölls gelten als Parabeln, indem eine zeitlose Realität hinter der aktuellen Bedeutung liegt. Die Ansichten eines Clowns können auch als Parabeln betrachtet werden, obwohl die Lehre, die man aus einer Parabel erhalten soll, hier nicht klar ist.

Grass sagte einmal: "Ich bleibe am Ort und spare Parabeln aus. . . ." ¹⁶ Nicht nur die Lilliputaner in der Blechtrommel, sondern auch der historische Rahmen, der die Phantasia umgrenzt, erinnert den Leser wieder an Swift. Durch die verengende Fasse zwischen der Posse und der Tragödie dürfen einige unausgesprochene Wahrheiten durchdringen.

¹⁴Ebda., S. 34.

¹⁵Peter Demetz, Postwar German Literature (New York: Western, 1970), S. 137.

¹⁶Büscher, S. 455.

Die Satire besteht eigentlich aus einer "Diskrepanz zwischen Wesen und Erscheinung, Ideal und Wirklichkeit."¹⁷ Grass' Wahl der Satire als Darstellungsweise seiner Kritik ist vielleicht in dem folgenden Grass-Zitat erklärt:

Und es gibt auch die Menge Schriftsteller, bekannte und unbekannt, die, weit entfernt von der Anmaßung "Gewissen der Nation" sein zu wollen, gelegentlich ihren Schreibtisch umwerfen – und demokratischen Kleinkram betreiben. Das aber heißt: Kompromisse anstreben. Seien wir uns dessen bewußt: das Gedicht kennt keine Kompromisse; wir aber leben von Kompromissen. Wer diese Spannung tätig aushält, ist ein Narr und ändert die Welt.¹⁸

So ist es Grass' Absicht, das, was er sagen will, durch die Satire hinter das, was er sagen darf, zu verstecken.

Noch ein Element der Absichten der beiden Schriftsteller ist die Parodie. Grass ist ein "Meisterjongleur der Parodie."¹⁹ In der Blechtrommel wird der Entwicklungsroman durch den Episodenaufbau, der Schelmenroman durch die Hauptperson, der Kriminalroman durch die Behandlung von Oskars vermeintlicher Schuld an Schwester Dorotheas Tod, das Drama durch die Dialog-Form und die Teichoskopie in den beiden Normandie-Kapiteln, und die Bibel sowohl als den Nazijargon durch die Sprache parodiert.

Bei beiden Autoren ist die Parodie aber auch auf

¹⁷Gero von Wilbert, Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart: Kröner, 1955), S. 509.

¹⁸Grass, Über das Selbstverständliche, S. 89.

¹⁹Wilhelm Johannes Schwarz, Der Erzähler Günter Grass (Bern und München: Francke, 1969), S. 68.

ein anderes Niveau der Literatur bezogen, nämlich auf die Schriftsteller selbst. Oskars Probleme beim Niederschreiben seiner Geschichte parodieren die ganze schriftstellerische Problematik. Wie Grass, der Kapitel aus der unvollendeten Blechtrommel vor der Gruppe 47 las, liest Oskar seine Kapitel seinen Besuchern und Bruno vor. Oskars Trommelschläge parodieren Grass' lauten und kraftvollen Einsatz in die deutsche Literatur.

Andererseits ist Bölls parodierender Stellvertreter relativ demütig und scheu. Als Clown mockiert Hans seine Umwelt, aber als Erzähler parodiert er Bölls Stellung gegenüber der Funktion der Literatur und des Erzählers. Diese Stellung wird früher in der Satire "Hier ist Tibten" (1953) in der Äußerung des Bahnhofvorstehers versteckt:

Nachdenklich gehe ich dann zum Dienst. . . und sage, wenn ein Zug einläuft, den Spruch, den zu sprechen ich verpflichtet bin "Hier ist Tibten! Sie sind in Tibten! Reisende, die das Grab des Tiburtius besuchen wollen, müssen hier aussteigen. . ." Leise sage ich es, so, daß die Schlafenden nicht erwachen, die Wachen mich nicht überhören, und ich lege gerade so viel Beschwörung in meine Stimme, daß die Dösenden sich besinnen und überlegen, ob Tibten nicht ihr Ziel war.²⁰

So ist der leise Spruch des Böllschen Bahnhofvorstehers mit der Dichtung des Grass'schen Marren, der die Welt ändert, zu vergleichen. Um die Zwiespältigkeit der schriftstellerischen Existenz zu bewältigen haben beide Autoren sich zur Satire gewandt. Weiter haben sie es auch

²⁰ Böll, Nicht nur zur Weihnachtszeit (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970), S. 74.

nötig gefunden, Ich-Erzähler zwischen sich und ihre Leser zu stellen, und die beiden Ich-Erzähler sind, mit einem bestimmten Zweck, Narren.

DIE FUNKTION DER ERZÄHLER

Grass und Böll haben diese Ich-Erzähler aber nicht nur erschaffen, um die Verantwortlichkeit für ihre Gesellschaftskritik zu vermeiden. Die Eigenarten von Oskar und Hans als Narren ermöglichen es ihnen, Dinge zu erzählen und Erzählweisen zu benutzen, die den Schriftstellern selbst nicht erlaubt sind. Paul Konrad Kurz versteht den Unterschied zwischen Schriftsteller und Erzähler und versucht die beiden Autoren zu verteidigen:

Many of the one-sided and bitter judgments of the clown would appear less offensive if reader and critic would be attentive to the narrative perspective and point of view. That is even more true of a satirically bizarre novel like Günter Grass' The Tin Drum.²¹

Trotzdem haben Grass und Böll wegen dieser Romane viele ungünstige Rezensionen von den Kritikern bekommen.

Da sie durch diese Perspektiv-Verschiebung ihre Gesellschaftskritik verschärfen, müssen die Schriftsteller die epische Objektivierung aufgeben. Die Ich-Erzähler beobachten und berichten. Alles wird durch ihre Sinne wahrgenommen, durch ihre Denkweisen filtriert und durch ihre Erzählweisen beschrieben. Die Schriftsteller ver-

²¹ Paul Konrad Kurz, On Modern German Literature, englische Übersetzung von Mary Francis McCarthy (University of Alabama Press, 1970), Bd. 1, S. 26.

schweigen ihre eigene Gefühle und verlassen sich lieber auf die Gefühlskräfte der Erzähler, die sich ihrerseits auch auf die Gefühlskräfte des Lesers verlassen. Auf diese Weise gewinnen die Autoren die gewollte Distanz von den Erzählern und von dem Erzählten.

Wegen dieser künstlich geschaffenen Distanz genießen die Erzähler-Figuren eine weitgehende erzählerische Selbständigkeit. Der Leser weiß nur soviel vom Erzähler wie der Erzähler ihn wissen läßt. Der zurückgetretene Schriftsteller weigert sich dem Leser zu erklären, ob der Erzähler ernst zu nehmen oder ihm zu glauben ist. Um eine Suche des Lesers nach einem anderen, olympischen Erzähler zu vermeiden, erinnern Oskar und Hans ihr Publikum wiederholend daran, daß sie hier die Erzähler-Rollen spielen. Oskar schreibt: "Oskar vergaß zu berichten, daß. . ." (BT, S. 649), und Hans erzählt ähnlicherweise: "Ich vergaß zu erwähnen, daß. . ." ²², eine Technik, die häufig in mündlichen Erzählungen gebraucht wird. Mitten in der Geschichte seines Großvaters, wendet Oskar sich vom Erzählten weg, um etwas mit dem Leser zu besprechen: "Bevor ich die Flößer nach Wochen ernsthaftester Arbeit von Kijew die Flüsse, den Kanal und endlich die Weichsel bergab kommen lasse. . . ." (BT, S. 31). Auf diese Weise zeigt Oskar seine Macht über das Erzählte.

²²Böll, Ansichten eines Clowns (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1963), S. 17. Wo dieses Buch später zitiert wird, wird die Abkürzung AC mit treffenden Seitennummern hinter dem Zitat in Klammern stehen.

Der Erzähler kann sich aber niemals völlig vom Autor distanzieren, der ihn mit einer bestimmten Absicht erfunden hat. Die dauernde Abhängigkeit des Erzählers vom Schriftsteller wird durch die Aussagen anderer Grass'schen Ich-Erzähler deutlicher gemacht. In Katz und Maus schreibt Pilenz (an Mahlke): "Ich. . . muß nun schreiben. Selbst wären wir beide erfunden, ich müßte dennoch. Der uns erfand, von berufswegen, zwingt mich. . . ." ²³ Der Erzähler ist also gezwungen, das zu schreiben, was sein Schöpfer geschrieben haben will. Später im selben Roman fragt der verwirrte Pilenz: "wenn ich nur wüßte, wer die Mär erfunden hat, er oder ich oder wer schreibt hier?" ²⁴ In Hundejahre sagt Amsel zu einem anderen Mitglied der Erzählerkollektive: "Erzähle, solange Dir Dein Leben lieb ist!" ²⁵ Der Erzähler lebt, solange er erzählt; nur darum hat der Autor ihn geschaffen. Während seines Erzähler-Lebens ist er immer von einem Schriftsteller abhängig, der mit ihm "Katz und Maus" spielt. Die Katze läßt die Maus innerhalb eines von der Katze erlaubten Radius frei laufen. Interessanterweise wissen Pilenz und Amsel vom allmächtigen Schriftsteller, während Oskar kein solches Bekenntnis macht.

²³ Grass, Katz und Maus (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1963), S. 5-6.

²⁴ Ebd., S. 84.

²⁵ Grass, Hundejahre (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1968), S. 474.

Einige Kritiker glauben aber, daß der Autor auch in der Blechtrommel nicht völlig hinter dem Ich-Erzähler versteckt bleibt:

If the author can create such an independent narrator he may, like the ventriloquist, disclaim his dummy as long as he can keep his own mouth straight. Grass does not always manage this. When the scene of his books moves, as his own life has moved, from the Danzig region to West Germany and the complications of post-war politics, he speaks too clearly and angrily in his own person, we see his mouth move, the dummy lies limp on his knee.²⁶

Die Distanz zwischen Autor und Erzähler verringert sich dann, wenn die zeitliche und geographische Distanz zwischen Erzähler und Stoff vermindert oder verloren wird. Dasselbe ist auch in den Ansichten eines Clowns der Fall. In den Erinnerungsepisoden genießen Oskar und Hans den höchsten Grad von Selbständigkeit, aber in der Gegenwart des inneren Monologs und an den Stellen in den Episoden, wo das Hauptziel der vom Schriftsteller beabsichtigten Kritik behandelt wird, geht die Distanz verloren. Wenn Grass die moderne politische Situation oder Böll die moderne Katholizismus-Problematik behandeln, lassen sie zu viel von ihren eigenen Gefühlen hineinfließen.

Jens Hoffman glaubt, zu viel von Böll in dem Clown zu sehen: "Böll hätte keinen Clown zu erfinden brauchen, um diese Ansichten, die auf der Straße liegen oder in seinem 'Brief an einen jungen Katholiken' nachzulesen sind,

²⁶ Idris Parry, "Aspects of Günter Grass's Narrative Technique," Forum for Modern Language Studies, Vol. III (1967), S. 101.

der Öffentlichkeit mitzuteilen."²⁷ Damit deutet er auf Äußerungen des Clowns wie: "Die Kinder dieser Welt sind nicht nur klüger, sie sind auch menschlicher und großzügiger als die Kinder des Lichts." (AC, S. 18-19). Der nicht-katholische Clown scheint auch zu viel von der katholischen Kirche und deren Regeln zu wissen. Der Prälat Sommerwild sagt zu Hans einmal: "Für einen Protestanten sind Sie gut informiert." (AC, S. 105). Das gibt Hans die Gelegenheit zu erklären, daß er kein Protestant ist und daß er sich wegen Marie für die katholische Kirche interessiert.

Der Blechtrommler und der Clown sind eigentlich mehr als Verkleidungen, worin die Autoren auftreten, mehr als bloße epische Hilfskonstruktionen. Doch ist ihre Selbständigkeit dadurch begrenzt, daß sie als Vehikel der Zeitkritik dienen müssen. Abgesehen von dieser Verpflichtung, lassen die Schriftsteller ihre Ich-Erzähler frei.

Die Eigenart der beiden Ich-Erzähler ist, daß sie Narren sind und als solche das Privilegium der Narrenfreiheit haben. Günter Grass erklärt die Wahl eines Narren als schriftstellerischen Stellvertreter: "der schreibende Hofnarr ist vielmehr die Erfindung eines seriösen und langsam arbeitenden Schriftstellers, der sich in Gesellschaft

²⁷Jens Hoffmann, "Bonner Litaneien eines Melancholikers," Christ und Welt, XVI, 18 (3. Mai 1963), S. 24. Zitiert in Der Erzähler Heinrich Böll von Wilhelm Johannes Schwarz (Bern und München: Francke, 1967), S. 39.

fürchtet, als schreibender Hofnarr verkannt zu werden, . . ."²⁸ Dem mittelalterlichen Hofnarren wurde traditionell von seinem Herrn erlaubt, Dinge zu sagen, die andere Menschen nicht sagen durften. Böll weist darauf hin, daß auch Narren wegen ihrer Aussprüche bestraft werden können:

Ein Narr, den hin und wieder von seinem launischen Herrn Prügel für seine Frechheiten einstecken muß, . . . ist eine menschenwürdige Existenz, verglichen mit dem, der auf dem Podium der öffentlichen Meinung sich wie eine Marionette bewegt, die ständig zum Purzelbaum bereit ist.²⁹

Böll erkennt hier dieselbe schriftstellerische Spannung zwischen Protest und Mitmachen, die Grass acht Jahre später in seiner Princeton-Rede über Hofnarren beschreibt. Beide sind der Meinung, daß der moderne Schriftsteller-Zeitkritiker in die Narrenrolle gedrängt wird. Wenn auch die Autoren sich weigern, "Gewissen der Nation" zu sein, bietet der Hofnarr als scherzendes "Gewissen" eine Zuflucht.

Als Erzähler hat der Hofnarr auch eine Sonderstellung. Er kann in Berührung mit der Gesellschaft leben und doch Außenseiter bleiben. Der Schriftsteller ist meistens nur Außenseiter und wird als solcher von Günter Grass in seinem Gedicht "Nächtliches Stadion" geschildert: "Einsam stand der Dichter im Tor,/ doch der Schiedsrichter piff: Abseits."³⁰ Durch die Narrenfigur darf der Schriftsteller

²⁸ Grass, Über das Selbstverständliche, S. 84.

²⁹ Böll, Hierzulande, S. 114.

³⁰ Grass, Die Vorzüge der Windhühner (Berlin und Neuwied: Luchterhand, 1956), S. 43.

"engagiert" sein, ohne seine Abgeschlossenheit von der Gesellschaft aufzugeben.

Durch die sonderbare Narrenperspektive wird die Wirklichkeit verschärft und zugleich verzerrt dargestellt. Ein unmittelbarer Zusammenhang mit dem Erzählten ermöglicht es dem Narren bisweilen auch in die Phantasie überzutreten, ohne die Glaubwürdigkeit zu verlieren. Da er selbst eine Karikatur des Menschen ist, ist der Narr auch für die vom Schriftsteller beabsichtigte Satire und Parodie ein idealer Ich-Erzähler.

DIE SELBSTÄNDIGKEIT DER ICH-ERZÄHLER

Die Narren Oskar und Hans unterscheiden sich von den anderen Grass'schen und Böllschen Ich-Erzählern gerade dadurch, daß sie eine größere Selbständigkeit von den Autoren beweisen. Wenn Oskar seinen Roman beginnen will, fragt er sich selbst: "wie fange ich an?" (BT, S. 11) und bekommt sofort eine Antwort. Dagegen muß Pilenz am Ende von Katz und Maus um schriftstellerische Hilfe bitten: "Wer schreibt mir einen guten Schluß?"³¹ Hans will nicht so viele persönliche Züge von Böll behalten als seine Vorgänger. Er ist Bölls erster nicht-katholischer Ich-Erzähler und stammt nicht aus Köln sondern aus der Nachbarstadt Bonn. Ein bedeutender stilistischer Unterschied, der Hans von den anderen Böllschen Erzählern und auch von Böll

³¹Grass, Katz und Maus, S. 120.

selbst trennt, ist sein Gebrauch von Stadtnamen. In einem Gespräch mit Horst Bienek (1962) erklärt Böll, daß er Köln in seinen bisherigen Romanen "selten - ich glaube, eigentlich noch nie - mit Namen genannt" hat.³² Der Erzähler Hans aber nennt alle Städte mit Namen und sagt "Köln" sooft er jene Stadt bespricht.

Oskar und Hans spielen die Rolle des Schriftstellers so geschickt, daß sie auch der schriftstellerischen Distanzierung vom erzählten Stoff nachahmen. Gleich wie der Autor die gewollte Distanz durch den Ich-Erzähler gewinnt, wollen die zwei Ich-Erzähler sich durch erzählende Instrumente und andere erzählende Personen distanzieren.

Mit seiner Kinderblechtrommel will Oskar "eine notwendige Distanz ertrommeln" (BT, S. 71). Die Trommel hat als Erinnerungsmittel erzählerische Kräfte, und einmal soll sie sogar in der Schule "unterrichtet" haben (BT, S. 90). Als der junge Oskar noch nicht sprechen konnte, sprach die "hellwache Trommel" (BT, S. 92) für ihn. Bei Hans spielt das Telefon eine ähnliche Rolle als Instrument der Erinnerung. Durch das Telefon kann Hans mit anderen Personen sprechen, ohne die Distanz aufzugeben. Der Apparat hat auch eine erzählerische Funktion, denn die Gegenwart wird teilweise durch Telefongespräche dargestellt. Haas sagt einmal vom Telefon: "Es war die einzige

³²Horst Bienek, Werkstattgespräche mit Schriftstellern (München: Hauser, 1962), S. 150.

Waffe, die mir geblieben war. . . ." (AC, S. 26). Wie der Schriftsteller durch den Erzähler seine Kritik bis auf einen sonst unerlaubten Grad verschärfen darf, erlaubt das Telefon dem Erzähler auch eine grausame satirische Freiheit. Das beste Beispiel davon ist der Beginn von Hansens Gespräch mit seiner Mutter: "Hier spricht ein durchreisender Delegierter des Zentralkomitees jüdischer Yankees, verbinden Sie mich bitte mit Ihrer Tochter." (AC, S. 39). Das Telefon ist also ein Vehikel der Zeitkritik des Clowns.

