

HEINRICH BÖLLS HISTORISCHE ROMANE ALS INTERPRETATIONEN
VON HANDLUNGSMODELLEN

Eine Untersuchung der Werke Der Zug war pünktlich und Wo warst du, Adam?

Árpád Bernáth
Universität Szeged, Ungarn

i.

Die hier folgenden Ausführungen sind als eine Teilstudie aus einem grösseren Untersuchungszusammenhang zu betrachten. Auch die Terminologie, derzufolge die Erzählung Der Zug war pünktlich einen "Roman", und die beiden ersten längeren und veröffentlichten Werke von Heinrich Böll "historisch" zu nennen sind, kann erst in diesem grösseren Zusammenhang gerechtfertigt werden. Daher legen wir vor der ausführlicheren Analyse der Erzählwerke Der Zug war pünktlich und Wo warst du, Adam? zunächst Ziele und Methode sowie die wichtigsten Ergebnisse einer teilweise bereits abgeschlossenen Untersuchung über alle bisher erschienenen Romane von Böll dar.

1. Gegenstand und Erkenntnisinteresse der Untersuchung
Die angewandte Methode

Heinrich Böll gehört zu den bedeutendsten Gestalten der Schriftstellergeneration in dem geteilten Deutschland, die unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg vor die Öffentlichkeit trat. Zwar stand er nicht von seinen ersten Publikationen an im Mittelpunkt des Interesses von Lesern und Literaturkritikern, zwar sind es zeitweilig andere, die als bestimmende Persönlichkeiten der kürzeren Perioden der Nachkriegsliteratur und ihrer verschiedenen Strömungen gelten, doch ist Heinrich Böll durch seine ständige Anwesenheit im geistigen Leben der Bundesrepublik: durch seine ununterbrochene literarische Tätigkeit, durch die mit grosser Beharrlichkeit verfolgte "Fort-schreibung" seiner Werke, durch die enge Verbindung mit seiner Zeit der Repräsentant einer Epoche, die von 1945 bis Ende der

siebziger Jahre dauert.

Seine Wirkung beschränkt sich nicht auf die Bundesrepublik Deutschland und auch nicht allein auf das deutsche Sprachgebiet. Wir kennen wohl bundesrepublikanische Schriftsteller, die in diesem oder jenem Land, in diesem oder jenem Jahren mehr Anerkennung fanden. Wollen wir jedoch alle grösseren Sprachgebiete und die ganze Epoche gleicherweise berücksichtigen, können wir nicht umhin, festzustellen: im Ausland ist Heinrich Böll der bekannteste deutsche Nachkriegsautor.

Seine Werke verdienen daher die ganz besondere Aufmerksamkeit der Literaturwissenschaft. Wir wollen uns freilich in der Untersuchung der Werke von Böll auf die Romane beschränken; sie sind sozusagen die Konzentrate seines gattungsreichen literarischen Schaffens. Sie werden mitunter durch Kurzgeschichten, Erzählungen, Hörspiele, Dramen, Gedichte und Essays vorbereitet beziehungsweise Themenfragmente mancher Romane werden in den anderen Gattungen variiert oder entfaltet. Es werden somit folgende Werke untersucht: Der Zug war pünktlich /1949/, Wo warst du, Adam? /1951/, Und sagte kein einziges Wort /1953/, Haus ohne Hüter /1954/, Billard um halb zehn /1959/, Ansichten eines Clowns /1963/.¹

Das nähere Ziel unserer Untersuchung ist die Aufdeckung der Regeln, die den Aufbau der in den einzelnen Romanen dargestellten Ereignisreihen bestimmen. Unser Erkenntnisinteresse beruht auf der bereits in der Poetik von Aristoteles festgehaltenen Einsicht, dass der wichtigste "Teil" jener Werke, in denen Ereignisreihen dargestellt werden, eben diese Ereignisreihen sind. Einem Werk, das zu dieser Gattung gehört, verleiht ja in erster Linie das Wohlgeordnetsein der Ereignisreihe den ästhetischen Wert und die inhaltlichen und strukturellen Bestimmtheiten der Ereignisreihen tragen das ethische Wertsystem, das Ethos des epischen und dramatischen Werkes.

Die Aufdeckung der Regeln, die den Aufbau der Ereignisreihen von einzelnen Romanen bestimmen, macht es uns möglich, auch weitere Ziele für unsere Untersuchungen zu setzen. Die verborgenen Beziehungen zwischen den Romanen, die die wichtigsten Stationen des Werdegangs von Heinrich Böll markieren, sollen hauptsächlich durch die Erhellung der Ereignisreihen der einzelnen Romane transparent gemacht werden. So wird versucht, Modifikationen der schriftstellerischen Laufbahn als Funktion der Veränderungen in der Struktur der Ereignisreihen und in der thematischen Interpretationen dieser Strukturen zu bestimmen. Sind die strukturellen Veränderungen als Transformationen an einer Tiefenstruktur aufzufassen, können wir - sozusagen als Nebenprodukt unserer Arbeit, jedoch auch als die letzte Umgrenzung des Gegenstandes der Untersuchung - auch eine strukturelle Definition des "Böll-Romans" geben, in dem Sinne, wie etwa V. J. Propp das Zaubermärchen durch die Angabe der Zahl und der Reihenfolge der möglichen Funktionen und der Zahl und Merkmale der möglichen Rollenfelder definiert.