Oskar und Hans erlauben auch anderen Charakteren die Erzählung zu übernehmen und gewinnen dadurch Distanz und zugleich Objektivierung. Oskar läßt zum Beispiel seinen Pfleger Bruno das ganze Kapitel "Wachstum im Güterwagen" schreiben. Obwohl dieses Kapitel eine Nacherzählung sein soll, finden Brunos eigene Meinungen hier Ausdruck. Im vorletzten Kapitel des Romans läßt Oskar seinen Freund Vittlar einige Seiten lang sprechen. Ähnlicherweise dürfen Hansens Gesprächspartner am Telefon ihre Meinungen durch direkte Rede in Dialogform äußern. Da sie neue Details von Hansens Leben und Persönlichkeit enthüllen, spielen sie auch wichtige Rollen als Nebenerzähler.

Wenn der Erzähler dem Schriftsteller durch das Verschieben von anderen Ich-Erzählern nachahmt, hat er auch einen schriftstellerartigen Einfluß auf seine Nebenerzähler. In Bezug auf die erzählerischen Instrumente hat der Erzähler die Oberhand. Oskar kann die Erzählkräfte seiner

Trommel zurückhalten: "Ja, Bruno, ich will versuchen, ein nächstes, leiseres Kapitel meinem Blech zu diktieren. . ." (BT, S. 235). Er kann das Blech auch zum Schweigen bringen, denn ohne Trommler gibt es kein Trommeln. Ähnlicherweise kann Hans das Telefon durchs Aufhängen bewältigen.

Die Stimmen von Bruno, Vittlar und Hansens Gesprächspartnern haben den Schein der Objektivität, aber auch sie werden von Oskar und Hans manipuliert. Sie sprechen oder schreiben nur solange der Haupterzähler es ihnen erlaubt. Bevor er Bruno schreiben läßt, sagt Oskar: "meinen Füllfederhalter verleihe ich ungern." (BT, S. 520). Die Aussagen von Bruno und Vittlar enden mit Gedankenstrichen; Oskar unterbricht sie, weil er selbst die Erzählung wieder übernehmen will. Die Personen am Telefon sind von dem Clown als Gesprächspartner ausgewählt und dürfen nur mit ihm und nicht direkt zum Leser sprechen. Während des Gesprächs werden ihre Meinungen mit Hansens Meinungen und Einbildungen vermischt, und dadurch wird die Objektivierung teilweise verloren.

Die Selbständigkeit des Ich-Erzählers und seine subjektivierende Handhabung der Nebenerzähler erlauben dem Leser keine Gelegenheit, den Erzähler durch objektive Augen zu beobachten. Der Leser ist an den Erzähler gebunden und steht mit ihm am Scheitel des Blickwinkels. Von diesem Gesichtspunkt ist es kaum möglich, den Erzähler direkt anzusehen. Deshalb weiß der Leser nur soviel vom

Erzähler, wie dieser ihn wissen läßt, und er weiß auch nicht, ob das zu glauben ist.

Kapitel III

AUS DER NARREN-PERSPEKTIVE

Oskar und Hans haben ähnliche "Selbstbildnisse", denn beide stellen sich als Narren vor. Oskar vergleicht sich selbst mit zwei bekannten Narren aus der Literatur. Zuerst will er Shakespeares Yorick sein: "Nun bist du Yorick der Narr, Oskar. Doch wo gibt es einen König, den du narren könntest!?" (BT, S. 580). Wenige Seiten später spricht er von "dem Narren Parzival . . . , von dem der Narr Oskar so wenig weiß, daß er sich zwanglos mit ihm identisch fühlen kann." (BT, S. 588). Also identifiziert Oskar sich mit zwei verschiedenen Arten von Narren, den Spaßmachenden und den Unwissenden. Dagegen erwähnt Hans nur den spaßmachenden Hofnarren als Vorbild: "im dreizehnten [Jahrhundert] wäre ich ein netter Hofnarr gewesen. . . ." (AC, S. 115). Als Clown imitiert er oft Chaplin, einen moderneren Abkömmling des Hofnarren.

Als Vertreter zweier verschiedenen Arten von Narren haben Oskar und Hans mehrere gemeinsame Züge. Zum Beispiel sind beide etwas kindlich. Die beiden Arten überschneiden sich zum Teil, und doch unterscheiden sie sich wesentlich voneinander. Ähnlicherweise gibt es auch einen Unterschied zwischen den Eigenarten der beiden Vertreter.

NICHT ALLE NARREN SIND GLEICH

Nicht alle Narren sind gleich, und wenn man diesen Typus behandeln will, muß man zwischen den verschiedenen Untertypen differenzieren. Als Wilfried van der Will einen Verwandten des Narren, den "weltlichen Heiligen", beschreibt, teilt er die Mitglieder dieser Gruppe in drei Kategorien ein: Intellektueller, Clown und Pikaro.³³ Der wesentliche Unterschied zwischen "weltlichen Heiligen" und Narren ist, daß der Untertypus "Intellektueller" beim Narrentypus ausfällt. Es ist aber nicht überraschend, daß Herr van der Will als Exemplare der zwei übriggebliebenen Untertypen gerade unsere zwei Narren auswählt. Also gibt es zwei Kategorien von Narren: der Clown (Hans) und der Pikaro (Oskar).

Doch sind die Grenzen zwischen den Kategorien nicht genau bestimmt. Eine Narrenfigur kann zugleich clowneske und pikareske – und sogar intellektuelle – Züge haben. Es liegt in der Natur des Pikaro, daß er ein bißchen Clown ist. Der mittelalterliche Pikaro diente bisweilen als Hofnarr, und der moderne Pikaro Oskar wählt während des Krieges den Clownberuf. Hans hat auch einige pikareske Züge. Zum Beispiel legt er großen Wert auf Details, wie Walter Seifert bemerkt:

Die Tatsache, daß das Pikareske im Detail liegt, bringt es mit sich, daß pikareske Szenen in allen

³³Wilfried van der Will, Pikaro heute (Stuttgart: Kohlhammer, 1967), S. 11.

möglichen Romanen auftreten können. So verbindet sich in Heinrich Bölls Ansichten eines Clowns (1963) Pikareskes mit der Gestalt des Clowns. . . .³⁴

Die Ich-Form und die Episodenstruktur, die Hans in seiner Erzählung gebraucht, zeigen auch den Einfluß des pikaresken Romans.

Beide Narren haben die Schule nicht absolviert – Oskar besucht sie nur einen Tag, Hans fünfzehn Jahre – aber sie sind dennoch keine Dümmlinge. Wenn Hans in Bonn den Intellektuellen des katholischen Kreises begegnet, kommt er mit ihnen gut aus, solange das Gespräch bei seinen eigenen Interessen bleibt. Kurz nach dem Anfang des Buches schreibt er: "Ich habe später sogar Kierkegaard gelesen (eine nützliche Lektüre für einen werdenden Clown), es war schwer, aber nicht anstrengend." (AC, S. 23). Später führt er unter künstlerischen Menschen "ein Gespräch über Grock und Chaplin und den Narren in Shakespeares Dramen" (AC, S. 122). Oskar weiß auch von Shakespeares Narren (Yorick), und er kennt auch die deutsche Geschichte, die Mythologie und die Bibel sehr gut für einen Narren. Er erklärt seine geistige Lage folgenderweise: "Ich gehörte zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muß." (ET, S. 49). Nach seinem dritten Geburtstag bleibt er "der Dreijährige, aber

³⁴Walter Seifert, "Die pikareske Tradition im deutschen Roman der Gegenwart." In: Die deutsche Literatur der Gegenwart, hrsg. von Manfred Durzak (Stuttgart: Reclam, 1971), S. 197.

auch Dreimalklugen" (BT, S. 67), doch will er seinen Intellekt verbergen: "Den Unwissenden spielen, hieß jedoch für mich, mit meinen rapiden Fortschritten hinter dem Berg zu halten, einen ständigen Kampf mit beginnender intellektueller Eitelkeit zu führen." (BT, S. 105). Oskar ist also eine Mischung von Pikaro, Clown und Intellektueller, stellt sich aber als Kind vor.

DIE KINDLICHKEIT DER NARREN

Der Narr ist traditionell etwas kindlich. Als un-erfahrenes Kind beginnt er manchmal seine Abenteuer. Zum Beispiel geht Parzival als der "dumme Knabe"³⁵ in Narrenkleidung in die Welt hinaus. Parzival ist aber eigentlich kein Narr; seine Mutter hat ihn nur als Unwissenden aufgezogen und als Narr gekleidet. Doch spielt er zeitweilig die Narrenrolle ehe er zum Ritter wird. Ein treffenderes Beispiel vom Narrentypus ist der Simplicissimus, dessen Vater zu ihm als Kind sagt: "dau bleiwest dein Lebelang a Narr. . . ." ³⁶ Er erwächst weder der Narrenrolle noch der Kindheit.

Kinder sind von ihrer Natur Kritiker, geborene Satiriker der falschen Werte. Aus ihrer enthüllenden Per-

³⁵Wolfram von Eschenbach, Parzival, in Prosa übertragen von Wilhelm Stapel (München: Langen-Müller, 1950), S. 67.

³⁶J. Chr. von Grimmelshausen, Der abentheuerliche Simplicius Simplicissimus, hrsg. von Felix Bobertag (Berlin und Stuttgart: Spemann, 1884), Bd. 1, S. 12.

spektive von unten her sehen sie die Welt anders als die Erwachsenen, und sie sprechen ihre Meinungen darüber ohne Angst aus. Grass weist einmal auf die Unschuld und die Redefreiheit des Kindes in Hans Christian Andersens Märchen "Des Kaisers neue Kleider", wo "der kindliche Zeigefinger die schlummernde Vernunft erweckt."³⁷ Deshalb ist es nicht überraschend, daß Grass und auch Böll – der sich selbst als einen der "bösen Buben"³⁸ des deutschen Katholizismus beschreibt – die kindlichen Aspekte des Narren in ihrer Gesellschaftskritik gebrauchen.

Hans und Oskar haben mehrere kindliche Vorläufer in den früheren Werken von Böll und Grass. Bölls Roman Haus ohne Hüter ist zum Teil vom Gesichtspunkt zweier elfjähriger Jungen geschrieben. Im Jahre 1962 überarbeitete Böll eine deutsche Übersetzung von J. D. Salingers Der Fänger im Roggen, und Spuren des jugendlichen Rebellen Holden Caulfield sind in den im nächsten Jahre erschienenen Ansichten eines Clowns zu finden. In dem Grass'schen Theaterstück Beritten hin und zurück (1954) gibt es interessanterweise einen kindischen Clown, und mehrere Gedichte in Die Vorzüge der Windhühner (1956) haben auch Kindergestalten oder Kinderperspektiven.

³⁷Grass, Über das Selbstverständliche, S. 50.

³⁸Böll, "Nachwort zu Carl Amery 'Die Kapitulation'" (1963). In: Aufsätze - Kritiken - Reden (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969), Bd. 1, S. 122.

Als typische Warren wollen Oskar und Hans nicht erwachsen sein. Schon als Kinder entscheiden sie sich, nicht an der Welt der Erwachsenen teilzunehmen. Oskar kommt am dritten Geburtstag zu diesem Entschluß, Hans erst als Zehnjähriger kurz nach dem Tode seiner Schwester Henriette.³⁹ Indem sie auf diese Weise ihre Entwicklungen abbrechen oder wenigstens zurückhalten, parodieren Oskar und Hans die Form des Entwicklungsromans.

Oskars körperliche Kindergestalt und seine Kinderblechtrommel machen es ihm leicht – kinderleicht –, als Kind zu gelten. Kurz nach der Veröffentlichung der Blechtrommel erklärt Grass in einem Interview, woher Oskar diese Gestalt und diese Trommel hat:

Bei Freunden von Freunden sah ich vor etwa sieben Jahren einen dreijährigen, mit einer Blechtrommel behängten Knaben. Händchen sollte er geben und guten Tag sagen. Er aber übersah die Erwachsenen, wollte den Tag keinen guten Tag nennen und hielt nur auf seine Trommel. Der Blickwinkel dieses Knaben wurde später zu Oskars Blickwinkel.⁴⁰

Oskars Vorliebe für Märchen und seine Angst vor der "Schwarzen Köchin" des Kinderlieds sind auch kindliche Merkmale. Der Wechsel zwischen der ersten und dritten Person – "ich" und "Oskar" – wird oft als symptomatisch für die Schizophrenie angedeutet; doch ist eine solche Abwechslung

³⁹Iring Fetscher, "Menschlichkeit und Humor: 'Ansichten eines Clowns'". In: In Sachen Böll, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971), S. 214.

⁴⁰Kurt Lothar Tank, Günter Grass (Berlin: Colloquium, 1966), S. 57.

auch für die Kindersprache kennzeichnend.⁴¹

Andererseits hat Hans das äußere Aussehen eines Erwachsenen, aber er hat mehrere kindliche Züge. Zum Beispiel spielt er gern das Kinderspiel Mensch-ärgere-dich-nicht. Dieses Spiel erwähnt Böll dreimal in seinem "Brief an einen jungen Katholiken", und er spielt es auch gern mit seinen Kindern.⁴² Ursprünglich spielt Marie mit Hans, bevor sie von den Katholiken zum Erwachsensein "verführt" wird. Hans versteht ihre Weigerung als Anfang der Trennung:

Im Grunde fing die Sache damit an, daß sie nur noch aus Freundlichkeit, um mich zu beruhigen oder nett zu mir zu sein, Mensch-ärgere-dich-nicht mit mir spielte. Und sie ging auch nicht mehr mit in die Filme, in die ich so gern gehe: die für Sechsjährige zugelassen sind. (AC, S. 117)

Hans hat also eine Vorliebe für Kinderspiele und Kinderfilme. Wie seine Herren-Vorgänger bleibt er psychologisch immer ein Kind.

In den Episoden, die während der Nazizeit spielen, gebrauchen Oskar und Hans ihre Kindlichkeit wie eine Tarnkappe. Als Kind darf Oskar unbemerkt durch die historische Wirklichkeit spazieren, deren Vorgänge ganz genau aus geringer Entfernung beobachten und unbeschuldigt wieder herauswandern. Als Erwachsener hätte er das nicht machen

⁴¹ Richard Hinton Thomas und Wilfried van der Will, The German Novel and the Affluent Society (Manchester: Manchester University Press, 1968), S. 78.

⁴² Böll, Hierzulande, S. 29, 30, 36.

können und wäre nicht durchgekommen. Zum Beispiel zerstreut der elfjährige Oskar die Parteiversammlung auf der Maiwiese mit seiner Trommel, kann sich aber als Dreijähriger ungeachtet von der Tribüne entfernen. Dabei bemerkt er: "Wer achtete schon auf den kleinen Jungen, der da pfeifend und dreijährig langsam am Rand der Maiwiese in Richtung Sporthalle stiefelte?" (BT, S. 145). Vier Jahre später wird Oskar bei der polnischen Post noch einmal wegen "seiner Gnomenhaftigkeit, seiner alles entschuldigenden Dreijährigkeit" (BT, S. 298) gerettet. Eine ähnliche Tarnung entschuldigt den zehnjährigen Hans nachdem er Herbert Kalick ein "Nazischwein" nennt. Sein Vater verteidigt ihn: "Der Junge weiß ja gar nicht, was er sagt." (AC, S. 33). Im selben Jahr gibt es aber einen Fall, wo die Tarnung für Hans nicht gilt. Als er Henriettes Sachen verbrennt, kommt er in Verdacht, obwohl er unschuldig ist: "Es tauchte sogar ein amerikanischer Offizier auf, der meinte, ich verbrenne Geheimmaterial, Akten des großdeutschen Werwolfs. . . ." (AC, S. 280). Hans wird schon als Zehnjähriger verdächtigt, weil er ungleich Oskar keinen Dreijährigen vortäuschen kann.

Obwohl Oskar und Hans beide wegen der ebenerwähnten Tätigkeiten als Widerstandskämpfer betrachtet werden können, lehnen sie diese Bezeichnung ab. Darüber sagt Oskar: "Nichts liegt ferner, als in mir . . . nun einen Widerstandskämpfer zu sehen." (BT, S. 146), und Hans erklärt ähnlicherweise: "Ich konnte diese Augenblicke

nicht beschreiben und sie mir wie einen Orden um den Hals hängen." (AC, S. 272). Zum Teil stammt ihre Ablehnung von der Tatsache, daß sie als "Widerstandskämpfer" die Tarnung der kindlichen Unschuld aufgeben müßten.

Nur wegen ihrer Geliebten werden Oskar und Hans versucht, die Kindertarnung fallenzulassen. Wenn Hans Marie zum erstenmal zu seiner "Frau" macht, sagt er: "Ich war kein Kind mehr. . ." (AC, S. 54), und, wenn Oskar seiner Maria den Heiratsantrag macht, erklärt er sich für bereit, "eine große Verantwortung tragen zu müssen" (BT, S. 570). Nach ihren Unglücken in Bezug auf die Ehe, werden die beiden wieder zu kindlichen Narren. Oskar beschreibt das Resultat von Marias Verweigerung: "So wurde aus Yorick kein Bürger, sondern ein Hamlet, ein Narr." (BT, S. 570). Die beiden Narren können auf keinen Fall die Kindlichkeit eigentlich aufgeben, und die beiden Marien scheinen sich auch dessen bewußt zu sein.

DER PIKARO UND DER CLOWN

Abgesehen von der Kindlichkeit haben der Pikaro Oskar und der Clown Hans viele gemeinsame Züge. Wenn man die pikaresken von den clownesken Zügen unterscheiden will, muß man zuerst den Pikaro und den Clown definieren. Da der Pikaro häufiger als der Clown in der Literatur erscheint, ist es leichter Oskars als Hansens Vorfahren zu nennen. Der Name "Pikaro" stammt aus Spanien, und Oskar findet seinen ältesten Urahn dort im spanischen

Roman Lazarillo de Tormes (1554). Der erste deutsche Pikaro von Bedeutung ist Grimmelshausens Simplicissimus (1668). Im 20. Jahrhundert wird die pikareske Tradition in Jaroslav Hašek's Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk (1921-23), in Brechts von Hašek entnommenen Schweyk im zweiten Weltkrieg (1941-45) und auch in der Person Azdak in Brechts Der kaukasische Kreidekreis (1947) weitergeführt. Als Oskars chronologisch unmittelbarer Vorgänger ist aber Thomas Manns Felix Krull (1910-13, 1951-54) nicht zu vergessen.