Dieser letzte Hinweis deutet bereits darauf hin, dass die Methoden, die die Bewältigung unserer Aufgabe ermöglichen sollen, in der Theorie und Praxis der Literaturwissenschaft nicht unbekannt sind. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass diese Methoden nicht weiter zu entwickeln, und die Voraussetzungen für die Erweiterung ihres Anwendungsbereiches nicht auch künftig zu erforschen sind. Ohne dass wir in unsere Abhandlung über die theoretischen Probleme dieser Verfahren ausführlicher reflektieren könnten, wollen wir mit dieser Arbeit auch zur Lösung der vor uns liegenden methodologischen Probleme beitragen; wir wollen mit der fruchtbaren Anwendung bestimmter Verfahren für diese Verfahren argumentieren.

Bei der Darstellung unserer grundlegenden Erkenntnisse hinsichtlich des Aufbaus der Ereignisreihen in den einzel-

nen Böll-Romanen bedienen wir uns der Modellmethode. Die Modellmethode selbst wird, wie bekannt, in verschiedenen Disziplinen der Wissenschaft angewandt, so auch in der Literaturwissenschaft. Trotzdem sind die Stellung und Funktion dieser Methode in der Literaturwissenschaft umstritten. Die Meinungsunterschiede haben ihre Wurzeln nicht so sehr in der unterschiedlich definierten Modellbegriffen bei den verschiedenen Autoren - in der Humanwissenschaft wird ja meistens, wie in der Naturwissenschaft und im Gegensatz zur Logik und Mathematik, unter Modell ein im Vergleich zum Modelloriginal abstrakteres, einfacheres, die Attribute des Modelloriginals nur in bestimmter Hinsicht reproduzierendes System verstanden-eher in den unterschiedlichen Auffassungen über die Bedingungen der Entstehung und der gesellschaftlichen Wirkung der Literatur.

Entsprechend unserer Zielsetzung werden wir also die Modellmethode zur Darstellung und Untersuchung des wichtigsten Bestandteiles der Romane, der Ereignisreihen anwenden. Nicht nur die relative Kompliziertheit und Unübersichtlichkeit des Forschungsgegenstandes erfordern die Anwendung dieses Verfahrens, sondern auch die althergebrachte Erkenntnis, dass nicht alle dargestellten Ereignisse und nicht alle Merkmale dieser Ereignisse gleichermaßen zur Verwirklichung des poetischen Zieles beitragen. Am wichtigsten sind diejenigen Momente, die als Abbildung einer abstrakten Struktur zu betrachten sind, vorausgesetzt, dass die jeweilige abstrakte Struktur ästhetische und ethische Werte repräsentiert.²

Die Modelle der Ereignisreihen, die wir im weiteren Handlungsmodelle oder einfach Handlungen nennen, werden folglich diejenigen Seiten der in den Romanen dargestellten Ereignisreihen aufzeigen, die abstrakten, wohl aufgebauten und geschlossenen Strukturen, eben unseren Modellen entsprechen. Die Handlungsmodelle liegen jedoch nicht auch zeitlich vor den Ereignisreihen, sie sind also nicht etwa als Vorla-

ge, Muster des Autors zu betrachten. Wir, die Leser der Romane konstruieren diese Hilfsmittel der Erkenntnis, um die Funktionen der Darstellung einzelner Ereignisse und die Beziehungen unter einzelnen Ereignisreihen feststellen und erklären zu können.

Das Handlungsmodell und die Interpretation des Handlungsmodells: die Entsprechungen mit dem Handlungsmodell im Modelloriginal bilden zusammen den Grund für die Auslegung und den Vergleich der Romane. Durch die Gegeneinanderstellung der Handlungen und deren Interpretationen können die Übereinstimmungen sowie die Abweichungen festgestellt und unter chronologischem oder typologischem Aspekt bewertet werden.

Die Anwendung der Modellmethode beruht nicht auf der Annahme der absoluten Autonomie des literarischen Kunstwerks und somit auf der der Textwelt. Im Gegenteil: die methodologisch bedingte Hypothese der Autonomie der Textwelt soll unter anderen eben durch die Ergebnisse, die mit Hilfe der angewandten Methode zu erreichen sind, aufgehoben werden: die durch die Handlung repräsentierten "inneren Gesetze" des Aufbaus der Textwelt sollen sich als nicht spezifisch, daher als verallgemeinerungsfähig und auf die Welt beziehbar, in der der Autor bzw. der jeweilige Leser wirkt, erweisen.

Unser Verfahren ermöglicht ferner, dass wir die wissenschaftstheoretische Trennung zwischen Gegenstandssprache und Metasprache, also zwischen den Ausdrücken der analysierten Romane von Heinrich Böll und den Termini unserer Analyse, mit denen wir gewisse Merkmale dieser Romane erfassen wollen, klar durchführen, indem die Termini, die für die Beschreibung eines bestimmten Handlungsmodells dienen, als Termini einer Metasprache zu betrachten sind.

Die Konstruierung von Handlungsmodellen erlaubt uns auch eine systematische Durchformung der Ausführungen zu den einzelnen Romanen. Da die Ereignisreihen in den Textwelten der Romane im obigen Sinne als Interpretationen von

Handlungen aufgefasst werden, können die Feststellungen über die Ereignisreihen und somit auch über die Textwelte entsprechend dem Aufbau des Modells geordnet und mitgeteilt werden. Damit wollen wir freilich nicht wieder einmal den Schein erwecken, dass die Konstruktion der Handlungsmodelle der Analyse der Romane voranginge. Wir beginnen erst nach einer eingehenden Analyse der Romane Modelle zu konstruieren, und diese Arbeit wird dann - mindestens vorläufig - abgeschlossen, wenn die neuen Erkenntnisse durch die Modelle nicht mehr zu Modifikationen in diesen Modellen führen. Indem wir in der Mitteilung unserer Ergebnisse nicht den heuristischen Weg der Forschung wiederholen, sondern ein durch die Modellmethode ermöglichtes deduktives Verfahren anwenden, wollen wir nichts anderes, als unsere Ausführungen übersichtlicher gestalten und damit ihre kritische Bewertung vereinfachen, letzten Endes ihre Überzeugungskraft verstärken.