Die vielen literarischen Beispiele des Pikaro ermöglichen eine ziemlich genaue Definition von diesem Typus. Gero von Wilpert beschreibt den Pikaro folgenderweise:

Dieser erlangt häufig selbst keinen Eigenwert und ist nicht zur geschlossenen, einheitlichen Individualität im Sinne des Entwicklungs- und Bildungsromans durchgestaltet, sondern seine mannigfaltigen Schicksale und Abenteuer als Umhergetriebener dunkler oder niedrigerer Abkunft, der sich mit allen erlaubten und unerlaubten Mitteln, List und Betrug, Lügen und Schlichen, gerissen durchs Leben schlägt, dienen nur dazu, die vielfältigen dabei berührten Gesellschaftsschichten von der niedersten bis zur höchsten aus der Perspektive von unten her zu desillusionieren: Gesellschaftssatire verbunden mit abenteuerlich-schwankhaften Motiven. Gemeinsam ist den Sch[elmenroman]en die Fülle von Schauplätzen, Figuren und Episoden als Darstellung e[iner] vielfältigen, bunten Welt, ferner die Ich-Form und meist e[ine] soziale Einstellung.⁴³

In dieser ziemlich langen Definition werden aber einige der vielseitigen Aspekte des Pikaro ausgelassen, die Richard Alewyn in seinem Nachwort zu Johann Beers Das

⁴³Wilpert, S. 519-520.

Narrenspital erwähnt:

Der Pikaro-Roman ist eine locker geschürzte Erzählung von Abenteuern, die selten mehr miteinander gemeinsam haben als die Person des Helden, der sie selbst sowohl erfährt als erzählt, eines jungen Burschen aus dem Volk, der schon als halbes Kind schutzlos in das Leben hinausgestoßen wird, zuerst argloses Opfer, dann eingeweihter Kenner und durchtriebener Meister der Schliche und Ränke einer durch und durch verdorbenen Welt. Von der Welle des Glücks hin und her geschleudert, bald gehoben und bald gestürzt – ein lebendes Beispiel der barocken Lehre von der Unbeständigkeit aller irdischen Dinge –, findet er nicht früher Halt und Ruhe, als bis er bereuend und entsagend der Welt Ade sagt, um als Einsiedler oder Klosterbruder mit der Betrachtung der unvergänglichen Dinge seine Erdentage zu vollenden.⁴⁴

Weil Oskar die meisten – aber nicht alle – von diesen pikaresken Merkmalen besitzt, gilt er für einen Pikaro. Doch hat der Clown Hans einige Züge mit ihm gemeinsam. Deshalb ist Oskar nicht ein reiner Pikaro und Hans nicht ein reiner Clown. Die zwei Typen überschneiden sich zum Teil.

Oskar und Hans spielen beide die Rolle des "jungen Burschen" auch wenn sie nicht mehr jung sind. Während ihrer ausgedehnten Kindheiten sind die Wirkungen von "der Welle des Glücks" in ihren Berufen und auch in ihren Liebesgeschichten zu sehen. Oskar hat Erfolge in mehreren Berufen: Clown, Modell, Musiker. Diese Erfolge sind aber nur vorübergehend. Inzwischen ist Oskar entweder arbeitslos oder in einem ihm nicht passenden Beruf angestellt. Seine Liebesgeschichte ist eine Kette von Hoffnungen und

⁴⁴Richard Alewyn, Nachwort: "Zum Verständnis der Werke." In: Das Narrenspital von Johann Beer (Hamburg: Rowohlt, 1957), S. 147.

Versagungen. Andererseits ist Hans im Clownberuf niemals ganz erfolgreich, denn sein Agent Zohnerer sagt: "Hören Sie, Schnier, Sie sind kein Chaplin" (AC, S. 133-134). Aber als Clown ist er doch glücklich solange er seine Marie hat. Wenn Marie ihn verläßt, geht die Clownkunst auch zugrunde.

Da die beiden ihre erzählerischen Tätigkeiten gerade dann ausüben, wenn sie im Wellental des Glücks liegen, gilt hier auch die pikareske "Perspektive von unten her." Früher hatten Oskar und Hans eine "soziale Einstellung", aber als Erzähler haben sie schon "der Welt Ade" gesagt. Hans beschreibt die Perspektive des Außenseiters folgenderweise: "Jemand, der außen steht . . . empfindet eine Sache immer als schlimmer oder besser als der, der in der Sache drin ist. . . ." (AC, S. 44-45). Die verkehrte Perspektive von unten her und die übertreibende Perspektive von außen her ermöglichen es den Erzählern, ihre Lebensgeschichten in Gesellschaftssatiren zu verwandeln.

Wegen der Ich-Form werden die Blechtrommel und die Ansichten eines Clowns oft mit dem Bildungsroman verglichen. Als Romantypus ist der Bildungsroman aber ziemlich stark vom Schelmenroman beeinflusst worden⁴⁵ und hat dem pikaresken Roman sein Grundmuster und auch die Ich-Form zu verdanken. Nach der pikaresken Tradition sind die

⁴⁵Will, S. 14.

Ich-Erzähler Oskar und Hans fast die einzigen Bindeglieder zwischen den mehrfachen Episoden, die als Bausteine ihrer Abenteuer dienen.

Die pikarische "Fülle von Schauplätzen, Figuren und Episoden" ist auch ein Merkmal von Oskars und Hansens Erzählungen. Oskar und Hans bleiben zuerst ziemlich lange in ihren Heimatstädten sesshaft, und erst wenn sie den Clownberuf wählen, beginnen sie zu reisen. Mit Bebras Fronttheater zieht Oskar im zweiten Buch der Blechtrommel aus Danzig, durch Deutschland, nach Frankreich. Wie sein pikaresker Vorfahr Simplicissimus, macht Oskar während dieser Reise Aufenthalte in Köln und Paris.⁴⁶ Noch im zweiten Buch fährt er nach Danzig zurück, dann wieder nach Westdeutschland. Im dritten Buch ist er meistens in Düsseldorf zu Hause, aber zweimal reist er wieder nach Frankreich. Andererseits reist Hans nicht so weit von seiner Heimat, und nur selten verläßt er das Rheinland. Erst nach seinem Entschluß, Clown zu werden, verläßt er seine Vaterstadt Bonn. Er trainiert eine Weile in Köln, wird dann in mehreren Städten in der Nähe von Köln engagiert. Er erzählt, daß er mit Marie in Italien, in Paris und in London gewesen sei (AC, S. 161), aber er beschreibt nur eine einzige Reise außerhalb Westdeutschlands. Er hat dann vor, in einigen Städten der DDR als Clown aufzutreten, doch kehrt er bei Erfurt zurück. Hans

⁴⁶Simplicissimus, Bd. 1, S. 294 und Blechtrommel S. 402, 406.

beschreibt seinen häufigen Ortswechsel:

Ich bin nicht sesshaft, werde es nie sein — und Marie ist noch weniger sesshaft als ich, und scheint sich doch entschlossen zu haben, es endgültig zu werden. Sie wurde schon nervös, wenn ich an einem Ort einmal länger als eine Woche hintereinander engagiert war. (AC, S. 25)

Wenn Oskar und Hans zu erzählen beginnen, sind sie beide aber sesshaft geworden, Oskar in seinem Bett in der Heil- und Pflegeanstalt und Hans in seiner Wohnung in Bonn.

Die zwei Erzähler haben ihre Romane auch reichlich bevölkert. Solch eine Menge von Charakteren hat die Blech-trommel, daß sie einen leicht an Tolstojs Krieg und Frieden oder Manns Buddenbrooks erinnert. Im Vergleich haben die Ansichten eines Clowns verhältnismäßig weniger Charaktere, doch genug, daß sie für eine "Fülle von Figuren" gelten.

Die Erzählungen von Oskar und Hans sind beide aus Episoden aufgebaut, aber es gibt einen wesentlichen Unterschied in der Aufbautechnik. Oskars Episoden laufen in chronologischer Ordnung nacheinander aus der entferntesten Vergangenheit bis in die unmittelbare Gegenwart des Erzählers. Diese Art Ordnung ist für den pikaresken Roman kennzeichnend. Die Tatsache, daß die Ansichten eines Clowns auch aus Episoden bestehen, ist zwar ein bezeichnender pikaresker Zug, aber der Roman selbst ist kein pikaresker Roman, denn die chronologische Reihenfolge ist nicht da.

OSKARS EIGENART

Oskar gilt für einen Pikaro, weil er fast alle der obenerwähnten pikaresken Züge hat. Er besitzt einige

wesentliche pikarische Merkmale, die beim Clown Schnier fehlen. Darunter sind die "dunkle oder niedere Abkunft" und die "unerlaubten Mittel."

Oskar stammt gewiß "aus dem Volk", denn seine Mutter gehört zu einer armen kaschubischen Kartoffelbauernfamilie, und sein Vater ist entweder rheinischer Kolonialwarenhändler oder kaschubischer-polnischer Postbeamter. Deswegen ist Oskars Abkunft niedrig und auch dunkel. Er ist niemals sicher, ob Alfred Matzerath oder Jan Bronski sein Vater ist. Er nennt sich meistens Oskar Matzerath, aber bisweilen will er auch "Oskar Bronski" heißen (BT, S. 369). Als "mutmaßlichen Vater" (BT, S. 137) hat Oskar den Bronski lieber und glaubt, daß Jan ihn "wie ich heute noch glaube und bezweifle, in Matzeraths Namen zeugte" (BT, S. 156). Oskar hat nicht nur zwei Väter, sondern auch zwei Vaterländer. Die Stadt Danzig-Gdansk nennt sich bald deutsch, bald polnisch, gleich wie Oskar sich bald Matzerath, bald Bronski nennt.

Oskars "unerlaubte Mittel" stammen meistens von seinem trotzigen Infantilismus ab. Wie die meisten Pikaros, hat er eine Neigung zum Diebstahl. Als Zwölfjähriger verführt er mehrere Leute, darunter Jan Bronski, zum Diebstahl, und er nennt sich den "kleinen Halbgott der Diebe" (BT, S. 154). Wegen seiner Tarnung als Kind werden ihm auch einige sonst unerlaubten Mittel erlaubt. Wie sein pikarischer Vorfahr Simplicissimus der Verführungsszene im Gänstall als Zuschauer beiwohnt, darf Oskar in der

Kindertarnung Liebesszenen zwischen seiner Mutter und Jan und auch zwischen Maria und Matzeruth beobachten und beschreiben.⁴⁷

Oskar hat noch einige pikareske Züge, die nicht in den zwei Pikaro-Definitionen erwähnt sind. Als pikareskes Musterbeispiel wird hier Simplicissimus vorzüglich dienen. Ein solches Merkmal ist der Narzißmus. Oskars Freude am Betrachten von Fotos von sich selbst zeigt eine Neigung dazu. Er soll als Kind ziemlich schön gewesen sein, denn er erzählt von Frauen, "denen es Spaß machte, bei mir zu verweilen, meinen Namen zu erfragen, mein damals schon schönes, zwar kurzes aber leicht gelocktes Haar . . . zu streicheln." (BT, S. 232-233). Daß Oskar einen Buckel während des schnellen Wachstums bekommt, verhindert den Narzißmus nicht. Als Maler- und Bildhauermodell ist er noch sehr stolz auf sein Aussehen.

Es gibt drei wichtige pikareske Motive, die in Simplicissimus sowohl als in der Blechtrommel zu finden sind: die Initiationsszene, die Tarnung in der Simplexrolle und die Entlarvung von Massenversammlungen.⁴⁸ Nach Lazarillos Beispiel hat jeder Pikaro einen Meister, einen Lehrer. Simplex hat den Einsiedler, und Oskar hat den Musikalclown Bebra. Bebra gibt Oskar den Ratschlag: "Kleine Leute wie wir finden selbst auf überfülltesten

⁴⁷Simplicissimus, Bd. 1, S. 99 und Blechtrommel, S. 187, 350-351.

⁴⁸Seifert, S. 200.

Tribünen noch ein Plätzchen. Und wenn nicht auf der Tribüne, dann unter der Tribüne, aber niemals vor der Tribüne." (BT, S. 135). Weiter ist es Bebra, der Oskar Velazquez-Bilder zeigt, worin Männer mit Oskars Proportionen als mittelalterliche Hofnarren dargestellt werden (BT, S. 379). Wie Lazarillo bekommt Oskar nach dem Ratschlag mittels eines Kusses von Bebra seine Initiation (BT, S. 135). Wie Simplex vor ihm, tarnt Oskar sich oft in der Rolle des schlaunen Unwissenden. Beim Arrest der Stäuber spielt er zum Beispiel "die Rolle eines greinenden, von Halbwüchsigen verführten Dreijährigen" (BT, S. 472). Beim Einmarsch der Russen in Danzig spielt er die Rolle des Unwissenden fast genau wie Simplex diese Rolle beim Überfall der Soldaten auf sein Elternhaus spielt.⁴⁹ Weiter gelingt es Oskar, dem Ratschlag seines Lehrers folgend und unter der Tribüne hockend, mehrere Massenversammlungen mit seiner Trommel aufzulösen.

Simplex wechselt auch seinen Beruf fast so häufig wie den Schauplatz. Ähnlicherweise hat Oskar mehrere Berufe nacheinander: Clown, Steinmetz, Modell und Jazztrommler, und danach führt er eine Art Einsiedlerleben in der Heil- und Pflegeanstalt.

Wenn der Pikare viele Berufe hat, ist seine Vorliebe für Rollen-Spielen auch ein Merkmal. Simplex spielt

⁴⁹ Blechtrommel, S. 486-490 und Simplicissimus, Bd. 1, S. 16-18.

mehrere Rollen, darunter die eines Trommlers.⁵⁰ Oskar lernt das Rollen-Spielen zuerst durch seine Großeltern mütterlicherseits. Seine Großmutter spielt schon auf dem kaschubischen Kartoffelacker die Unwissende, wenn sie den Koljaiczek unter den Röcken beherbergt.

Ob aber jener Läufer ein Koljaiczek gewesen, wußte meine Großmutter nicht, entschuldigte ihre Unwissenheit mit dem Feuer vor ihren Stiefelsohlen; das gäbe ihr genug zu tun, das brenne nur mäßig, deshalb könne sie sich auch nicht um andere Leute kümmern, die hier vorbeiliefen. . . . (BT, S. 18)

Im nächsten Kapitel spielt Koljaiczek die Rolle des Flößers Wranka. Oskar selbst spielt seine erste Rolle an seinem achten Geburtstag, indem seine Mutter ihn in einen Zarewitsch verwandelt. Später spielt er die Kinderrolle um Selbsterhaltung. Als Clown spielt er aus beruflichen Gründen eine Rolle: "Ich führte bis zum heutigen Tage allerlei Namen. Oskarnello Raguna war einer davon und gewiß nicht der schlechtklingendste." (BT, S. 402). Als Führer der Stäuberbande spielt er Jesus, aber bei Schwester Dorothea spielt er Satan. Die hier erwähnten Rollen sind nur die äußerlichen, die Oskar vor den Augen der anderen Charaktere vorstellt. Andere Rollen, die er nur innerlich spielt, werden in dieser Arbeit im Kapitel über die Phantasie behandelt.

Obwohl Oskar so viele pikareske Merkmale hat, ist er doch kein reiner Pikaro. Er hat auch einige nicht-

⁵⁰Simplicissimus, Bd. 1, S. 108.

pikareske Züge. Zum Beispiel ist seine Perspektive nicht immer die Perspektive von unten her. Die Tatsache, daß er bisweilen in eine Perspektive von oben her überwechselt, deutet auf den Ursprung der Blechtrommel zurück. In einem Interview in der Frankfurter Neue Presse am 14. November 1959 beschreibt Grass Oskars Herkunft als Hauptfigur:

Etwa 1950/51 fuhr ich das erste Mal nach Frankreich und habe dort einen sehr langen, metaphergeladenen, aber nicht sehr guten Zyklus geschrieben. Dieser Zyklus hieß Der Säulenheilige. Es handelt sich um einen jungen Mann, einen Maurer — heutzutage spielt das, sollte es spielen —, der plötzlich genug hatte von dem Leben in dem Dorf und sich mit Hilfe seines Handwerks eine Säule mauerte, . . . und von dort oben herab, aus der Perspektive, hat der junge Mann, lyrisch, wie ich es geplant hatte, das Leben im Dorf beschrieben. Aus Oskar ist dann später ein umgekehrter Säulenheiliger geworden. Es erwies sich, daß der Mann auf der Säule zu statisch ist, um ihn Prosa sprechen zu lassen, und deswegen ist Oskar von der Säule herabgestiegen. Er blieb nicht bei der normalen Größe, sondern ist noch ein bißchen mehr an die Erde gegangen und hat dann einen Blickwinkel, der dem Blickwinkel des Säulenheiligen entgegengesetzt ist.⁵¹

Doch steigt Oskar in der Blechtrommel noch einmal hinauf, nicht auf eine Säule sondern auf einen Stockturm, um die Stadt Danzig zu beschreiben. Eine Säule ist aber noch im Spiel, denn Oskar sagt:

Ich setzte mich, schob die Beine zwischen die Säulchen der Balustrade, beugte mich vor und blickte an einer Säule, die ich mit dem rechten Arm umklammert hielt, vorbei und hinunter auf den Kohlenmarkt. . . .
(BT, S. 120)

Grass, der interessanterweise auf einem Balkon in seinem

⁵¹Tank, S. 59-60.

Arbeitszimmer zu schreiben pflegt⁵², sah einmal während einer Party ein Kind unter einen Tisch kriechen und kam dadurch zur Idee der Perspektive von unten.⁵³

Wie Grass selbst erklärt, hat er aus dem Mann auf der Säule einen auf dem Boden stehenden Zwerg gemacht, um die Perspektive so weit wie möglich zu erniedrigen. Doch gehört der Zwerg eher in die germanische mythische Tradition als in die spanische pikareske.⁵⁴ Ein Zwerg sieht oft wie ein Kind aus, denn das Wachstum eines Zwerges bricht meistens im dritten Lebensjahr ab. Zwerge haben Musik gern und spielen oft Trommel. Ihre Stimmen sind meistens dünn und schreiend. Ein Zwerg steht unterhalb der normalen Menschen und zugleich oberhalb, wegen seiner Zauberkräfte.⁵⁵ Diese Merkmale des Zwerges passen bei Oskar ebenso wie die pikaresken Merkmale. Oskar erwähnt einige seiner zwerghaften Vorgänger aus der Märchenwelt, Zwerg Nase und Däumeling (BT, S. 105). Sein Mentor Bebra ist auch ein Zwerg und versucht ihm zu zeigen, wie er die pikarische Tradition mit der zwerghaften verbinden kann: als moderner Hofnarr, ein Clown.