2. Die wichtigsten Ergebnisse der Arbeit

2.1. Wir haben ein Begriffssystem eingeführt, mit dessen Hilfe Modelle auf verschiedenen Stufen der Abstraktion zu konstruieren sind.

2.1.1 Demnach ist das abstrakteste Modell einer Ereignisreihe in der Textwelt die Geschichte, die wir durch Veränderungsrelationen zwischen zwei Modellzuständen definieren. Ein Modellzustand ist ein von uns konstruierter, komplexer Sachverhalt, deren durch Eigenschaften bestimmte "Gegenstände" mit den Gestalten der Textwelt entsprechende, mit verschiedenen Relationen verbundene Figuren sind.

Die Modellzustände repräsentieren zugleich Wertqualitäten, so dass eine Geschichte auch immer eine Veränderung der Wertqualitäten bedeutet, die in Bezug auf die Figuren zu bestimmen ist.

Infolge der relativen Einfachheit einer Geschichte

kann dieses Modell äusserst produktiv sein. Es ist wohl anzunehmen, dass die Anzahl der Textwelten, die als Interpretationen einer Geschichte zu betrachten sind, desto grösser ist, je einfacheren Aufbau das Modell selbst hat. Der hohe Grad der Abstraktion bringt allerdings auch gewisse Nachteile mit sich: mit der Steigerung der Abstraktheit des Modells verringert sich seine Erklärungskraft der einzelnen, die Geschichte interpretierenden Ereignisreihen betreffend. Darum sind auch komplexere Modelle zu konstruieren. Um die Vorteile, die sich aus der Einfachheit der Geschichte ergeben, nicht zu verlieren, sollen die komplexeren Modelle: die Handlungen jeweils durch Anwendung von Transformationsregeln aus einer bestimmten Geschichte abgeleitet werden.

2.1.1.1. Es ist uns gelungen, eine Geschichte zu konstruieren, die von Textwelten aller Böll-Romane interpretiert werden. Sie wird im weiteren Böll-Geschichte / G_B / genannt. Im ersten Modellzustand der Böll-Geschichte / Z_1 / kommen zwei Figuren / F_a, F_b / vor. Zwischen den Figuren F_a und F_b besteht die Relation des 'Getrenntseins' / T /. Der zweite Modellzustand Z_2 wird durch die Tilgung von T und durch die Ergänzung F_a und F_b mit der Figur F_c etabliert. Die Relation zwischen F_a und F_b in Z_2 heisst 'Vereintsein' / V /. Die Relation zwischen / F_a, F_b / und F_c ist die von Befehlsverweigerer und Befehlshaber, wobei die Anordnung, die von F_c an / F_a, F_b / gegeben ist, mit dem Satz 'Ihr sollt euch trennen' umgeschrieben werden kann. F_a und F_b nennen wir das Figuren paar, F_c nennen wir aufgrund ihrer Funktion die Konfliktsfigur der Geschichte. Z_1 heisst Anfangszustand, Z_2 , der auf Z_1 folgt, heisst auch Endzustand der Geschichte. Der Anfangszustand repräsentiert den negativen, der Endzustand den positiven Wert.

2.1.1.2. Eine Böll-Handlung / H_{Bi} / entsteht aus der G_B , wenn sich die Relation zwischen dem Figuren paar und der Konflikts-

figur in Z_2 mindestens einmal in dem Sinne ändert, dass das Figuren paar statt der Eigenschaft des Befehlsverweigerers die des Befehlsempfängers hat. So hört Z_2 auf, ein Endzustand zu sein: wenn F_a und F_b die Anordnung 'Ihr sollt euch trennen' folgen, wird ein Zustand Z_3 erreicht, der mit Z_1 identisch ist. Es handelt sich formal um eine Wiederholungstransformation, die wir mit Hilfe der eingeführten Symbole wie folgt notieren können: $T/F_a, F_b / \text{--}+ V/F_a, F_b, F_c / \text{--}+ T/F_a, F_b /$, wobei das Zeichen $\text{--}+$ die Veränderung der Relation zwischen den Figuren beziehungsweise die Veränderung der Zahl der Figuren angibt. Diese Folge mit drei Zuständen als Komponenten nennen wir eine Vorgeschichte in einer Böll-Handlung, weil auf jeden $T/F_a, F_b /$ -Zustand ein $V/F_a, F_b, F_c /$ -Zustand folgen kann. Die Kette der Vorgeschichten lässt sich beliebig lang fortsetzen: Die Verknüpfung erfolgt durch Z_3 beziehungsweise durch Zustände, deren Symbole mit ungerader Indexzahl, die grösser ist als 3, bezeichnet sind. Ein solcher Zustand ist nämlich der Endzustand einer Vorgeschichte und zugleich der Anfangszustand der nächsten Vorgeschichte. Bewirkt F_c die Trennung einmal nicht mehr, sprechen wir bezüglich der letzten zwei Zustände über eine Schlussgeschichte in einer Böll-Handlung. Eine Vorgeschichte oder Schlussgeschichte bildet eine Phase der Handlung H_{B1} ist offen, wenn sie ausschliesslich aus Vorgeschichten besteht, sonst ist sie geschlossen. Offene Handlungen repräsentieren einen negativen, geschlossene dagegen einen positiven Wert.