⁵²David E. Scherman, "Green Years for Grass," Life, LVIII, 22 (4. Juni 1965), S. 52.

⁵³Michael Roloff, "Günter Grass," The Atlantic Monthly, Juni 1965, S. 96.

⁵⁴Seifert, S. 201.

⁵⁵Henry Hatfield, "Günter Grass: The Artist as Satirist." In: The Contemporary Novel in German, hrsg. von Robert R. Heitner (Austin and London: University of Texas Press, 1967), S. 118-119.

Wenn Oskar den Pikaro mit dem Zwerg verbindet, fügt er dem Zwerg aber auch einen Buckel hinzu. Er ist nicht einfach ein zwerghafter Pikaro, sondern ein buckliger, zwerghafter Pikaro. Der Buckel hat, wie der Zwerg selbst, einige Zauberkräfte, "denn allen Frauen bedeutet Buckelstreicheln Glück." (BT, S. 538). Oskar stellt sogar zwei bucklige, zwerghafte Vorbilder aus der Geschichte vor: den armenischen Feldherrn Narses aus dem sechsten Jahrhundert und den französischen Prinz Eugen aus dem achtzehnten. Er beschreibt die beiden als Zwerge – oder fast Zwerge – mit Buckeln, die trotzdem erfolgreich waren (BT, S. 393-394). Prinz Eugen, von dem Oskars Meister Bebra in direkter Linie abstammen soll, hat auch, wie Oskar, zwei Väter (BT, S. 728). Der bucklige Oskar hat auch einen Vorläufer in Grass' Gedicht "Drei Vater Unser."⁵⁶ Dort stehen zwei Zeilen, "Narrenmangel, wer züchtet noch Buckel" und auch "zersingen die Gläser", die auf den zukünftigen Oskar hindeuten.

Oskar unterscheidet sich von anderen Zwergen, indem er ein Pikaro ist, und von anderen Pikaros, indem er ein Zwerg ist. Seine zwerghafte Natur, die kein normales pikareskes Merkmal ist, ermöglicht es ihm aber, die kindliche Seite des Pikaro in eine dreißigjährige Kindheit auszu dehnen, und hilft ihm, ein besserer Pikaro zu sein.

⁵⁶Grass, Die Vorzüge der Windhühner, S. 50-51.

HANSENS EIGENART

Obwohl Hans mehrere pikareske Züge hat, ist er trotzdem kein Pikaro. Er ist sicher ein Verwandter des Pikaro, aber bei ihm fehlen einige der wesentlichsten pikarischen Merkmale. Die meisten Episoden in den Ansichten eines Clowns stellen eigentlich keine bizarre, pikareske Abenteuer sondern Szenen aus dem Alltagsleben dar.

Hans ist für einen pikaresken Helden zu passiv, und nur selten **gebraucht** er "unerlaubte Mittel." Der zehnjährige Hans nennt Kalick ein "Nazischwein", als Fünfzehnjähriger sammelt er Geld "für ein notleidendes Mitglied der Familie" (AC, S. 229) und verwendet das Geld für sich selbst, und als Siebenundzwanzigjähriger zeigt er eine allgemeine Unhöflichkeit seinen Gesprächspartnern gegenüber. Diese Mittel, obwohl "unerlaubt", sind für einen Pikaro nicht ausreichend. Hans stammt nicht "aus dem Volk", sondern aus einer "fast-adligen" Industriellenfamilie. Wenn er sich auch von dieser Familie trennt, berührt er doch selten die unteren Gesellschaftsschichten.

Hans wechselt auch seinen Beruf nicht, sondern erklärt, "daß ein Künstler gar nicht anders kann, als machen, was er macht" (AC, S. 134). Seit ein paar Monaten hat er "selbstverfaßte und selbstkomponierte Lieder zur Gitarre singen" wollen (AC, S. 46). Im letzten Kapitel des Romans erscheint er sogar mit seiner Gitarre auf der Bahnhofstreppe singend, aber er trägt dabei seine Clownsminke

und läßt das Geld in seinen Chaplin-Hut fallen (AC, S. 282). Er bleibt immer noch der Clown.

Hans hat auch keinen pikarischen Narzißmus. Er trainiert nicht gern vor einem Spiegel und sagt einmal darüber: "da ich zum Narzißmus nicht neige, war ich oft nahe daran, verrückt zu werden" (AC, S. 174). Bei ihm fällt auch die Vorliebe für Rollen-Spielen aus. Auf der Bühne spielt er mehrere Rollen, aber diese Rollen sind nur vorübergehend und treten nicht in sein außerberufliches Leben über. Hans beschreibt seine Stellung zu seinen Nummern:

. . . ich wechsele meine Nummern zu oft. Wahrscheinlich hätte ich mit den Nummern katholische und evangelische Predigt, Aufsichtsratssitzung, Straßenverkehr und ein paar anderen jahrelang leben können, aber wenn ich eine Nummer zehn- oder zwanzigmal gezeigt habe, wird sie mir so langweilig, daß ich mitten im Ablauf Gähnanfälle bekomme. . . . (AC, S. 122)

In bezug auf seinen Beruf will Hans immer ganz prunklos sein. Wenn er Clown werden will, fragt sein Vater, ob er nicht "Schauspieler" meint, und Hans antwortet: "nicht Schauspieler, sondern Clown" (AC, S. 50). Später will der Vater ihn unterstützen, falls er von Clown zum Harlekin überwechselt. Doch weigert Hans sich, eine solche Rolle zu spielen. Er ist Clown und will Clown bleiben.

Hans ist also kein Pikaro und legt selbst viel Gewicht auf seine Clown-Identität. Der Clown-Typus ist aber schwer zu definieren, denn man findet Clowns viel häufiger auf der Bühne als in der Literatur. Die frühesten Vorahnen des Clowns sind die antiken griechischen und römischen

Mimen. Dann kommen die mittelalterlichen Hofnarren, von denen nicht nur der Clown, sondern auch der Pikaro abgekommen ist. Schon im 16. Jahrhundert scheiden sich Clown und Pikaro voneinander. Wenn der Hofnarr sich mit dem spanischen pikaro verbindet, um den Pikaro-Typus zu begründen, dann verbindet er sich auch mit dem spanischen gracioso, um einen anderen Typus zu begründen. Während dieser Typus sich in Deutschland weiter mit dem Hanswurst verbindet, springt die Clown-Figur auf der englischen Bühne auf. Der Einfluß des englischen Clowns wird so stark, daß das Wort "Clown" um 1830 in die deutsche Sprache eingenommen wird.⁵⁷

Hans wird auch ziemlich direkt von einem englischen Clown beeinflusst, denn er erklärt: "Ich habe in einem englischen Wanderzirkus einmal einen Clown gesehen, der handwerklich zwanzigmal und künstlerisch zehnmal soviel konnte wie ich . . ." (AC, S. 45). Der englische Clown macht sich meistens dadurch lächerlich, daß alles, was er versucht irgendwie mißlingt. Obwohl dieser englische Clown James Ellis und Chaplin zu Hansens Vorbildern werden, ist Hans noch eigenartig. Einmal sagt er: "Ich glaube, es gibt niemanden auf der Welt, der einen Clown versteht, nicht einmal ein Clown versteht den anderen . . ." (AC, S. 118). Jeder Clown unterscheidet sich von allen anderen auf irgendeine Weise.

⁵⁷Der Sprach-Brockhaus, 7. Aufl. (Wiesbaden: Brockhaus, 1962), S. 120.

In der moderneren deutschen Literatur gibt es nur wenige Clown-Figuren, doch zeigen diese alle eine nahe Verwandtschaft mit Hans. In Thomas Manns Novelle "Der Bajazzo"⁵⁸ (1897) ist der Ich-Erzähler, wie Hans, der Sprosse einer reichen Familie. Er hat eine "Bajazzo-begabung"⁵⁹, aber er bringt es nicht dazu, eigentlich Clown zu werden. Als Schüler hat er schon die clowneske Beobachtungskraft, "die Komik aus den Bewegungen der Lehrer herauszufinden."⁶⁰ Wenn er Clown werden will, versucht seine Mutter – Hansens Mutter sehr ähnlich – aus ihm stattdessen einen Künstler zu machen.⁶¹ Die Mutter spielt Chopin auf dem Klavier wie Hansens Bruder Leo, und diese Musik erregt die beiden Clowns zur Melancholie.⁶² Der "Bajazzo" ist gewiß ein Vorläufer des Böllschen Clowns, so nah mit Hans verwandt, daß man fast sicher sein kann, daß Böll diese Novelle gelesen hat.

In Hofmannsthals Lustspiel "Der Schwierige" (1919) gibt es einen Clown, obwohl er nie auf der Bühne erscheint und nur von den anderen Personen beschrieben wird. Der

⁵⁸"Bajazzo" ist das italienische Wort für Clown.

⁵⁹Thomas Mann, "Der Bajazzo." In: Die deutsche Novelle, hrsg. von Harry Steinbauer (New York: Norton, 1958), S. 72.

⁶⁰"Der Bajazzo", S. 70.

⁶¹"Der Bajazzo", S. 73 und Ansichten eines Clowns, S. 51.

⁶²"Der Bajazzo", S. 66 und Ansichten eines Clowns, S. 71, 249.

Clown Furlani ist "eine Art von dummen August"⁶³, eine Mischung von Clown und Hanswurst, der auch mit dem englischen Clown vieles gemeinsam hat. Hans Karl, die Hauptperson des Dramas, beschreibt Furlani folgenderweise:

"Er outriert nie, er karikiert auch nie. Er spielt seine Rolle: er ist der, der alle begreifen, der allen helfen möchte und dabei alles in die größte Konfusion bringt."⁶⁴

Furlanis Nummern sind auch Hansens ähnlich genug, daß dieser Clown für einen von Hansens Vorläufer gelten kann.

Wolfgang Borchert (1921-1947) war ein Zeitgenosse Bölls, und die beiden haben kurz nach dem Krieg Trümmer- und Heimkehrerliteratur geschrieben. 1955 schrieb Böll ein Nachwort zu Borcherts "Draußen vor der Tür" (1947), und darin hat er den "Dialog Beckmanns mit dem anonymen Obersten" besonders gelobt.⁶⁵ Gerade in dieser Szene wird Beckmann zu einer Art Clown. Der Oberst sagt:

Ich hatte ja im ersten Moment gar nicht begriffen, daß Sie so eine komische Nummer bringen wollten. Ich dachte wahrhaftig, Sie hätten so eine leichte Verwirrung im Kopf. Hab doch nicht geahnt, was Sie für ein Komiker sind.⁶⁶

Kurz danach entschließt Beckmann sich, Clown zu werden:

"Die Leute haben recht. Ich geh zum Zirkus. Die haben ja

⁶³Hugo von Hofmannsthal, "Der Schwierige." In: Modern German Drama, hrsg. von Edgar Lohner und Hunter G. Hannum (Boston: Houghton Mifflin, 1966), S. 127.

⁶⁴Ebda., S. 129.

⁶⁵Böll, Nachwort zu "Draußen vor der Tür" von Wolfgang Borchert (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1956), S. 136.

⁶⁶"Draußen vor der Tür", S. 29.

recht, Mensch. Der Oberst hat sich halb tot gelacht! Er sagt, ich müßte so auf die Bühne."⁶⁷ In der nächsten Szene macht Beckmann eine Probe in einem Kabarett. Also ist Beckmann, der wie Hans humpelnd und betrunken auftritt, auch ein Vorgänger von Hans.

Auch in den Grass'schen Werken gibt es eine Menge von Clown-Figuren. In dem Drama "Beritten hin und zurück" (1958) erscheint ein kindischer Clown, der aber eher Oskars Vorfahr als Hansens ist. Oskar und Bebra in der Blech-trommel sind nicht dieselbe Art von Clown wie Hans, dennoch sind sie Clowns. In der Novelle Katz und Maus sagt Mahlke: "Ich werde einmal Clown werden und die Leute zum Lachen bringen."⁶⁸ Wenn Mahlke seine Wollbällchen am Hals gebunden trägt, schreibt Pilenz: "Vielleicht wäre aus Dir kein Clown aber so etwas wie ein Modeschöpfer geworden."⁶⁹, aber später gesteht er, daß Mahlke Clown geworden ist:

Du aber warst kein Opfer des Luftschatzes und hast Dir dennoch fünf oder sechs Plakatten, einen leuchtenden Fischschwarm, einen Pulk segelnder Löwen, Sträuße phosphoreszierender Blumen zuerst an die Mantelaufschläge, dann an den Shawl gesteckt, hast Dir von Deiner Tante ein halbes Dutzend Knöpfe aus Leuchtmasse von oben nach unten an den Mantel nähen, hast Dich zum Clown machen lassen. . . .⁷⁰

Hans ist aber nicht so prunkhaft und ungestüm wie Grass' Clowns. Er bringt sein Publikum doch zum Lachen, aber

⁶⁷Ebda., S. 30.

⁶⁸Grass, Katz und Maus, S. 17.

⁶⁹Ebda., S. 34.

⁷⁰Ebda., S. 46.

auf seine eigene Art und Weise.

Hans gehört zu der Art Clown, die ein trauriges Gesicht trägt. Er glaubt, daß sein Publikum die wahre Natur seiner Melancholie niemals versteht: "Sie wissen zwar alle, daß ein Clown melancholisch sein muß, um ein guter Clown zu sein, aber daß für ihn die Melancholie eine modernste Sache ist, darauf kommen sie nicht." (AC, S. 229-230). Borcherts Beckmann, der statt einer traurigen Schminke eine Gasmaskenbrille trägt, sagt: "Die Leute lachen sich kaputt, wenn die mich sehen mit der Brille."⁷¹ Der Clown muß aber nicht zu melancholisch sein. Wie der Kabarettedirektor Beckmann verwarnt, sagt der Agent Zohnerer zu dem Clown Hans: "Es gibt nichts Deprimierenderes für die Leute als einen Clown, der Mitleid erregt. Das ist wie ein Kellner, der im Rollstuhl kommt und Ihnen Bier bringt. Sie machen sich Illusionen." (AC, S. 137). Wenn das Publikum den Clown zu ernst nimmt, dann verliert er seine alles entschuldigende Narrenfreiheit.

Da der Clown in seinem Beruf die Wirklichkeit nachmacht, ist er zum Teil Kritiker und Satiriker. Hans selbst erklärt, worin sein Talent liegt: "Am besten gelingt mir die Darstellung alltäglicher Absurditäten" (AC, S. 123). Er beobachtet andere Menschen, bemerkt — gleich wie Manns "Bajazzo" — Details in ihrem Verhalten und benutzt diese Details in einer Karikatur von ihnen. Nur weil er Clown

⁷¹Borchert, "Draußen vor der Tür", S. 32.

ist, lachen die Leute bei diesen Karikaturen statt böse zu werden. Diese Narrenfreiheit gilt auch in Hansens Leben außerhalb der Bühne, denn der Prälat Sommerwild sagt zu ihm einmal: "Sie mögen schimpfen und mir drohen, soviel Sie wollen, ich sage Ihnen, das Schreckliche an Ihnen ist, daß Sie ein unschuldiger, fast möchte ich sagen, reiner Mensch sind" (AC, S. 159-160). Wie die mittelalterlichen Könige, zeigen Hansens Publikum und seine Bekannten eine sonst unerwartete Toleranz, wenn sie die Opfer seiner Ausbrüche sind.

Wilhelm Johannes Schwarz bemerkt Hansens Ähnlichkeit nicht nur mit dem Hofnarren, sondern auch mit dem modernen Schriftsteller:

Der Clown, wie Böll ihn darstellt, spielt eine ganz ähnliche Rolle in der Gesellschaft wie der Schriftsteller, eine Rolle wie vor Jahrhunderten der Hofnarr an den Fürsthöfen: mit immer wachen Augen beobachtet er seine Umgebung und unterwirft sie einer unerbittlichen Kritik.⁷²

Als Clown und als Ich-Erzähler hat Hans mit seinem Urheber Böll vieles gemeinsam. Beide wollen ihre Kunstwerke prunklos halten. In seinem Aufsatz "Zwischen Gefängnis und Museum" (1961) gebraucht Böll ein Motiv, das später in den Ansichten eines Clowns erscheint, um seine Stellung zum ästhetischen Formalismus zu erklären: "Man kann nun einmal auf einem Schachbrett nicht Mensch-ärgere-dich-nicht spie-

⁷²Schwarz, Der Erzähler Heinrich Böll (Bern und München: Francke, 1967), S. 70.

len - und umgekehrt. . . ."73 So bleibt der Böllschen Stil ungeziert. Der Schriftsteller Böll gebraucht in seinen Erzählungen die Alltagssprache, wie Hans in seinen Nummern Situationen aus dem Alltagsleben verwendet. Der Clown und der Autor sammeln beide "Augenblicke", Details, woraus sie später Nummern oder Romane erbauen können.

⁷³Böll, Hierzulande, S. 59.

Kapitel IV

WIRKLICHKEITSDARSTELLUNG

Weil er versucht, so weit wie möglich außerhalb der Wirklichkeit zu leben, empfindet der erzählende Narr die Wirklichkeit anders als der normale Erzähler. Er muß seiner Erzählung irgendeine Ordnung geben, obwohl diese Ordnung nicht immer auf der Oberfläche deutlich wird. Oft gebraucht er seine Personen, Sprache, Motive oder Details, um seinem scheinbar ordnungslosen Episodenaufbau und seiner verwirrten Zeitbehandlung eine gewisse Einheit zu vermitteln.

ORDNUNGSEEDÜRMIS

Weil der Narr von gesellschaftlichen Ordnungen nicht begrenzt sein will, gibt er sich auch als Erzähler für organizationsfeindlich aus. Doch wird er gezwungen, seine Erzählungen in irgendeine Form einzuordnen.

Wenn Oskar seinen Roman anfangen will, überlegt er zuerst, wie er seinen Stoff organisieren soll:

Man kann eine Geschichte in der Mitte beginnen und vorwärts wie rückwärts kühn ausschreitend Verwirrung anstiften. Man kann sich modern geben, alle Zeiten, Entfernungen wegstreichen und hinterher verkünden oder verkünden lassen, man habe endlich und in letzter Stunde das Raum-Zeit-Problem gelöst. (BT, S. 11)

Endlich entschließt er sich, seine Geschichte von vorn-

herein chronologisch zu erzählen. Er beginnt mit der Beschreibung seiner Großmutter, die ihre Röcke nach einem komplizierten System trägt. Ihr Ordnungsbedürfnis sowohl als ihr "extravaganter Aufwand an Stoff" (BT, S. 13) wird von ihrem erzählenden Enkel Oskar geerbt. Hansens Vater hat auch eine Art System, jeden Tag zwei frische Taschentücher mit sich herumzutragen (AC, S. 202-203), aber Hans rebelliert mit einer persönlichen Unordnung und Schlamperei gegen diese makellose Ordnung.

In Bezug auf die Ordnungsbedürfnisse von seinen Nebencharakteren reagiert Oskar nicht immer auf dieselbe Weise. Es hängt davon ab, ob er dem Charakter freundlich oder feindlich gesinnt ist. In der Pestalozzischule kann Oskar den Stundenplan des Fräulein Spollenhauer nicht leiden. Mittels seiner Trommel protestiert er dagegen, und am Ende der Schulepisode macht er "aus einem Stundenplan eine sinnlose Papierkugel" (BT, S. 95). Andererseits lobt er den Stundenplan, den sein Freund Klepp entwirft (BT, S. 83). Während Oskars Wachstum pflegt Fajngold "mit Lineal und Bleistift Fieberkurven zu entwerfen" (BT, S. 511). Oskar findet Fajngolds Tabellen schrecklich, denn sie sehen "wie ein schrecklich zerklüftetes Gebirge" aus (BT, S. 511).

Wie Oskar Klepps Stundenplan lobt, findet Hans Maries Tabellen interessant, die sie beim Mensch-Ügere-dich-nicht-Spielen verwendet:

Marie erfand ein sehr kompliziertes Anschreibesystem mit Punkten: je nachdem, wo einer rausschmissen wurde oder einen rausschmiß, bekam er Punkte, eine interes-

sante Tabelle entwickelte sie, und ich kaufte ihr einen Vierfarbstift, weil sie die passiven Werte und die aktiven Werte, wie sie sie nannte, dann besser markieren konnte. (AC, S. 126-127)

Diese Tabellen deuten auf Maries künftiges Bedürfnis nach "Ordnungsprinzipien", das endlich ihre Trennung von Hans verursacht.

Obwohl die Erzählungen von Oskar und Hans den oberflächlichen Schein der Ordnungslosigkeit haben, ist eine Ordnung in den Unterschichten versteckt. Diese Ordnung kommt nicht hauptsächlich von den Erzählern, sondern von den Schriftstellern her. Grass und Böll gebrauchen selbst Pläne und Tabellen, die denen von Klepp, Fajngold und Marie sehr ähnlich sind. Grass erwähnt seine organisatorischen Hilfsmittel in einem Interview:

Da ich mir die heute so beliebte "Rückblende" verbot, galt es, chronologisch zu erzählen. So, immer hart am Stoff und einer Wirklichkeit gegenüber, die genau fixiert und benannt sein wollte, bedurfte es meterlanger Kapitelpläne und Zeittabellen.⁷⁴

Klaus Wagenbach beschreibt Grass' Tabellen weiter und deutet auch auf Böll: "In seinem Arbeitszimmer hängen wie bei Heinrich Böll graphische Schemata des Werkes, an dem er gerade arbeitet - Skizzen, die Handlung und Figuren mit Lineatur und Farbe festlegen."⁷⁵ Böll spricht selbst von seinen schriftstellerischen Methoden in dem Interview mit

⁷⁴Tank, S. 58.

⁷⁵Klaus Wagenbach, "Günter Grass." In: Schriftsteller der Gegenwart, hrsg. von Klaus Nonnenmann (Olten und Freiburg: Walter, 1963), S. 122.

Horst Bienek:

Wenn ich dann das Ganze des Romans in der ersten Fassung fertig habe, fange ich an, richtig zu arbeiten, und dabei bediene ich mich eines Hilfsmittels, einer farbigen Tabelle, die drei Schichten hat. Die reale, das heißt die Gegenwart; die zweite ist die Reflektiv- oder Erinnerungsebene; die dritte die der Motive. Für die Motive habe ich Farbzeichen, auch für die Personen, die ja nur in der ersten und zweiten Schicht auftreten. Ich kann es schwer erklären, ich stelle nur fest, daß diese Farbskalen, deren erste ich bei meinem ersten Roman schon entwickelt habe, immer komplizierter werden.⁷⁶

Aber Oskar und Hans selbst gebrauchen keine farbige Tabellen. Sie erzählen ihre Geschichten in der Ordnung, wie es ihnen einfällt.

Da der Schriftsteller Grass chronologisch erzählen will, gibt es in Oskars Erinnerungen eine ziemlich chronologische Reihenfolge. Doch gibt es genug Rückblenden und Seitenabweichungen in Oskars Erzählung, daß die Grass'sche Ordnung unauffällig bleibt. Wenn der Schriftsteller Böll andererseits die Wirklichkeit in zwei Schichten teilt: die Gegenwart und die Erinnerungsebene, muß Hans in der ersten Schichte auf eine von der Gegenwärtigkeit bedingte chronologische Weise erzählen, aber in der zweiten wird er von diesem Ordnungszwang befreit.

Die beiden Schriftsteller legen in ihren Tabellen nicht nur die Zeit, sondern auch die Personen und Motive fest. Doch lassen die Ich-Erzähler einige Personen frühzeitig auftreten, bevor sie dem Leser richtig vorgestellt

⁷⁶Bienek, S. 143.

werden. Zum Beispiel werden Oskars Freunde Klepp und Vittlar schon im ersten Buch der Blechtrommel im Vorübergehen erwähnt, obwohl ihre Verhältnisse zu Oskar erst im dritten Buch klargemacht werden. Im ersten Kapitel der Ansichten eines Clowns tritt das Motiv der mystischen Leere auf, aber dessen Bedeutsamkeit wird erst später in Hansens Erinnerungen an seine Schwester Henriette erklärt.

EPISODENAUFBAU

Die erzählenden Narren stellen ihre Lebensgeschichten auf die pikareske Art und Weise in Episoden dar. Doch muß man hier den Einfluß der Schriftsteller erkennen, denn Böll und Grass haben beide eine Neigung zu den kürzeren literarischen Formen in ihren früheren Werken gezeigt. Böll sagt in dem Bienek-I interview: "diese Form, die Kurzgeschichte, ist mir die liebste."⁷⁷ Auch seine Romane spielen sich wie Kurzgeschichten innerhalb einer kurzen Spanne "realer" Zeit ab und haben meistens eine novellenartige "unerhörte Begebenheit." In den Ansichten eines Clowns dauert die Gegenwartsschichte der Zeit nur wenige Stunden, und es ist die unerwartete Trennung von Marie, die Hansens episodenhaftes Zurückgreifen in die Vergangenheit veranlasst.

Vor 1959 hat Grass nur Dramen und Gedichte geschrieben. Innerhalb seines Erstlingsromans gibt es sogar zwei

⁷⁷Bienek, S. 140.

Episoden mit dramatischer Dialogform (BT, S. 411-425, 700-701) und auch ein Gedicht "Am Atlantikwall" (BT, S. 419). Viele Episoden in der Blechtrommel sind mit Gedichten in Die Vorzüge der Windhühner verwandt. Wenn Oskar den von ihm erfundenen Pan Kiehot beschreibt, bemerkt er selbst:

Man mag Oskar diesen Schlußreim verzeihen und gleichfalls das Poemhafte dieser Feldschlachtsbeschreibung. . . . Auf Verlangen aber könnte ich hier ein Sternchen machen, eine Fußnote ankündigen und das Poem dennoch stehenlassen. (BT, S. 306-307)

Später erscheint das Gedicht "Pan Kiehot" in Grass' zweitem Gedichtband Gleisdreieck (1960), ganz in die Gedichtform umgestaltet.

Die meisten Episoden in der Blechtrommel und in den Ansichten eines Clowns sind fast selbständig genug, als einzelne Kurzgeschichten oder Gedichte allein zu stehen. Hansens episodenhafte Erzählweise stammt auch zum Teil von seinem Beruf ab, denn er erklärt seinem Bruder Leo: "Ich bin ein Clown . . . und sammle Augenblicke" (AC, S. 294). Oskar sammelt nicht bloße Augenblicke, sondern Tode und Grausamkeiten. Grass soll einige von Oskars Episoden ursprünglich als Gruselmärchen geschrieben haben.⁷⁸

Beide Romane sind in Kapitel abgeteilt. Innerhalb eines einzelnen Kapitels ist die Zeit ein wichtiges Strukturelement. Fast jedes Kapitel beginnt in der

⁷⁸Roloff, S. 96.

erzählerischen Gegenwart und gleitet dann durch Erinnerungen, Assoziationen und Reflexionen in die Vergangenheit zurück. Die Gegenwart wird mittels eines inneren Monologs dargestellt und enthält nur wenige Handlung. In einem Kapitel kann es eine oder mehrere Erinnerungsepisoden geben. Die Gegenwart kehrt immer zwischen diesen Episoden als Interpunktion wieder. Die einzige Ausnahme von dieser Art Kapitelaufbau ist das kurze dritte Kapitel in den Ansichten eines Clowns, wo nur die Gegenwart dargestellt wird.

In seiner Definition des pikaresken Romans bemerkt Richard Alewyn, daß die Episoden in diesem Romantypus "selten mehr miteinander gemeinsam haben als die Person des Helden, der sie selbst sowohl erfährt als erzählt."⁷⁹ Gewiß stehen Oskar und Hans im Mittelpunkt oder wenigstens am Rande der einzelnen Episoden, abgesehen von denen in der Blechtrommel, die vor Oskars Geburt stattfinden. Die Hauptpersonen sind aber nicht die einzige Bindeglieder zwischen Episoden. Nebenpersonen und Motive haben auch diese Funktion. Wichtige Nebenpersonen wie Maria und Marie treten in vielen Episoden auf, aber auch die Charaktere mit kleinen Rollen erscheinen meistens in mehr als einer Episode. Diese Charaktere – ein Beispiel davon ist Schugger Leo – haben fast dieselbe Funktion wie die Motive, indem sie den Leser an die Situationen ihrer früheren Auftritte

⁷⁹Alewyn, S. 147.

erinnern.

Diese Wiederkehr von Personen und Motiven veranlasst oft die abgekürzte Wiederholung von früheren Episoden. In der Blechtrommel gibt Oskar dann und wann eine kurze Zusammenfassung von allen bisher erzählten Episoden. Von einigen Episoden gibt es auch mehrere Versionen, denn Oskar fühlt sich bisweilen gezwungen, seine Erzählungen zu "ergänzen" (BT, S. 300) oder zu revidieren. Dazu beschreiben die Neben Erzähler Bruno und Wittlar einige der von Oskar schon vorher behandelten Ereignisse. Da die Ansichten eines Clowns viel kürzer als Die Blechtrommel sind, braucht Hans keine Zusammenfassungen und nur wenige Wiederholungen von einzelnen Episoden. Weil eine verbindende Zeitfolge in Hansens Erzählung fehlt, sind die wiederkehrenden Personen und Motive aber besonders wichtig als Bindeglieder zwischen den sonst unverwandten Geschehnissen.

ZEITBEHANDLUNG

Der größte Unterschied zwischen Oskar und Hans ist die Behandlung von Zeit in ihren Erzählungen. Oskar, der die Uhr einmal "die großartigste Leistung der Erwachsenen" (BT, S. 75) nennt, versucht die Zeit in jeder Episode genau zu fixieren. Er legt meistens das Jahr und den Monat fest, bisweilen auch den Tag und in einigen Fällen die Tageszeit. Auch wenn er sie nicht wörtlich ausdrückt, sind das Jahr und meistens der Monat durch das Alter der Personen

oder durch historische Ereignisse ziemlich leicht zu rekonstruieren. Andererseits nennt Hans den Monat und das Jahr nur einmal zusammen: Februar 1945 (AC, S. 28), aber man kann mit viel Mühe die Zeit in einigen anderen Episoden, von dieser Schlüsselzeit rechnend, durch das Alter der Personen feststellen. Die Gegenwart wird auch als "Märzabend" (AC, S. 302) fixiert. Die häufigste Art Zeitbestimmung in diesem Roman ist aber die Tageszeit.

In beiden Romanen endet die erzählte Gegenwart ungefähr um die Zeit, wo Grass und Böll die Romane zu verfassen begannen. Grass schrieb die Blechtrommel 1954-59, und Böll schrieb die Ansichten eines Clowns 1962-63. Oskar erzählt während seines Aufenthalts in der Heil- und Pflegeanstalt 1952-54. Wenn er seine Geschichte niederschreibt, legt er nur zweimal die gegenwärtige Zeit fest: März 1953 stirbt Stalin (BT, S. 346), und am 1. September 1954 feiert Oskar seinen dreißigsten Geburtstag und erzählt sein letztes Kapitel. Wenn Oskar über eine Periode von ungefähr zwei Jahren schreibt, dauert Hansens erzählte Gegenwart nur ungefähr drei Stunden an einem Märzabend im Jahre 1962. Er beginnt um 6 Uhr abends zu erzählen, denn gegen 8 Uhr abends erklärt er, daß er schon fast zwei Stunden in Bonn ist (AC, S. 217), und seine Geschichte endet um 9 Uhr abends oder wenige Minuten danach. Durch Hansens Alter kann man das Jahr als 1962 fixieren. Die Kürze der Erzählzeit wird von Böll in dem Bienek-Interview besprochen:

Idealerweise, würde ich sagen, müßte ein Roman in

einer Minute spielen können. Ich kann es nur in dieser Übertreibung sagen, um anzudeuten, worauf ich in der Behandlung des Elements Zeit hinaus will.⁸⁰

In den Ansichten eines Clowns ist die Erzählzeit noch kürzer als in Bölls bisherigen Romanen.

Die von Hans erzählte Zeit ist auch viel kürzer als die von Oskar. Oskar beschreibt nicht nur die dreißig Jahre seines eigenen Lebens, sondern die ganze Geschichte seiner Familie, die die Jahre zwischen 1899 und 1954 umfaßt. Dagegen reichen Hansens Erinnerungen nur siebzehn Jahre in die Vergangenheit zurück – Februar 1945 bis März 1962 –, und die meisten Episoden stammen aus den letzten sechs Jahren seines Lebens. In Bezug auf seine Familiengeschichte erwähnt Hans nur das Jahr 1918 im Vorübergehen (AC, S. 142). Angesichts der viel kürzeren Erzählzeit in den Ansichten eines Clowns hat Hansens siebzehnjährige erzählte Zeit aber fast denselben Grad epischer Breite als Oskars fünfundfünfzigjährige erzählte Zeit in der Blechtrommel.

Die beiden Erzähler betonen einige Episoden durch Zeitausdehnung. Oskars Erzählung wird in drei Bücher abgeteilt; das erste Buch umfaßt 39 Jahre, die letzten zwei Bücher aber nur siebeneinhalb Jahre in jedem Buch. Das beste Beispiel von Zeitausdehnung findet man am Anfang des zweiten Buches, wo die Geschehnisse bei der polnischen Post über vier Kapitel ausgebreitet werden. Hier wird ein Tag – 31. August bis 1. September 1939 – mit neununddreißig

⁸⁰ Bienek, S. 145.

seiten behandelt. In den Ansichten eines Clowns gebraucht Hans fast dieselbe Länge, um einen einzigen Tag zu beschreiben, obwohl er nur ein Kapitel dazu verwendet. Dadurch wird diese Liebesszene mit Marie stark betont. Das längste Kapitel des Romans wird aber einem Geschehenshöhepunkt in der Erzählzeit, dem Besuch des Vaters, gewidmet. Hansens Gespräch mit seinem Vater wird aber dreimal durch Rückblenden unterbrochen, so daß die Beschreibung des Besuchs eigentlich ein paar Seiten kürzer als die Episode mit Marie ist.

Das Verhältnis zwischen der erzählten Gegenwart und der erzählten Vergangenheit ist in den beiden Romanen ähnlich. Die Vergangenheit wird hauptsächlich durch Rückblenden dargestellt. Der Pikaro Oskar behandelt seine Vergangenheit als eine chronologische Einheit, eine einzige ausgedehnte Rückblende. Jede Episode leitet in die nächste hinüber, obwohl die Reihenfolge durch kleine Stückchen Gegenwart unterbrochen wird. Innerhalb der Erinnerungsschicht selbst gibt es nur wenige Rückblenden. Wenn Oskar mit einem Zeitabschnitt zu Ende kommt, kehrt er in die Gegenwart zurück, um eine Brücke zu dem nächsten Abschnitt zu schaffen. Dann findet er – meistens durch seine Trommel, sein Fotoalbum oder seine Besucher – den Weg in die Vergangenheit zurück. Zuerst verläßt er sich auf das Fotoalbum, und nur wenn das Album versagt, greift er zu den anderen Hilfsmitteln. Das Fotoalbum ist Oskars Erinnerungsvermögen, und er lobt die "epische Breite" des Albums (BT,

S. 53). Wenn er einmal einen chronologischen Fehler macht, sagt er: "Ich habe vorgegriffen und den letzten Blättern des Fotoalbums zu viele Worte gewidmet" (BT, S. 57). Interessanterweise beschreibt Böll in seinem Aufsatz "Die humane Kamera" (1964) die Wirkung eines Fotos: "Als Erinnerungsstück ins Album geklebt, mag's in einigen Jahren Rührung hervorrufen, festgehaltene Augenblicke: Geburt, Hochzeit, Tod."⁸¹ Gerade auf diese Weise rufen die Fotos in Oskars Album die Vergangenheit hervor.

Bölls eigener Ich-Erzähler hat aber kein Fotoalbum. Seine Erinnerungen stammen meistens von Telefongesprächen ab. Die Stimmen seiner Gesprächspartner haben dieselbe Wirkung wie Oskars Fotos. Da Hans diese Leute nicht nach einer bestimmten chronologischen Reihenfolge anruft, kommen die von ihnen hervorgerufenen Episoden nicht chronologisch nacheinander. Deshalb gibt es auf Hansens Reflektivebene eine Menge von kaum verwandten Rückblenden. Diese Reflektivebene reicht auch bisweilen in die Zukunft, obwohl solche Episoden eher zur Phantasie als zur Wirklichkeit gehören.