Durch Ersetzung einzelner Figuren von G_B mit Varianten dieser Figuren in H_{B1} können komplexere Handlungen gewonnen werden, die mehr über die Struktur der Ereignisreihen in einer Textwelt auszusagen haben. Varianten sind solche Figuren in H_{B1} , die zwar über die gleichen Attribute verfügen, wie die Figuren von G_B wobei die Eigenschaft, ein Befehlsverweigerer oder ein Befehlsempfänger zu sein, für das Figuren paar fakultativ ist - jedoch nicht nur diese.

Varianten werden mit $F_{a1} \dots F_{an}$, $F_{b1} \dots F_{bn}$ und $F_{c1} \dots F_{cn}$ bezeichnet. So kann H_{Bi} nicht nur zwischen F_a , F_b und F_c spielen, sondern auch zwischen $F_{a1} \dots F_{an}$, $F_{b1} \dots F_{bn}$ und $F_{c1} \dots F_{cn}$. Die mögliche Zahl der Varianten einer Figur der Geschichte hängt von der Zahl der Handlungsphasen ab.

Die Ersetzung einer Variante durch eine andere Variante der gleichen Figur erfolgt in der Handlung in den Zuständen, deren Symbole mit einer Indexzahl, die grösser ist als 1 angegeben ist. Das notieren wir so: $Z_3 = T/F_{a1}, F_{b1} / = T/F_{a2}, F_{b2} /$ usw.

Wird eine Figur der Geschichte in der Handlung durch Varianten ersetzt, so folgt daraus nicht, dass alle Figuren der Geschichte in der Handlung mit Varianten ersetzt werden müssen.

Zwei Varianten in einer Handlung können nicht mit der selben Gestalt einer Textwelt interpretiert werden.

Einer Figur in der Handlung oder den Varianten einer Figur der Geschichte können mehrere Gestalten in einer Textwelt zugeordnet werden.

Mit der Einführung der Varianten wurde angenommen, dass sie eine Anzahl von nicht näher bestimmten, nur angedeuteten Attribute besitzen. Diejenigen Attribute von diesen, über die alle Varianten einer Figur der Geschichte verfügen, aber keine anderen Figuren in der Handlung, nennen wir modell-motivische Attribute der Figuren. Die motivischen Attribute werden in einer Textwelt durch Motive: d.i. äquivalente Attribute verschiedener Gestalten interpretiert.

Werden mehrere Modelle von verschiedenen /Text/welten von verschiedenem Ursprung konstruiert, so kann auch G_B und damit die Attribute ihrer Figuren beziehungsweise H_{bi} und damit die Attribute ihrer Figuren oder Varianten mit bestimmten anderen Geschichten oder Handlungen teilweise identisch sein. Diejenigen anzugebenden oder bloss anzudeutenden Attribute, über die Figuren oder Varianten zweier Modelle verfügen, nennen wir modell-/emblematische Attribute. Die emblematischen Attribute werden in einer Textwelt durch Em-

bleme; d. i. äquivalente Attribute verschiedener Gestalten in verschiedenen /Text/welten interpretiert.

Durch die Einführung der Varianten und motivischer bzw. emblematischer Attribute der Figuren können wir Feststellungen über den Grad der Identität von mehreren Figuren eines Modells machen. Zwei Figuren sind demzufolge entweder attributsfremd und so nicht identisch, oder sie sind Varianten und eventuell auch motivisch verbunden und/oder eventuell auch emblematisch charakterisiert und durch emblematische Attribute motivisch verbunden. Daraus ergeben sich die drei Stufen der Teilidentität zweier Figuren eines Modells. Sie wird jedoch in der schematischen Beschreibung nicht bezeichnet.

Die mögliche Teilidentität der Figuren ist auch unter einem anderen Aspekt wichtig. Sie ist die Bedingung dafür, dass wir neue Figurentypen / F_d ... usw./ in das Modell einführen.

Figurenpaare, deren Identität sich auf die Koinzidenz und/oder auf die Trennung von F_a und F_b oder ihrer Varianten erstreckt, sind Figurenpaare in der Parallelgeschichte /oder -handlung oder eventuell Figurenpaare in der Vor- oder Schlussgeschichte /. Die Zustandsveränderungen in der Parallelhandlung sind freilich generell anderen Regeln unterworfen als in der Handlung.

Besitzen F_a oder F_b bzw. ihre Varianten in der Handlung oder mindestens in einer Phase der Handlung emblematische Attribute, so können Mittlerfiguren eingeführt werden, die /teilweise/ dieselben emblematischen Attribute haben.

2.1.2. Prozesse wie Veränderung, Geschichte, Handlung, Vor- und Schlussgeschichte setzen Zeit, Relationen wie Getrenntsein oder Vereinigtsein setzen Raum voraus. Sind die Termini "Veränderung", "Geschichte" usw. und "Getrenntsein", "Vereinigtsein" wie bisher definiert, sind weder die Einführung von expliziten Zeit- noch die von expliziten Raum-

begriffen zwingend. Modellzustände als Komponente einer Folge sind geordnet durch die Regel: Ein Zustand mit drei Figuren hat immer einen Zustand mit zwei Figuren als Nachfolger oder er ist der Endzustand, und ein Zustand mit zwei Figuren hat immer einen Zustand mit drei Figuren als Nachfolger oder er ist der Endzustand.