Bei Oskar und Hans gibt es noch ein Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit, das auf den Leser eine höchst verwirrende Wirkung hat: die Überblende. In seinem letzten Kapitel läßt Oskar die Zeiten seines dreißigsten Geburtstags und seiner vor zwei Jahren mißgelungenen

⁸¹Böll, Aufsätze - Kritiken - Reden, Bd. 1, S. 147.

Flucht nach Paris ineinanderlaufen, und dadurch erzählt er gleichzeitig auf zwei Ebenen. Hansens Behandlung der Zeit während des väterlichen Besuches hat eine ähnliche Wirkung, denn sein Gedächtnisstrom führt ihn mehrmals von der Gegenwart in die Vergangenheit und wieder zurück.

PERSONEN

Oskar und Hans stellen in ihren Erzählungen eine pikareske Fülle von Charakteren vor. In der Blechtrommel treten wenigstens hundert Personen auf, denn dieser Roman ist ohne Zweifel ein Pikarc-Roman. In den Ansichten eines Clowns, die verhältnismäßig wenigere pikarische Züge haben, begnügt Hans sich mit einem Kreis von ungefähr fünfzig Personen. Einzelne Episoden in beiden Werken werden aber meistens nur spärlich bevölkert.

Die meisten Personen sind an einzelne Episoden gebunden, aber einige, wie die beiden Marien, treten in mehreren Episoden auf. Einige Charaktere aber erscheinen in einer Episode, verschwinden danach ziemlich lange und tauchen endlich in späteren Episoden wieder auf. Beispiele davon sind Lankes, der in dem zweiten und dritten Buch der Blechtrommel erscheint, und Oskars Meister Bebra, der verschiedene Rollen in allen drei Büchern spielt. Es gibt auch zwei Personen, den Stäuber Störtebeker und Luzie Kennwand, die nach zwei Episoden im zweiten Buch verschwinden. Oskar glaubt, daß sie wahrscheinlich tot sind (BT, S. 482), aber sie tauchen in Katz und Maus noch einmal auf,

obwohl Luzie da unter dem Namen Tulla Pokriefke auftritt. Auch Oskar erscheint einmal in dieser Novelle in der Form eines "vielleicht dreijährigen Jungen, der . . . eine Kindertrommel, die aber still blieb, bei sich führte."⁸² Störtebeker überlebt nicht nur die Blechtrommel, sondern auch Katz und Maus, denn der Studienrat Eberhard Starusch, die Hauptperson in Grass' örtlich betäubt (1969) erklärt: "Ich wurde Störtebeker genannt."⁸³ und erzählt von seiner Jugend in Danzig.

In den Ansichten eines Clowns erscheinen Herbert Kalick und der Schriftsteller Schnitzler in den während des Krieges spielenden Episoden und kehren dann in der Nachkriegszeit wieder. Es gibt aber keine Personen, die auch in anderen Romanen auftreten, obwohl Hans sehr viel gemeinsam mit anderen Böll-Helden hat.

Aus der epischen Breite von Charakteren lernt der Leser eigentlich nur wenige kennen. Der zum Narzißmus geneigte Oskar beschreibt sich selbst ziemlich eingehend, aber Hans erklärt niemals, wie er selbst aussieht. Nicht einmal die weibliche Hauptfiguren werden auf die normale Weise beschrieben. Sie werden nur durch Details charakterisiert. Nachdem Oskar Maria auf seine seltsame Weise beschreibt, sagt er zum Leser:

⁸²Grass, Katz und Maus, S. 86.

⁸³Grass, örtlich betäubt (Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1969), S. 272.

Sie werden fragen: was sollen diese Vorbereitungen, dieses umständliche Eingehen auf die Beckenknochen, Augenbrauen, Ohrläppchen, Hände und Füße eines jungen Mädchens? Ganz auf Ihrer Seite stehend, verurteile ich mit Ihnen diese Art Menschenbeschreibung. Ist Oskar doch fest überzeugt, daß es ihm bisher allenfalls gelungen ist, Marias Bild zu verzerren, wenn nicht für alle Zeiten zu verzeichnen. (BT, S. 323)

In den Ansichten eines Clowns erzählt Hans auch nicht, wie Marie aussieht, sondern wie sie den Deckel auf die Zahnpastatube schraubt (AC, S. 63).

Viele Personen in beiden Romanen werden auch durch die ihnen kennzeichnenden Gerüche charakterisiert. Oskar ist sehr empfindlich gegen Gerüche, und es gibt insgesamt neun Personen mit denen gewisse Gerüche verknüpft werden. Zum Beispiel riecht Oskars Großmutter nach leichttranziger Butter und Maria nach Vanille. Hans ist nicht nur geruchsempfindlich, sondern er hat auch die "mystische Begabung, durchs Telefon Gerüche wahrzunehmen" (AC, S. 110). Diese Begabung ist besonders nützlich, denn Hans begegnet einigen Charakteren nur durch das Telefon. Hansens Vater, der ihn nicht telefoniert, sondern persönlich besucht, ist auch empfindlich gegen Gerüche, denn er riecht sofort den Kaffee, den Hans auf sich vergossen hat (AC, S. 171). In diesem Roman gibt es elf Personen, die durch ihre Gerüche charakterisiert werden und auch zwei - Frau Schnier und Bela Brosen -, die durch ihren Mangel an Gerüche gekennzeichnet werden.

In beiden Werken können die Personen in zwei Kategorien geteilt werden. Schon in Billard um halbzehn erfand

Böll die Kategorien "Büffel und Lämmer", das heißt die Gesellschaft und die Opfer der gesellschaftlichen Ordnungen. Diese Menschengruppen werden auch durch den Grass'schen Ausdruck "Katz und Maus" beschrieben.

Die Büffel oder Katzen können große Leute sein, wie der Prälat Sommerwild oder der Gauschulungsleiter Löbsack, aber meistens sind sie nur die kleinen Leute, die mitmachen. Zu den Büffeln gehören fast alle Mitglieder des Bonner katholischen Kreises, der Jungvolkführer Herbert Kalick, der Lehrer Brühl, Hansens Eltern und sein Bruder Leo. Auch Marie ist endlich zu den Büffeln hinübergetreten. In der Blechtrommel machen die meisten Personen, wie Alfred Katzerath und der Musiker Neyn, mit. Bebra, der Oskar vor der kommenden Nazizeit warnt (BT, S. 134), wird später als Leiter einer Propagandakompanie zum Mitmacher.

Andererseits gibt es die Lämmer oder Mäuse, die nicht mitmachen und deswegen Opfer werden. Die beiden Ich-Brähler gehören zu dieser Kategorie, denn sie streben zuerst wider die gesellschaftlichen Ordnungen und werden endlich zu einem Leben außerhalb der Gesellschaft getrieben. Andere Beispiele aus der Opfer-Gruppe sind Sigismund Markus und Jan Bronski in der Blechtrommel und Henriette Schnier und Heinrich Behlen in den Ansichten eines Clowns.

Die Lämmer und Mäuse sind nicht immer rein gute Menschen. Selbst wenn sie nicht durch böse Taten schuldig werden, tragen die meisten die Schuld des passiven Nichtstuns. Die Büffel und Katzen werden auch nicht durchwegs

schwarz dargestellt. Obwohl Oskar lieber Jan Bronski als Vater hätte, haßt er Matzerath nicht; und Hans hat seinen Gegner Züpfner eigentlich gern, weil dieser bei Sommerwilds Witze nicht lacht (AC, S. 107).

SPRACHE

Die Personen werden auch durch ihre Sprache charakterisiert. In der Blechtrommel sprechen mehrere Personen Dialekte, obwohl Oskar selbst dialektfrei ist. Es gibt den kaschubischen Dialekt von der Großmutter Anna, der Mutter Agnes und Maria, der mit jeder Generation etwas weiter eingedeutscht wird. Es gibt auch den jüdischen Dialekt von Sigismund Markus und den Düsseldorf-Dialekt von Korneff. Im dritten Buch der Blechtrommel wird der englisch-amerikanische Einfluß in Nachkriegsdeutschland durch eine Menge von englischen Ausdrücken dargestellt.

In den Ansichten eines Clowns sind die meisten Charaktere zu gebildet, um mit Dialekten zu sprechen, aber Hans ist gegen linguistische Besonderheiten fast so empfindlich wie gegen Gerüche. Zweimal macht er Bemerkungen über die Aussprache seiner Mutter, "deren trügerische Sanftmut eine I- und L-Sanftmut war" (AC, S. 63), aber die einzige Person, die den rheinischen Dialekt spricht, ist ein anonymes Telefonfräulein. Trotzdem legt Hans großen Wert auf die rheinische Sprechweise, dann er erzählt:

Manchmal sehne ich mich danach, rheinisch zu hören, so sehr, daß ich von irgendeinem Hotel aus eine Bonner Telefondienststelle anrufe, um diese vollkommen unmar-

tialische Sprache zu hören, der das R fehlt, genau der Laut, auf dem die militärische Disziplin hauptsächlich beruht. (AC, S. 81-82)

Der Ich-Erzähler Hans bleibt aber, wie Oskar, dialektfrei.

Die von den Ich-Erzählern gebrauchte Umgangssprache ist für ihre Gesellschaftsschicht kennzeichnend. Sie gebrauchen auch Schlagworte aus der Bibel, aus Märchen und aus dem Volksmund. Wenn Oskar seine Geburt beschreibt, verwendet er den Bibeltext: "Es werde Licht und es ward Licht" (BT, S. 49), und später parodiert er das biblische Gespräch zwischen Christus und Petrus: dreimal "Liebst du mich, Oskar?" und dann "Du bist Oskar, der Fels, und auf diesem Fels will ich meine Kirche bauen. Folge mir nach!" (BT, S. 444). Oskar und Hans beide gebrauchen Zitate aus Briefen von Paulus. Oskar nimmt den Titel des Kapitels "Glaube Hoffnung Liebe" aus dem ersten Korintherbrief, und das Motto der Ansichten eines Clowns ist ein Satz aus Isaias, den Paulus im Römerbrief zitiert: "Die werden es sehen, denen von ihm noch nichts verkündet ward, und die verstehen, die noch nichts vernommen haben." (AC, S. 234). Diese Bibelzitate betonen die religiöse Problematik der beiden Ich-Erzähler.

Im Kapitel "Glaube Hoffnung Liebe" gibt es auch Märchenworte wie "Es war einmal . . ." und "und wenn er nicht gestorben ist, lebt er heute noch." Nicht nur Märchenmotive, sondern auch Sprichworte aus dem Volksmund sind Teile von Oskars pikaresker Erzählweise. Er spricht einmal bei der polnischen Post von "einer viel zu frühen Morgen-

stunde . . . , die allenfalls Blei, aber kein Gold im Munde trug." (BT, S. 270). Hans beschreibt auch die Worte auf den von Marie hinterlassenen Zettel: "Ich muß den Weg gehen, den ich gehen muß." als "Pfadfinderworte" (AC, S. 96, 131).

Obwohl Oskar sich für den Schriftsteller der Blech-trommel ausgibt, hat Wilhelm Johannes Schwarz recht, wenn er schreibt: "Wer für Grass schreibt, benutzt den Grass'schen Stil."⁸⁴ Wegen des Grass'schen Einflusses, experimentiert Oskar mit der Sprache. Um seine Ausdruckskraft zu vergrößern, macht er Substantive zu Verben, wie in dem Satz "sie gab die nackte Gewalt, die ihr die Knöchel schon weiß kreidete, auf . . ." (BT, S. 91), und er stellt oft Adjektive mit entgegengesetzten Bedeutungen nebeneinander, zum Beispiel "Die blutjunge uralte Hand der Raguna" (BT, S. 205) und "der alte, dreijährige Oskar" (BT, S. 253). Wenn Böll auch nicht wegen seiner Sprachartistik so berühmt wie Grass ist, ist er dennoch eines Wortspiels fähig, denn er läßt Hans einmal erzählen: "Fast jedes Kind in Bonn wußte, daß Marie Derkum mit einem von den Braunkohlenschniers durchgebrannt war" (AC, S. 104).

Oskar hat auch eine Vorliebe für lange Attribute wie "des bei einer Schlägerei vom Floß gestoßenen, ohne Wissen der Behörden oberhalb Modlin im Fluß Bug ertrunkenen Flößers Wranka" (BT, S. 24), und er gebraucht mehrere, sehr

⁸⁴Schwarz, Der Erzähler Günter Grass, S. 62.

lange Wörter wie "Miteinemspielzweicontradreischneider-
viermalkreuzistachtundvierzigoderzwölfpfennige" (BT, S.
290). Dagegen ist "Mit-den-Armen-rudern" (AC, S. 124) die
komplizierteste von Hans gebrauchte Wortbildung.

Noch eine von Oskars Schreibweisen ist die Wieder-
holung und Variation eines Wortes oder einer Gruppe Wörter.
Gegen Ende des ersten Buches steht dieses Beispiel davon:

"Glaube-Hoffnung-Liebe" konnte Oskar lesen und mit
den drei Wörtchen umgehen wie ein Jongleur mit Flaschen:
Leichtgläubig, Hoffmannstropfen, Liebesperlen, Gute-
hoffnungshütte, Liebfrauenmilch, Gläubigerversammlung.
(BT, S. 244)

Solch ein Jonglieren hat meistens die Funktion, die wieder-
holten Wörter zu betonen. Dadurch erhalten Wörter wie
"Rock", "Trommel" und "Kreuz" eine starke Betonung in der
Blechtrommel. Auch in dieser Art von sprachlicher Manipu-
lation ist Hans nachlässig. Doch gibt es bei ihm einmal
eine Wiederholung von "Chopin" (AC, S. 69-72), obwohl hier
die Stärke von Oskars Wiederholungen fehlt.

MOTIVE

Die von Oskar und Hans gebrauchten Motive haben
mehrere Funktionen. Die vorhererwähnten pikaresken Motive
verbinden die Blechtrommel mit anderen pikaresken Romanen.
In den Ansichten eines Clowns verbinden einige Motive, vor
allem das Zug- und Bahnhofmotiv, Hansens Geschichte mit den
meisten anderen Böllschen Romanen. Aber innerhalb der
Erzählungen von Oskar und Hans selbst haben die Motive
hauptsächlich vier Funktionen: Einige Motive charakteri-

sieren einzelne Personen, einige dienen als Bindeglieder oder Interpunktionen, einige sind thematische Bausteine, und einige haben symbolische Funktionen.

Bevor Oskar seinem pikaresken Meister Bebra begegnet, hat er zwei andere Lehrer in Rasputin und Goethe gefunden. Diese beiden Lehrer erscheinen mehrmals als Motive und stellen durch ihre entgegengesetzten Naturen die Zwiespältigkeit in Oskars Wesen dar. Das charakterisierende Motiv bei Hans ist die Melancholie. Es wird mit seinem verfallenen Zustand, mit dem Clownberuf und – mit Hilfe des Chopin-Motives – mit Henriettes Tod verknüpft, und es kennzeichnet Hansens Leben insgesamt. Noch ein Motiv, das den Clown Hans charakterisiert, ist sein "Nibelungenkomplex", wodurch seine monogame Stellung zur Ehe angedeutet wird.

Die beiden weiblichen Hauptpersonen stellen durch ihre Namen die Jungfrau Maria als ein charakterisierendes Motiv vor. Oskar sagt einmal von seiner Maria: "Sie hieß nicht nur Maria, sie war auch eine." (BT, S. 318), und Hans erwähnt mehrmals die Jungfrau Maria und Madonnenbilder in Zusammenhang mit seiner Geliebten.

Böll sagt über Motive: "Die sogenannten Motive sind im Grunde nichts anderes als Interpunktion. Interpunktionen sind ja Zeitzeichen, rhythmische Zeichen."⁸⁵ In den Ansichten eines Clowns wiederholen sich gewisse

⁸⁵ Bienek, S. 144.

Motive, wie das Tantum Ergo und die Lauretatische Litanei auf eine rhythmische Weise. Das Bahnhof-Motiv dient auch als Bindeglied, denn Hansens Erzählung beginnt und endet am Bahnhof. Bahnhöfe und Züge werden auch in mehreren von seiner Erzählungsepisoden erwähnt. In der Blechtrommel kehrt das Motiv der Großmutter's Röcke immer wieder, besonders wenn Oskar an die Zuflucht denkt, und in allen Episoden, die mit Friedhöfen zu tun haben, erscheint entweder ein Flugzeug oder ein Panzer, um diese Episoden miteinander zu verbinden.

Beispiele von Motiven als thematische Bausteine sind die Ausdrücke "jüdische Yankees" und "unsere heilige deutsche Erde", die für Hans die gesamte Stellung seiner Eltern und ihrer Generation dem Krieg und der Nazizeit gegenüber kennzeichnen. In Bezug auf den katholischen Kreis und Maria taucht das Motiv der "Ordnungsprinzipien" immer wieder auf. Wenn Hans sagt: "Marie war für mich noch nicht tot" (AC, S. 36), erinnert dieser Satz einen leicht an ein Motiv in der Blechtrommel, wo Oskar Worte aus der polnischen Nationalhymne gebraucht: "noch ist Polen nicht verloren" (BT, S. 126). Bei Oskar haben die Farbenmotive "weiß", "rot" und "weißrot" thematische Bedeutungen, zuerst als die Farben der polnischen Fahne, aber auch mit den entgegengesetzten Bedeutungen von Schuld (rot) und Unschuld (weiß). Wenn die beiden Farben sich in Oskars Blechtrommel verbinden, dann existieren die beiden von ihnen angedeuteten Zustände in Oskars Innern neben-

einander.

Die Ich-Erzähler Hans und Oskar gebrauchen noch einige Motive als Symbole, und bisweilen besprechen sie selbst ihre Symbolik. Hans erzählt einmal:

Marie war entsetzt, als ich mir vor ein paar Monaten eine Gitarre kaufte und sagte, ich würde nächstens selbstverfaßte und selbstkomponierte Lieder zur Gitarre singen. Sie meinte, das wäre unter meinem "Niveau", und ich sagte ihr, unter dem Niveau der Gosse gebe es nur noch den Kanal, aber sie verstand nicht, was ich damit meinte, und ich hasse es, ein Bild zu erklären. Entweder versteht man mich oder nicht. Ich bin kein Exeget. (AC, S. 46)

Andererseits fühlt Oskar sich einmal gezwungen, ein Symbol zu erklären:

Wenn nun der Leser meint, Oskar habe in dem glaszerschmeißenden Igel sich selbst, den während Jahren glaszersingenden Oskar erkannt, kann ich dem Leser nicht ganz und gar Unrecht geben. . . . (BT, S. 596)

Der Nebenerzähler Vittlar diskutiert auch ein von Oskar gebrauchtes Symbol: "Bis heute kann ich nicht begreifen, warum der Angesprochene in mir, nur weil ich im Apfelbaum lag, das Symbol einer Schlange sehen wollte." (BT, S. 704).