Dadurch, dass wir die Zeit und den Raum nicht als vorausgesetzt betrachten, ist es uns möglich, solche Zeit- und Raumbegriffe einzuführen, die nicht an Zeit- und Raumtheorien empirischer Wissenschaften gebunden sind und so nicht die Welt der Erfahrungen, sondern zunächst das Modell als eine spezifische Welt charakterisieren.

In diesem Sinne können wir die Geschichte als eine Veränderung der Raum-Relation zwischen den Figuren F_a und F_b definieren. Der Anfangszustand und der Endzustand können in diesem Zusammenhang folgendermassen charakterisiert werden: In dem ersten gibt es zwischen dem Figurenpaar /beliebig viel/ Raum, in dem zweiten gibt es zwischen dem Figurenpaar keinen Raum. Die Geschichte ist demzufolge nichts anderes als die Aufhebung des Raumes, und der Auftritt der Figur F_c im Endzustand ist das Zeichen dieser Aufhebung. Oder anders betrachtet: F_c ist die Transfiguration des Raumes. Diese Auffassung erlaubt uns auch die negative Bewertung der Figur F_c , und zwar unabhängig von ihrer, in ihrem Befehl ausgedrückten Intention. Wenn der erste Zustand /Getrenntsein/ und so auch der Raum negativ ist, ist auch die Transfiguration des Raumes d. i. F_c negativ.

Jeder Veränderung des eindimensionalen Raumes zwischen dem Figurenpaar kann ein Zeitpunkt zugeordnet werden. Die Zeitpunkte bestimmen eine Zeitsequenz. Innerhalb des ersten "Zustandes" sind also die Zeitverhältnisse auf die Raumrelationen zurückführbar: Relativ zu einer gegebenen Länge des eindimensionalen Raumes, der die Gegenwart in der Zeitsequenz markiert, bezeichnen die immer kürzeren Strecken die Zukunft, die positive Zeitrichtung und umgekehrt: die immer längeren Strecken die negative Zeitrichtung die Ver-

gangenheit. Im Endzustand gibt es freilich keinen Raum zwischen den Figuren F_a und F_b . Und wenn der Fluss der Zeit durch die Verkürzung des eindimensionalen Raumes zwischen dem Figurenpaar markiert wird, können wir annehmen, dass die Zeit in diesen Zustand nicht fließt, nicht vergeht, dass sie fortdauert. In den zwei Zuständen der Geschichte gibt es also zwei Zeiten von verschiedenen Eigenschaften. Die Zeit im ersten Zustand nennen wir eine mutative, die Zeit im zweiten Zustand nennen wir eine durative Zeit.

Diese raumzeitlichen Eigenschaften der Geschichte erklären die spezifischen raumzeitlichen Eigenschaften bestimmter Ereignisreihen in den Romanen von Heinrich Böll. Die Geschichte erfordert unter anderen eine kurze Zeitdauer für die ihr entsprechenden Ereignisse in einer Textwelt und eine Art Gleichzeitigkeit der Ereignisse, die den Endzustand der Geschichte beziehungsweise der Schlussgeschichte interpretieren, mit den Ereignissen einer Welt, in der Heinrich Böll, der Autor seine Romane schreibt.

Die kurze Zeitdauer erklärt sich aus der Feststellung über den Raum der Geschichte, wonach unwesentlich sei wie gross die anfängliche Entfernung zwischen F_a und F_b ist. Nicht dem Treffen des Figurenpaares droht eine Verhinderung, sondern der Durativität des Zustandes des Getroffenen.

Wir wollen annehmen, dass es nicht die Aufgabe der Literatur ist, Unwesentliches darzustellen. Daher beginnen die Ereignisreihen, die zum Treffen der das Figurenpaar interpretierenden Gestalten führen, zweckmässig unmittelbar vor dem Treffen. Und da Ereignisreihen, die den Endzustand interpretieren, kurz sein müssen, ist auch die ganze Zeitdauer der Ereignisreihen in der Textwelt der Romane von Heinrich Böll kurz.

Die Gleichzeitigkeit erklärt sich aus der Schwierigkeit, durative Zustände in einer Textwelt, die eine Welt ohne transzendente oder märchenhafte Züge imitieren wollen, abzubilden. Es wird angenommen, dass der Abbruch von

Ereignissen, die die Illusion der Gegenwart relativ zum Ende der "Erzählzeit" des Autors erwecken, für die Darstellung eines durativen Zustandes am geeignetsten ist.

Die eingeführten Begriffe ermöglichen eine Definition des "Böll-Romans" unter dem Aspekt der Struktur seiner Ereignisreihen. Demnach werden diejenigen Werke von Böll ein Roman genannt, in denen die Ereignisreihen ein Handlungsmodell mit drei Figuren /F_a, F_b, F_c/ als Repräsentanten von drei Rollenfeldern nachahmen.

2.2. Wir haben aus den eingeführten Begriffen je ein Handlungsmodell für jeden von uns analysierten Roman von Böll konstruiert. Alle die Modelle mitsamt mit Mittlerfiguren und Parallelhandlungen können wir hier nicht angeben. Wir wollen hier bloss festhalten, dass nur die Romane Wo warst du, Adam? und Ansichten eines Clowns offene Handlungen nachahmen, alle anderen aber geschlossene.