Interessanterweise gebrauchen beide Ich-Erzähler Spielkarten als Motive. In der Blechtrommel rufen die "Herz Dame" Oskars Mutter und die "Pique Sieben" Jan Bronski hervor, und in den Ansichten eines Clowns erinnert die "Herzsieben" einen an Henriette.

Es gibt noch zwei wichtige Motive mit symbolischen Funktionen, die beide mit der Kindlichkeit der Narren im Zusammenhang stehen. Die Figur der "Schwarzen Köchin", die aus einem Kinderlied stammt, verfolgt Oskar seit seinem

dritten Lebensjahr (BT, S. 71) bis zum Ende des Romans. Um die symbolische Bedeutung dieser Figur zu begreifen, muß man das mit der Schwarzen Köchin verbundene Kinderspiel verstehen. Am Ende des Spiels steht ein Kind allein, von den anderen umringt. Dann singen die anderen "Pfui, pfui, pfui!" und deuten auf das alleinstehende Kind, als ob es schuldig sei.⁸⁶ Die Farbe "schwarz" symbolisiert, wie "rot", die Schuld. Oskar selbst schreibt einmal: "und wenn ich trotzdem nur rot sage, will rot mich nicht, läßt seinen Mantel wenden: schwarz, die Köchin kommt, schwarz. . . ." (BT, S. 185). Also stellt die Schwarze Köchin die Schuld dar. Sie kehrt besonders im dritten Buch immer häufiger wieder, bis sie Oskar ganz am Ende des Romans zu überfallen droht. Oskar soll die Sicherheit der Heil- und Pflegeanstalt bald verlassen, und dann wird er die Schuld und die Verantwortlichkeit noch einmal auf sich nehmen müssen.

Das kindliche Motiv in den Ansichten eines Clowns ist das Kinderspiel Mensch-ärgere-dich-nicht. Durch dieses Motiv und zwei damit verbundene Nebenmotive wird ein geistiger Zustand dargestellt, den Hans als eine großartige Leere beschreibt. Er lernt diese Leere erst durch Henriette kennen, und ihr Wort dafür, "nichts" (AC, S. 126), wird auch zu einem Motiv. Hans hat manchmal dasselbe Gefühl auf der

⁸⁶Leslie A. Willson, "The Grotesque Everyman in Günter Grass's Die Blechtrommel," Monatshefte, LVIII, S. 132.

Bühne und gebraucht dabei das Motiv der "Marionette" (AC, S. 13). Er erklärt auch die Wirkung des Mensch-ärgere-dich-nicht-Spiels auf ihn:

Ich habe ein ähnliches Gefühl der großartigen Leere manchmal beim Mensch-ärgere-dich-nicht-Spielen, wenn es über drei, vier Stunden lang dauert. . . . Es war wie ein Narkotikum für uns." (AC, S. 126)

Das ganze Motiv deutet auf eine Zuflucht, wo Hans im tiefsten Inneren des Ichs existieren kann.

DETAIL

Als Clown versteht Hans die Wichtigkeit von Details. Die "Augenblicke", die er sammelt, sind wie "Momentaufnahmen, die immer aus kleinster Entfernung gemacht werden"⁸⁷, und er erklärt auch:

Sie begriffen nicht, daß das Geheimnis des Schreckens im Detail liegt. Große Sachen zu bereuen ist ja kinderleicht: Politische Irrtümer, Schebruch, Mord, Antisemitismus — aber wer verzeiht einem, wer versteht die Details? (AC, S. 227)

Also versteht Hans auch den kritischen Wert der Details, aber er gebraucht sie nicht nur in den gesellschaftskritischen Teilen des Romans, sondern auch in seiner Liebesgeschichte.

Oskar zeigt auch eine Genauigkeit in seiner Erzählweise gleich am Anfang der Blechtrommel, wenn er das komplizierte Rock-System seiner Großmutter beschreibt (BT, S. 13). Kurz danach gibt es eine eingehende Beschreibung

⁸⁷Marcel Reich-Manicki, "Heinrich Böll: 'Ansichten eines Clowns'". In: Literatur der kleinen Schritte (München: Piper, 1967), S. 20.

der Danziger Wohnung seiner Familie (BT, S. 47-48). Auf dem Stockturm kann Oskar eine kurze aber detaillierte Beschreibung der Stadt nicht zurückhalten, denn er schreibt:

Ich will Sie nicht mit der Beschreibung eines vieltürmigen, mit Glocken läutenden, altertümlichen, angeblich noch immer vom Atem des Mittelalters durchwehten, auf tausend guten Stichen abgebildeten Panoramas, mit der Vogelschau der Stadt Danzig langweilen. (BT, S. 120)

In Bezug auf Details ist die genaue Bestimmung der Zeit in der Blechtrummel besonders auffällig.

Doch muß es einige Fehler in den Grass'schen Zeittabellen geben, denn Oskar erzählt in einer 1949 stattfindenden Episode von einem Bild der "Elizabeth von England" (BT, S. 627), obwohl sie erst 1952 Königin wird. Später schreibt Oskar, daß die Ringfingerepisode "Ende Juli einundfünfzig" geschehen ist (BT, S. 696), aber Vittlar erklärt in seiner Abschrift: "Das war am siebenten Juli neunzehnhunderteinundfünfzig." (BT, S. 705). Es gibt auch eine Nichtübereinstimmung in Bezug auf die Zigaretten, die Oskar für das Rubinencollier bekommt. Wenn die Sache zuerst erwähnt wird, sagt Oskar, daß er das Collier gegen zwölf Stangen Zigaretten und eine Aktentasche eingetauscht habe (BT, S. 158), aber später erzählt er, daß es fünfzehn Stangen wären (BT, S. 549).

Wenn Oskar den Unterschied zwischen zwölf und fünfzehn Stangen Zigaretten nicht weiß, ist es ziemlich schwer für den Leser zu glauben, daß er andere Details - zum Beispiel, ob es wirklich zwei Sechzig-Watt-Glühbirnen bei

Oskars Geburt gab (BT, S. 49) – eigentlich weiß. Wenn man Oskars Hellhörigkeit in Frage stellt, muß man auch an seiner glaszersingenden Stimme und auch an Hansens mystischer Begabung, Gerüche durch das Telefon wahrzunehmen, zweifeln. Wenn die Ich-Erzähler zu viele Details wissen, treten sie aus der Wirklichkeit in die Phantasie hinüber.

Kapitel V

PHANTASIEDARSTELLUNG

Die autobiographische Perspektive des Ich-Erzählers gibt der Erzählung eine bestimmte Realitätsnähe und dadurch auch eine Glaubwürdigkeit, die von zeitweiligen Abweichungen in die Phantasie nicht wesentlich vermindert wird. Auch die Phantasie hat oft den Schein der Realität, denn die Ich-Erzähler gebrauchen in den Phantasie-Episoden sowohl als in der Wirklichkeitsdarstellung eine Fülle von realistischen Details. In Mansens Phantasie gibt es noch die winzigen Details aus dem Alltagsleben, und in Oskars gibt es noch die zeitbestimmenden historischen Ereignisse im Hintergrund. Die übergroße Genauigkeit an realistischen Details ist sogar ein Merkmal der Phantasie in den beiden Romanen.

ALLWISSENHEIT ODER PHANTASIE

Obwohl Oskar und Hans die schriftstellerische Allmacht nachmachen, sind sie noch nicht allwissend. Oskar will die Allwissenheit aber vortäuschen: "Fragen Sie mich bitte nicht, woher ich das weiß. Oskar wußte damals so ziemlich alles." (BT, S. 361). In der Tat weiß er viele Dinge, die er nicht wissen soll, zum Beispiel die Gedanken von anderen Charakteren. Er meint, daß er "ein Bordbuch

für Koljaiczeks Gedanken oder gar ein Journal des Dückerhoffschen" (BT, S. 50) führen könnte, und er findet "im Innern des Fräulein Spollenhauer Erzählenswertes genug für drei unmoralische Kapitel" (BT, S. 91). Obwohl er erst 1924 geboren wird, kann Oskar einen Oktobernachmittag im Jahre 1899 genau beschreiben, aber er weiß nicht genau, was zwischen seiner Mutter und Jan Bronski während des ersten Weltkriegs passiert ist: "Details jener Kriegsliebe sind mir nicht bekannt." (BT, S. 44). Hans versucht nicht, die Rolle des Allwissenden zu spielen, doch hat er "zuviel Augenblicke im Kopf, zuviel Details, Winzigkeiten" (AC, S. 227). Das kommt von seinem Beruf als Clown, denn seine Karikaturen bestehen aus erinnerten Details. Durch seine "mystische Begabung", die Wahrnehmung von Gerüchen durch das Telefon, weiß Hans auch Dinge, die er nicht wissen soll. Wenn Oskar zu weit in die Vergangenheit zurückgreift, dann greift Hans in seiner Erzählung zu weit in die Zukunft vor. Was bei einem Er-Erzähler als Allwissenheit entschuldigt sein würde, gilt bei einem Ich-Erzähler für Phantasie.

Die erzählenden Marken haben oft Schwierigkeiten, die Phantasie von der Wirklichkeit in ihren Erzählungen zu trennen. Hans erklärt einmal:

[Marie] sah mich immer zweifelnd an, wenn ich ihr etwas erzählte, und diesen Jungen in Osnabrück habe ich sogar wirklich gesehen. Manchmal ergeht es mir auch umgekehrt: daß mir das, was ich wirklich erlebt habe, als unwahr und nicht real erscheint. . . . Das, was andere nonfiction nennen, kommt mir sehr fiktiv vor. (AC, S. 221)

Obwohl Hans verleugnet, daß er gelogen hat, muß Oskar sich

zu einigen Lügen bekennen. Nach seiner ausgedehnten Beschreibung des Geschehens bei der polnischen Post, muß er zugeben:

Soeben las ich den zuletzt geschriebenen Absatz noch einmal durch. Wenn ich auch nicht zufrieden bin, sollte es um so mehr Oskars Feder sein, denn ihr ist es gelungen, knapp, zusammenfassend, dann und wann im Sinne einer bewußt knapp zusammenfassenden Abhandlung zu übertreiben, wenn nicht zu lügen. (BT, S. 300)

Das ist aber bei dem Pikaro Oskar zu erwarten, denn Lügen gehören zu den "unerlaubten Mitteln" des Pikaro. Der Unterschied zwischen Oskar und Hans ist, daß Oskar sich seiner Lügen und Übertreibungen bewußt ist, während Hans das Phantastische von dem Wirklichen nicht zu trennen weiß.

Die Phantasie hat für die Ich-Erzähler drei Funktionen. Zuerst gebrauchen sie die Phantasie, um Lücken in ihren Erinnerungen einzufüllen. Wenn Oskar sich zum Beispiel vom Fotoalbum zur Trommel als Hilfsmittel wendet, überschreitet er meistens die Grenze zwischen Wirklichkeit und Phantasie. Zweitens hat die Phantasie bisweilen die Funktion, dem Unwirklichen den Schein des Wirklichen zu geben, denn Hans erzählt die Handlung von Marie und Züpfner in Rom als ob es wirklich so geschehen ist. Drittens wird die Phantasie in Situationen der bittersten Wirklichkeit gebraucht, wo selbst die Karren die Ereignisse nicht direkt beschreiben dürfen. So wird Oskars Behandlung der Kristallnacht durch phantastische Märchenmotive gemildert.

Die Phantasiepartien in den beiden Romanen werden oft durch das Konjunktiv eingeführt. Das gilt besonders

für kürzere Phantasien, die nur wenige Sätze lang sind. Selbst wenn die Phantasie eine ganze Episode umfaßt, gibt es gewöhnlich eine Einleitung mit dem Konjunktiv, obwohl die Ich-Erzähler das Konjunktiv oft nach ein paar Sätzen fallenlassen. Wenn die Phantasie ohne das Konjunktiv dargestellt wird, hat sie den Schein der Wirklichkeit.

Umgekehrt hat die Wirklichkeit in Oskars Erzählungen oft den Schein der Phantasie. Diese Wirkung wird meistens durch den Gebrauch von anderen literarischen Formen, wie Dramen, Gedichten und Märchen, erreicht. Innerhalb eines Romans kommen diese Formen sehr phantastisch vor.

Einige Sachen, die die Ich-Erzähler für Wirklichkeit ausgeben, werden später von denselben Erzählern als Phantasie enthüllt. Zum Beispiel behauptet Oskar, daß er sich selbst zu seiner ausgedehnten Dreijährigkeit entschließt. Er erzählt, daß die Erwachsenen den Sturz in den Keller nur als plausiblen Grund dafür erfunden haben. Schon im zweiten Buch schreibt Oskar vom Sturz: "Oskar muß gestehen, daß auch er jedes Mirakel genauestens untersucht, bevor er es als ungläubwürdige Phantasterei zur Seite schiebt." (BT, S. 509). Endlich erklärt er den Zeidlers im dritten Buch: "Ein unglücklicher Sturz hemmte mein Wachstum." (BT, S. 597). Andererseits soll Hans wegen seiner Knieverletzung nicht mehr auf der Bühne auftreten können. Doch beschreibt er seinen Sturz folgenderweise:

. . . ich hatte soviel Mitleid gar nicht verdient,

und ein paar Pfiffe wären mir lieber gewesen; nicht einmal das Humpeln war ganz der Verletzung angemessen, obwohl ich tatsächlich verletzt war. (AC, S. 46-47)

Also stellen die beiden Ich-Erzähler ihre Lügen und Übertreibungen bloß.

Es gibt auch Sachen, die den Schein der Phantasie haben aber eigentlich wahr sind. Zum Beispiel erzählt Oskar im Kapitel "Der Ringfinger", daß er reich geworden sei und Maria einen Laden geschenkt habe. Da dieser Teil der Erzählung unmittelbar nach der bestimmt phantastischen Normandie-Episode steht, und da der Erfolg ganz unerwartet kommt, klingt diese Episode phantastisch. Im nächsten Kapitel bestätigt Vittlar, daß Oskar Maria das Geschäft eigentlich eingerichtet habe (BT, S. 710), und schon früher erzählt Bruno, daß Oskar durch Schallplatten reich geworden sei (BT, S. 532). Also lernt man durch die beiden Neben-erzähler in der Blechtrommel, daß Oskars Erzählungen wenigstens teilweise zu glauben sind.

DIE PHANTASIEWELT DER ICH-ERZÄHLER

Die erzählenden Narren haben beide eine starke Neigung zur Phantasie von ihren Pikaro- und Clown-Vorahren geerbt. Es ist aber nicht zu verleugnen, daß sie in diesem Bezug auch von einigen Verwandten innerhalb ihrer eigenen Romane beeinflusst werden. Wenn Oskar sein Ordnungsbedürfnis von seiner Großmutter geerbt hat, dann kommt seine Neigung zur Phantasie zum Teil vom Großvater her. In der Zwischengeneration gibt es auch die Mutter Agnes, "die

trotz einiger schwärmerisch phantastischer Züge den nüchternsten Blick hatte" (BT, S. 75). Hans hat aber keine phantastischen Züge von seinen Eltern oder Großeltern geerbt. Seine Schwester Henriette ist, außer Hans, das einzige Familienmitglied, das eine Neigung zur Phantasie zeigt.

Von seinem Großvater Koljaiczek, der bald Brandstifter und bald Feuerwehrmann war, hat Oskar auch seine zwiespältige Natur geerbt. Er macht eine ganze Reihe von bipolaren "Selbstbildnissen". Er ist nicht nur Yorick, sondern auch Hamlet: "So wurde aus Yorick kein Bürger, sondern ein Hamlet, ein Narr." (BT, S. 570). Ein Bild kann auch drei Seiten haben, denn innerhalb zweier kurzen Absätze ist Oskar Zarewitsch und Rasputin, Rasputin und Goethe (BT, S. 109-110). Er stellt sich bald als Christus: "Ich bin Jesus." (BT, S. 455), bald als der Teufel: "Satan bin ich" (BT, S. 640) vor.

Als Narr betrachtet Oskar die Wirklichkeit auf eine narrenhafte Weise, und er beschreibt alles genau wie es ihm vorkommt. Sein erster Besuch an der Normandieküste kommt ihm theatralisch vor, und deswegen verwandelt er diese Episode in ein Theaterstück mit Dialog und Bühnenanweisungen. So wird das Wirkliche verphantasiert.

Oskar hat auch eine phantastische Tendenz, tote Gegenstände wie Personen zu beschreiben, und umgekehrt. Ein Beispiel davon findet man in dem Satz: "Die Schreibmaschine eines grünen Pullovermädchens schwieg, als ich

eintrat . . ." (BT, S. 687). Die Maschine schweigt, wie eine Person, und das Mädchen wird, wie ein Ding, als "grün" beschrieben. Oskar behandelt nicht nur konkrete Objekte, sondern auch abstrakte Sachen, als ob sie Personen wären. Zum Beispiel beschreibt er einmal den Nachmittag auf diese Weise:

Der Nachmittag kroch über die blaßbunte Museumfassade. Von Kringel zu Kringel turnte er, ritt Nymphen und Füllhörner, fraß dicke Blumen greifende Engel, ließ reifgemalte Weintrauben überreif werden, platzte mitten hinein in ein ländliches Fest, spielte Blindkuh, schwang sich auf eine Rosenschaukel, adelte Bürger, die in Pluderhosen Handel trieben, fing einen Hirsch, den Hunde verfolgten, und erreichte endlich jenes Fenster des zweiten Stockwerkes, das der Sonne erlaubte, kurz und dennoch für immer ein Bernsteinauge zu belichten. (BT, S. 233)

Dagegen gibt es Personen, wie die "nur aus Fältchen bestehende" Tante Kauer mit ihrer "Papierhand" (BT, S. 83), die Oskar gar nicht lebendig vorkommen.