2.3. Da eine offene Handlung mit einem Zustand von negativem Wert endet und unter dem Aspekt der Geschichte ein Fragment ist, können diejenigen Ereignisreihen, die einer solchen Handlung zuzuordnen sind, als solche betrachtet werden, die ihr Ziel nicht erreichen und damit eine Krisensituation ausdrücken. In diesem Zusammenhang hebt der Roman Wo warst du, Adam? den Schluss von Der Zug war pünktlich auf und der Roman Billard um halb zehn nimmt die Lösungen der Romane nach Wo warst du, Adam? zurück. In diesem Sinne können wir sagen, dass die beiden Romane mit einer offenen Handlung eine Phase im Schaffen Heinrich Bölls abschliessen. Die Romane der ersten Phase sind mit der Gleichzeitigkeit nicht zu charakterisieren. Da die Ereignisreihen in der Textwelt "vor" der Entstehungszeit der Romane enden, nennen wir diese Werke von Böll historische Romane. Die Romane der zweiten Phase sind dagegen alle Gegenwartsromane.

Der Wechsel von den historischen Romanen zu den Ge-

genwartsromanen wird von einem thematischen Wechsel begleitet: die historischen Romane sind Kriegsromane, die Gegenwartsromane sind Familienromane. Diese letztere Klassifikation der Romane von Böll ist nicht unbekannt in der Sekundärliteratur über diese Romane, obwohl die wissenschaftstheoretischen Probleme, die solche thematischen Klassifikationen mitbringen, seit eh und jäh bekannt sind. Auch im Falle der Böll-Romane wäre - könnte man meinen - eindeutiger, über Kriegs- und Nicht-Kriegsromane beziehungsweise über Familien- und Nicht-Familienromane zu sprechen. Es könnte wohl vorkommen, dass die Familien- und Kriegsthematik in demselben Roman behandelt wird. Mit Hilfe der Begriffe des Modells lassen sich jedoch auch diese Termini genauer bestimmen. Wir sprechen über einen Kriegsroman, wenn die Interpretanten der Konfliktfigur in der Textwelt zu dem militärischen Bereich gehören. Und wir sprechen über einen Familienroman, wenn die Interpretanten des Figurenpaares in der Textwelt zu einer Familie gehören. Wie aus unserer Definition ersichtlich ist, schliessen sich Kriegsromane und Familienromane in dieser Terminologie nicht aus. Um die Romane von Böll unter diesem Aspekt thematisch charakterisieren zu können, müssen wir noch weitere Begriffe einführen wie: Kirchenromane, Liebesromane usw.

2.4. Was die geschlossenen Handlungen betrifft, stellten wir für ein jedes solches Modell die Bedingungen für das Zustandekommen des Endzustands fest. Aus der Veränderung der Bedingungen wurde auf die Veränderung des Verhältnisses von Heinrich Böll zur Umwelt: auf die Veränderung seines Standpunktes, seiner Wertordnung geschlossen. Insofern betrachten wir die untersuchten Romane als Ausdruck des Weltbildes des Schriftstellers. Diese Veränderungen legten wir so aus, dass sich Böll langsam den Ideen des wissenschaftlichen Sozialismus nähert. Diese stufenweise Annäherung geht nicht über die Grenze hinaus, die etwa

das Gesellschaftsbild und die Geschichtsauffassung des Urchristentums aufzeigen. Diese stellen freilich nur historisch betrachtet die frühen, vorwissenschaftlichen Vorstufen des Marxismus dar.

2.5. Die Ursachen für die Veränderungen des Verhältnisses von Böll zur Umwelt vermuten wir - hauptsächlich aufgrund der Interpretationen der Konfliktfiguren in den aufeinanderfolgenden Romanen - darin, dass der Autor eine immer breiter werdende Spalte sieht zwischen der "mytischen Kirche", die aus der Gemeinschaft der Gläubigen besteht, und der "Amtskirche", die in erster Linie durch den Klerus repräsentiert wird. Der Autor mag erfahren haben, und er zeichnet es in seinen Romanen mit immer klarer werdenden Zügen auf, dass die Amtskirche die christliche Wertordnung nicht /mehr/ vertritt. Parallel zu der Kritik der Amtskirche verstärkt sich im Geiste des Urchristentums von Roman zu Roman auch die Kritik der Wertordnung des Christentums. In diesem Zusammenhang sehen wir das Urchristentum im Lichte seiner Charakterisierung von Friedrich Engels: "Weder die Dogmatik noch die Ethik des späteren Christentums existiert hier; dafür aber ein Gefühl, dass man sich im Kampf gegen eine ganze Welt befindet und diesen Kampf siegreich bestehen wird." ³

Die Veränderungen des Verhältnisses von Böll zu seiner Umwelt bringen auch eine Kritik der kapitalistischen Verhältnisse mit, die sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in einem immer schnelleren Tempo in Deutschland entwickelten. Wir nehmen an, dass sich gerade diese gesellschaftlichen Verhältnisse nach der Auffassung des Autors als die stärksten Gegner der Verwirklichung einer Welt aufgrund der Prinzipien einer christlichen Ethik erwiesen. Historische Erfahrungen, wie das Nachgeben der Amtskirche dem Faschismus gegenüber und der allmähliche Zerfall der mytischen Kirche in den Jahren des wirtschaftlichen Auf-

schwung nach der Währungsreform in dem westlichen Teil Deutschlands, könnten diese Anschauung der Welt begründen. Entsprechend unseren Einsichten verhindert der Umstand das Umschlagen von der Kritik des Kapitalismus in die Bejahung des wissenschaftlichen Sozialismus bei Böll, dass dieser Sozialismus jede Form der Religion verwirft und wegen seiner materialistischen Weltanschauung den christlich-urchristlichen Ursprung seiner Ethik nicht genügend betont. Wie stark dieses an sich schwache Hindernis auf dem Wege zum Sozialismus bleibt, hängt auch von den real existierenden Parteien ab, die in unserer Welt die Ideen des wissenschaftlichen Sozialismus vertreten und sie verwirklichen suchen, da sich diese Parteien für Böll von der "historischen Partei" im Sinne von Marx entfernt haben.