Wenn Oskar die Wirklichkeit des ersten Normandiebesuches phantastisch darstellt, dann gibt er der Phantasie des zweiten Besuches den Schein der Wirklichkeit. Oskar denkt an Personen, wie Oberleutnant Herzog und Schwester Agreta, die beim ersten Besuch da waren, und plötzlich erscheinen diese Personen auch in der zweiten Normandie-Episode. Er beschreibt diese phantastische Handlung ohne das Konjunktiv, so daß alles wirklich vorkommt.

Hans unterscheidet sich von Oskar dadurch, daß seine Phantasie-Episoden nicht in der Vergangenheit spielen, sondern in der Gegenwart und auch in der Zukunft. In der Gegenwartsschicht gibt es mehrere kleine phantastische

Abschnitte, die meistens einsützig sind. Zum Beispiel erzählt Hans: "Ich hätte gern mit Henriette telefoniert, aber die Vermittlung für solche Gespräche haben die Theologen noch nicht erfunden." (AC, S. 38). Dann beginnt Hans vorzustellen, was Marie und Züpfner in Rom machen. Drei kurze phantastische Episoden werden dieser Romreise gewidmet (AC, S. 161-163, 218, 265-266). Wie die kürzeren Phantasiepartien, werden diese Episoden durch den Gebrauch des Konjunktivs als Phantasie bezeichnet.

Obwohl einige Episoden in den Ansichten eines Clowns in der Zukunft stattfinden, wird das Futur nie und das Konjunktiv nur selten innerhalb dieser Episoden gebraucht. Diese Erzählweise gibt dem Leser keine Warnung davor, daß die Episoden phantastisch sind. In den ersten vier Zukunft-Episoden beschreibt Hans Maries Leben mit Züpfner (AC, S. 165-166, 246-249, 266-269, 273-274). In der letzten Zukunft-Episode stellt Hans sogar seinen eigenen Tod und seinen Begräbnis vor (AC, S. 284-285). Interessanterweise läuft die Zeit innerhalb der fünf Zukunft-Episoden ziemlich chronologisch.

DAS ZUFLUCHTSBEDÜRFNIS DER ICH-ERZÄHLER

Oskar und Hans suchen in ihren Erzählungen eine Zuflucht. Solang sie erzählen sind sie vor der Realität der Gegenwart sicher. Deshalb fängt Oskar seine Geschichte so weit wie möglich in der Vergangenheit an und erzählt alles sehr langsam und eingehend detailliert, bis seine

Erinnerungsschicht sich endlich mit der Gegenwartsschicht zu überschneiden beginnt. Wenn Hans seine Zuflucht in der Vergangenheit allzubald aufgeben muß, dann versucht er eine zweite Zuflucht in der Zukunft zu finden.

Ihre Flucht vor der Zeit ist auch mit ihrem Nicht-erwachsensein verbunden. Zuerst haben sie Sicherheit durch die Tarnung in der Kinderrolle gefunden. Erst wenn die Kindertarnung nicht mehr gilt, werden die Ich-Erzähler völlig zu Narren, um die Verantwortung des Erwachsenseins zu vermeiden.

Oskar hat auch sein Zufluchtsbedürfnis von Koljajczek geerbt. Schon in seinem ersten Kapitel erzählt Oskar von der Zuflucht, die der "Kleine und Breite" unter Anna Bronskis Rücken findet. Dieser Erbe ist auch durch die Mutter Agnes zu Oskar gekommen, denn Oskar erzählt:

Es kam dem Mädchen Agnes also darauf an, versteckt zu bleiben und im Versteck ähnliche Sicherheit, wenn auch anderes Vergnügen zu finden, als Joseph unter den Rücken der Anna fand. (BT, S. 27)

Als Kind versteckt Agnes sich im Kleiderschrank und unter dem Tisch, wo das Kind Oskar auch mehrmals Zuflucht findet. Oskar findet dieselbe Sicherheit auch unter der Tribüne (BT, S. 141-145), unter dem Sifelturm (BT, 408) und sogar unter den Rücken seiner Großmutter (BT, S. 200-201, 259-260). Oskars Bett in der Heil- und Pflegeanstalt ist seine letzte Zuflucht, und er erzählt gleich am Anfang des Romans:

. . . mein Bett ist das endlich erreichte Ziel, mein Trost ist es und könnte mein Glaube werden, wenn mir die Anstaltsleitung erlaubte, einige Änderungen vorzunehmen: das Bettgitter möchte ich erhöhen lassen,

damit mir niemand mehr zu nahe tritt. (BT, S. 9)

Oskars Trommel, die er oft wie eine Person behandelt, hat ein ähnliches Zufluchtsbedürfnis, denn es heißt bei der polnischen Post: "Eine sterbende Kindertrommel hat bei uns Zuflucht gesucht." (BT, S. 274).

Bisher sind nur Oskars physikalische Zufluchten genannt worden. Oskar sucht auch bisweilen eine geistige Zuflucht, und seine geistige Fluchttechnik ist Hansens sehr ähnlich. Um der Unsicherheit seiner Umwelt zu entfliehen, spielt Oskar Trommel. Die Kinderblechtrommel führt ihn in die Vergangenheit und auch in die Phantasiewelt hinein. Für Oskars Mutter und zwei "Väter" ist das Skatspiel eine solche Zuflucht:

Das Skatspiel — man kann es, wie bekannt sein dürfte, nur zu dritt spielen — war für Mama und die beiden Männer nicht nur das angemessenste Spiel; es war ihre Zuflucht, ihr Hafen. . . . (BT, S. 63)

Während der Belagerung der polnischen Post spielt Oskar dasselbe Spiel mit Jan und dem sterbenden Kobyella und erzählt: "Bis zum Zusammenbruch der Verteidigung spielten wir Skat." (BT, S. 288). Auf diese Weise gewinnen sie eine vorübergehende Zuflucht.

Hans lernt seine Fluchttechnik von seiner Schwester Henriette, die einmal während eines Kartenspiels in den Zustand ihrer geistigen Zuflucht verfällt (AC, S. 37). Hans fragt sie später, woran sie dabei gedacht habe, und sie antwortet: "An nichts, ich denke an nichts" und "ich bin dann plötzlich ganz leer" (AC, S. 126). Hans findet

eine ähnliche Zuflucht beim Kinderspiel Mensch-ärgere-dich-nicht, manchmal auch während seiner Nummern und bisweilen beim Fernsehen (AC, S. 179).

Also gibt es bei Oskar und Hans zwei Arten von Flucht. Wenn sie zu etwas fliehen wollen, wenden sie sich zu ihren Erzählungen und Phantasien. Wenn sie aber nur vor etwas fliehen wollen, tun sie etwas so kinderleicht, daß sie dabei nicht denken müssen.

Kapitel VI

SCHLUSSFOLGERUNG

In manchen Hinsichten sind Oskar und Hans einander sehr ähnlich, denn beide sind Narren und Ich-Erzähler. Obwohl sie im allgemeinen vieles gemeinsam haben, unterscheiden sie sich dennoch wesentlich voneinander, wenn man die Einzelheiten betrachtet. Der Unterschied zwischen den beiden Hauptcharakteren ist hauptsächlich ein Unterschied von Grad und Breite.

Dieser Unterschied ist schon in den Absichten der Schriftsteller zu sehen. Beide Autoren wollen ihre Ich-Erzähler zu gesellschaftskritischen Zwecken verwenden. Weil Böll seine Kritik auf einen einzigen Teil der Gesellschaft begrenzen will, ist es ihm nicht nötig, alle möglichen Aspekte seines Erzählers auszunutzen. Dagegen braucht Grass die gesamte Fähigkeiten seines Erzählers, um einen Angriff gegen die Gesellschaft schlechthin zu unternehmen.

Als Narren haben Oskar und Hans mehrere gemeinsame Züge, denn die Untertypen Pikaro und Clown überschneiden sich zum Teil. Doch liegt es in der Natur des Pikaro, daß er mannigfaltiger als der Clown ist. Deshalb ist Oskar eine übertriebene und auch eine übertreibende Pikaro-Gestalt. Er ist nicht einfach Pikaro, denn er ist auch Clown und

Zwerg. Hans ist aber nur Clown und will nichts anderes werden, nicht einmal eine andere Art von Clown.

In Bezug auf die Erzähltechnik unterscheiden die beiden Ich-Erzähler sich in der Breite ihrer Erzählungen. Hans begrenzt sich auf eine Norm, während Oskar mehrere literarische Formen innerhalb des Rahmens eines Romans verwendet. Hans gebraucht das Alltägliche als den rohen Stoff seiner Erzählung, aber Oskar neigt sich zum Bizarren. Hans bevölkert seine Erzählung hauptsächlich mit einem Kreis von gleichartigen Personen, während Oskar wegen der Breite seiner Erzählung viele verschiedenartige Personen erscheinen läßt.

Beide Ich-Erzähler gebrauchen Erinnerungsepisoden und innere Monologe, um ihre Vergangenheit und Gegenwart darzustellen. Sie verwenden aber verschiedene Methoden, um ihre Erinnerungen hervorzurufen. Hans erzählt seine Episoden in der Reihenfolge, wie sie in seinem Gedächtnisstrom vorkommen, aber Oskar muß künstliche und mystische Hilfsmittel gebrauchen, um sich seine Erinnerungen zu vergegenwärtigen. Deswegen kommen Hansens Episoden realistisch vor, wenn sie auch Phantasie-Episoden sind, und Oskars Episoden kommen immer phantastisch vor, wenn sie auch die Wirklichkeit darstellen sollen.

Die Schriftsteller Grass und Böll haben in ihren Ich-Erzählern eine Zuflucht gefunden. Die selbständigen Erzähler-Figuren führen ihre eigenen Geschichten fort, als ob die Schriftsteller gar nicht existierten. Da die Erzäh-

ler auch Narren sind, wird die kritische Wirkung der beiden Romane verstärkt, während die Verantwortlichkeit der Autoren für die Aussprüche der Erzähler noch weiter vermindert wird.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

BÜCHER

- Beckel, Albrecht. Mensch, Gesellschaft, Kirche bei Heinrich Böll. Osnabrück: Fromm, 1966.
- Bernhard, Hans Joachim. Die Romane Heinrich Bölls: Gesellschaftskritik und Gemeinschaftsutopie. 1. Aufl. Berlin: Rütten & Loening, 1970.
- Bieneck, Horst. Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München: Hauser, 1962.
- Blöcker, Günter. Kritisches Lesebuch. Hamburg: Leibniz, 1962.
- Böll, Heinrich. Ansichten eines Clowns. Köln und Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1963.
- _____. Aufsätze - Kritiken - Reden. 2 Bde. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969.
- _____. Hierzulande: Aufsätze zur Zeit. 6. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968.
- _____. Nicht nur zur Weihnachtszeit. 9. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970.
- Borchert, Wolfgang. Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1956.
- Büscher, Heiko. "Günter Grass." In: Deutsche Literatur seit 1945, hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart: Kröner, 1968, S. 455-483.
- Demetz, Peter. Postwar German Literature: A Critical Introduction. New York: Western, 1970.
- Durzak, Manfred (Hrsg.). Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen. Stuttgart: Reclam, 1971.
- Fechter, Paul. Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2, Die Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts, bearbeitet von Kurt Lothar Tank und Wilhelm Jacobs. Gütersloh: Mohn, 1960.

- Fetscher, Iring. "Menschlichkeit und Humor: 'Ansichten eines Clowns'". In: In Sachen Böll: Ansichten und Einsichten, hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971, S. 210-217.
- Grass, Günter. Die Blechtrommel. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1959.
- _____. Hundejahre. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1968.
- _____. Katz und Maus. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1963.
- _____. örtlich betäubt. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1969.
- _____. Über das Selbstverständliche: Politische Schriften. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969.
- _____. Die Vorzüge der Windhühner. Berlin und Neuwied: Luchterhand, 1956.
- Grimmelshausen, J. Chr. von. Der abentheuerliche Simplicius Simplicissimus, hrsg. von Felix Bobertag. 2 Bde. Berlin und Stuttgart: Spemann, 1882-83.
- Heitner, Robert R. (Hrsg.). The Contemporary Novel in German: A Symposium. Austin and London: University of Texas Press, 1967.
- Helmich, Wilhelm. Wege zur Prosadichtung des 20. Jahrhunderts: Eine didaktische Untersuchung. Braunschweig: Westermann, 1960.
- Hofmannsthal, Hugo von. "Der Schwierige." In: Modern German Drama, hrsg. von Edgar Lohner und Hunter G. Hannum. Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- Horst, Karl August. Die deutsche Literatur der Gegenwart. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1957.
- Keith-Smith, Brian (Hrsg.). Essays on Contemporary German Literature. London: Wolff, 1966.
- Kurz, Paul Konrad. On Modern German Literature, englische Übersetzung von Mary Francis McCarthy. University of Alabama Press, 1970.
- Lengning, Werner (Hrsg.). Der Schriftsteller Heinrich Böll: Ein biographisch-bibliographischer Abriss. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1969.

- Mann, Thomas. "Der Bajazzo." In: Die deutsche Novelle, hrsg. von Harry Steinbauer. New York: Norton, 1958, S. 65-101.
- Migner, Karl. "Heinrich Böll." In: Deutsche Literatur seit 1945, hrsg. von Dietrich Weber. Stuttgart: Kröner, 1968, S. 258-278.
- Reich-Ranicki, Marcel. Deutsche Literatur in West und Ost: Prosa seit 1945. 2. Aufl. München: Piper, 1963.
- _____. "Heinrich Böll: 'Ansichten eines Clowns'". In: Literatur der kleinen Schritte: Deutsche Schriftsteller heute. München: Piper, 1967, S. 14-21.
- _____. (Hrsg.). In Sachen Böll: Ansichten und Einsichten. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971.
- Schwarz, Wilhelm Johannes. Der Erzähler Günter Grass. Bern und München: Francke, 1969.
- _____. Der Erzähler Heinrich Böll: Seine Werke und Gestalten. Bern und München: Francke, 1967.
- Seifert, Walter. "Die pikareske Tradition im deutschen Roman der Gegenwart." In: Die deutsche Literatur der Gegenwart: Aspekte und Tendenzen, hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart: Reclam, 1971, S. 192-210.
- Soergel, Albert, und Curt Hohoff. Dichtung und Dichter der Zeit: Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. Neuausgabe. 2 Bde. Düsseldorf: Bagel, 1963.
- Der Sprach-Brockhaus: Deutsches Bildwörterbuch für jedermann. 7. Aufl. Wiesbaden: Brockhaus, 1962.
- Tank, Kurt Lothar. Günter Grass. 2. Aufl. Berlin: Colloquium, 1966.
- Thomas, Richard Hinton, und Wilfried van der Will. The German Novel and the Affluent Society. Manchester: Manchester University Press, 1968.
- Wagenbach, Klaus. "Günter Grass." In: Schriftsteller der Gegenwart, hrsg. von Klaus Nonnenmann. Olten und Freiburg: Walter, 1963, S. 119-126.
- Waidson, H. M. "Die Romane und Erzählungen Heinrich Bölls." In: Der Schriftsteller Heinrich Böll: Ein biographisch-bibliographischer Abriss, hrsg. von Werner Lengning. 2. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1968, S. 31-40.

- Weber, Dietrich (Hrsg.). Deutsche Literatur seit 1945.
Stuttgart: Kröner, 1968.
- Will, Wilfried van der. Pikare heute: Metamorphosen des
Schelms bei Thomas Mann, Döblin, Brecht, Grass.
Stuttgart: Kohlhammer, 1967.
- Willson, A. Leslie (Hrsg.). A Günter Grass Symposium.
Austin und London: University of Texas Press, 1971.
- Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. Stutt-
gart: Kröner, 1955.
- Wolfram von Eschenbach. Parzival, in Prosa übertragen von
Wilhelm Stapel. München: Langen-Müller, 1950.

NACHWORTE IN BÜCHERN UND ARTIKEL IN ZEITSCHRIFTEN

- Alewyn, Richard. Nachwort: "Zum Verständnis der Werke."
In: Das Narrenspital, von Johann Beer. Hamburg: Rowohlt,
1957, S. 141-154.
- Böll, Heinrich. Nachwort: "Die Stimme Wolfgang Borcherts."
In: Draußen vor der Tür und ausgewählte Erzählungen,
von Wolfgang Borchert. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt,
1956, S. 135-138.
- Enderstein, Carl O. "Heinrich Böll und seine Künstler-
gestalten," The German Quarterly, XLIII, Nov. 1970,
No. 4, S. 733-748.
- Ferguson, Lore S. "Die Blechtrommel von Günter Grass:
Versuch einer Interpretation," Dissertation Abstracts,
28:1074A (Ohio State)
- Gelley, Alexander. "Art and Reality in Die Blechtrommel,"
Forum for Modern Language Studies, III (1967), S. 115-
125.
- Kant, Herman. "Ein Solo in Blech," Neue deutsche Litera-
tur, 8. Jahrgang, Heft 5 (Mai 1960), S. 151-155.
- Klieneberger, H. R. "Heinrich Böll in Ansichten eines
Clowns," German Life and Letters, XIX (1965), S. 34-39.
- Morton, Frederic. "Growing Up With Oskar," The New York
Times Book Review, 7. April 1963, S. 5, 58.
- Parry, Idris. "Aspects of Günter Grass's Narrative Tech-
nique," Forum for Modern Language Studies, III (1967),
S. 99-114.

- Paslick, Robert H. "A Defense of Existence: Böll's Ansichten eines Clowns," German Quarterly, XLI, Nov. 1968, No. 4, S. 698-710.
- Plant, Richard. "Drum of Neutrality," Times Literary Supplement, 5. 10. 1962, S. 776.
- Reid, James H. "Time in the Works of Heinrich Böll," Modern Language Review, LXII (Juli 1967), S. 476-485.
- Roloff, Michael. "Günter Grass," Atlantic, Juni 1965, S. 94-97.
- Scherman, David E. "Green Years for Grass," Life, LVIII, 22, S. 51-56.
- Schumann, Willy. "Wiederkehr der Schelme," Publication of the Modern Language Association of America, LXXXI, 7 (Dez. 1966), S. 467-474.
- Sharfmann, William L. "The Organization of Experience in The Tin Drum," Minnesota Review, VI, S. 59-65.
- Steiner, George. "The Nerve of Günter Grass," Commentary, XXXVII (Mai 1964), S. 77-80.
- Willson, A. Leslie. "The Grotesque Everyman in Günter Grass's Die Blechtrommel," Monatshefte, LVIII (1966), S. 131-138.