2.6. Die Veränderungen der Handlungsmodelle der einzelnen Böll-Romane können sowohl typologisch als auch durch die Modelle getragene Ideen und Wertqualitäten betreffend auch in grösseren historischen Zusammenhängen eingebettet und ausgelegt werden. Allerdings wird die Verwirklichung dieses Vorhabens dadurch erschwert, dass die Ergebnisse einer Literaturwissenschaft, die den Aufbau der Ereignisreihen in den verschiedenen Textwelten überhaupt nicht oder mit Anwendung verschiedener Methoden aufzudecken versucht, sich nicht oder nicht unmittelbar in unsere Untersuchung einbeziehen lassen. Die Ähnlichkeiten in der angewandten Methode machen es uns zum Beispiel möglich, dass wir unsere Einsichten mit den Feststellungen von V. J. Propp über das Zaubermärchen oder mit den Ausführungen von M. M. Bachtin über den Chronotopos in dem antiken Roman vergleichen, auch dann, wenn die Entstehungszeit des empirischen Materials für die hier angeführten Untersuchungen an der Entstehungszeit der Romane von Böll gemessen sehr weit zurückliegt.

Ein Vergleich kann uns zum Beispiel darauf aufmerksam machen, dass G_B eine gewisse Ähnlichkeit mit der Funktionsreihe des Zaubermärchens hat, indem beide Zustandsveränderungsreihen von einem Mangel als einer Ausgangssituation aus-

gehen, die sich so oft verändert, bis der Mangel beseitigt wird. Oder: die Mittlerfigur scheint aufgrund ihrer Funktion eine Variante des Gebers /даритель/ und des Mitstreiters /помощник/ von den Rollenfächern /круги действия/ des Zaubermärchens zu sein. usw. Bachtins abstrakte Sujet-Schemen und die aus diesen Sujet-Schemen abgeleiteten Chronotopoi, die Verallgemeinerungen der Eigenart von Ereignisreihen und ihrer raumzeitlichen Attribute in dem antiken Roman sind, bis zu einem gewissen Grade ähnlich mit H_{Bi} und mit den raumzeitlichen Attributen, die von diesen erfordert werden. In den Sujet-Schemen von Bachtin und in den Handlungen von Böll-Romanen sind gleichermaßen die Relationen "Sich-Treffen" und "Sich-Trennen" dominierend. In beiden Modellen sind Augenblick und Ewigkeit, der Gegensatz zwischen plötzlicher Veränderung und dem unbegrenzten Fortbestehen in einem Zustand sowie die kurzen Zeitsequenzen Merkmale der Zeitstruktur. Wie in den Zaubermärchen, so auch in den antiken Romanen bildet die dauernde, die nicht-endende Vereinigung des sich treffenden Paares das Ziel. Es gibt jedoch auch in dieser Hinsicht einen Unterschied zwischen den beiden Gattungen: In dem Zaubermärchen wird die Vereinigung, in dem antiken Roman aber die Dauerhaftigkeit der Vereinigung bedroht. Darum stehen die letzteren typologisch in einer engeren Verwandtschaft mit den Romanen von Heinrich Böll, als die Zaubermärchen. Wir können sogar die von Bachtin festgestellten Funktionen der verschiedenen Sujet-Schemen des antiken Abenteuerromans für die Charakterisierung einzelner Handlungen von Böll-Romanen benutzen. So ist zum Beispiel das Handlungsmodell des Romans Der Zug war pünktlich mit dem Sujet-Schema des alltäglichen Abenteuerromans /авантюрно-бытовой роман/ zu vergleichen, indem beiden die auch in der Hagiographie bestimmende Idee der Metamorphose, einer spezifischen Art der Entwicklung des Menschen zugrunde liegt. Dagegen ist der Roman Billard um halb zehn ein weitläufiger Verwandter des auf Prüfungen aufgebauten

Abenteuerromans /авантюрный роман испытания/, in dem die Selbstbehauptung des Menschen, die Idee der an sich Werthaftigkeit des Menschen im Mittelpunkt steht.

Diese entfernten Verbindungen gewinnen an Bedeutung, wenn wir in Betracht ziehen, dass die Erzählforschung - teils die von der oben erwähnten Wissenschaftlern, teils die von anderen - an zahlreichen Beispielen demonstrierte, dass die von Propp und Bachtin erarbeiteten Grundstrukturen und ihre Variationen bis zu unserer Zeit in einer Menge von Erzählwerken erhalten geblieben sind - unter anderen in solchen literaturhistorisch bedeutsamen Gattungen wie der Prüfungsroman der Barockzeit oder bestimmte Abarten des Romans der Romantik.

2.7. Nach der kurzen Zusammenfassung der vielleicht wichtigsten Festsetzungen und Feststellungen unserer Studie, mit der einerseits zu dem besseren Verständnis der Bedeutung von Heinrich Bölls Werke und ihrer möglichen gesellschaftlichen Wirkung, andererseits zu der Weiterentwicklung der Verfahren für die Auslegung und Vergleichung für die historische und typologische Charakterisierung von Ereignisreihen darstellenden literarischen Werken überhaupt beitragen wollten, setzen wir diese Arbeit mit der eingehenden Untersuchung des ersten historischen Romans von Heinrich Böll fort.

3. DER ZUG WAR PÜNKTLICH

3.1. Das Handlungsmodell der Textwelt

Wir wollen annehmen, dass das Handlungsmodell der Ereignisse in der Textwelt des Romans Der Zug war pünktlich durch Verknüpfung von zwei Vorgeschichten und einer Schlussgeschichte zu konstruieren sind. Demzufolge können wir H_{B1} , d. i. die Handlung des Romans Der Zug war pünktlich mit Hilfe der eingeführten Symbole folgendermassen

angeben:

$$/1/ \quad z_1 \text{ --- } z_2 \text{ --- } z_3 \text{ --- } z_4 \text{ --- } z_5 \text{ --- } z_6.$$

Die Handlung spielt zwischen der Figur F_a beziehungsweise den drei Varianten von der Figur der Geschichte F_b , also der Figuren F_{b1} , F_{b2} , und F_{b3} . Auch die Konfliktsfigur der Geschichte ist in der Handlung durch Varianten vertreten. Sie sind die Figuren F_{c1} , F_{c2} und F_{c3} . So können wir unser Modell nach Durchführung der nötigen Ersetzungen notieren:

/2/ 1. Vorgeschichte:

$$T/F_a, F_{b1} / \text{---} V/F_a, F_{b1}, F_{c1} / \text{---} [T/F_a, F_{b1} / =$$

2. Vorgeschichte:

$$T/F_a, F_{b2} / \text{---} V/F_a, F_{b2}, F_{c2} / \text{---} [T/F_a, F_{b2} / =$$

Schlussgeschichte:

$$T/F_a, F_{b3} / \text{---} V/F_a, F_{b3}, F_{c3} /.$$

Mit dem Figuren paar der Handlung sind zwei Figuren paare in den Parallelhandlungen verbunden. Zwischen beiden Paaren in der Parallelhandlung besteht eine Relation wie in der Vorgeschichte. Mit den Figuren F_a und F_{b3} sind zwei Mittlerfiguren F_{d1} beziehungsweise F_{d2} verknüpft.

Die Varianten von F_b sind durch motivische Attribute verbunden. F_{b3} und F_a in der Schlussgeschichte besitzen auch emblematische Attribute.

Diese letztere Eigenschaft der Handlung könnte zu der Auffassung führen, wonach in diesem Modell die Bedingung des Zustandekommens der Schlussgeschichte folgendermassen anzugeben ist: Wenn das Figuren paar der Handlung emblematische Attribute hat, dann entsteht eine Schlussgeschichte. (oder anders formuliert: 'das unbegrenzte Fortbestehen des Zustandes des Vereintseins' und 'das Treffen zweier Figuren mit emblematischen Attributen' sind gleichbedeutende Ausdrücke. Dem ist aber nicht so. Zwar bilden die emblematischen Attribute der Figuren F_a und F_{b3} die notwendigen, je-

doch nicht zugleich auch die hinreichenden Bedingungen dafür, dass die dritte Phase der Handlung eine Schlussgeschichte sei. Erst wenn wir hinzufügen, dass das Figuren paar der dritten Phase der Handlung alle jene Attribute, die mit den emblematischen nicht zu vereinbaren sind, entbehren soll, erhalten wir ein Handlungsmodell, dem die Eigenschaften der Ereignisreihe in der Textwelt von Der Zug war pünktlich entspricht. Da das Figuren paar F_a, F_{b1} und F_a, F_{b2} jedoch solche Attribute besitzen, die unvereinbar mit dem emblematischen Attributen des Figuren paares in der dritten Phase sind, müssen F_a beziehungsweise F_{b1} und F_{b2} oder auch F_{b3} ihre Eigenschaften und die Beziehungen zueinander im Durchlaufen der Handlung ändern. Wenn das Modell so konstruiert ist, sprechen wir über die Entwicklung einer Figur /wie hier F_a / oder eine Steigerung unter den Varianten /wie hier F_{b1}, F_{b2}, F_{b3} /.

3.2. Die Textwelt als Interpretation des Handlungsmodells

3.2.1. Die Gestalten in der Textwelt, die den Figuren F_a, F_{b1}, F_{b2} und F_{b3} entsprechen

Als nächsten Schritt wollen wir untersuchen, welche Sachverhalte in der Textwelt die Handlung H_{b1} interpretieren können. Aufgrund unserer Analyse können wir feststellen, dass Andreas und das französische Mädchen dem Figuren paar der ersten Vorgeschichte, Andreas und das deutsche Mädchen dem Figuren paar der zweiten Vorgeschichte, Andreas und das polnische Mädchen Olina dem Figuren paar der Schlussgeschichte entsprechen.

Die Gestalt, die der Figur F_a zugeordnet wurde, heisst also Andreas. Er ist ein deutscher Landser im zweiten Weltkrieg. Er nimmt an den Kämpfen in Frankreich teil, er ist 1943 in einer Stadt am Rhein auf Urlaub, er fährt nach dem

Ablauf seines Urlaubs Ende September an die Ostfront zurück.

Damit das französische, das deutsche und das polnische Mädchen als Gestalten in der Textwelt den Varianten der Figur F_b in H_{Bl} zugeordnet werden können, müssen sie wie bekannt, zunächst folgende Bedingungen erfüllen: alle drei müssen Andreas getroffen haben und alle drei müssen durch gleiche Eigenschaften, durch Motive verbunden sein.

Andreas und das französische Mädchen treffen sich drei- und halb Jahre vor dem Herbst 1943 in einem Dorf in der Nähe von Amiens. Auch damals geht Andreas in einer Marschkompanie an die Front, aber der Luftdruck eines plötzlich in der Nähe abstürzenden Flugzeugs schleudert ihn aus der Reihe der Marschierenden. Bewusstlos hat er einen sonderbaren Himmelstraum. Ein Kamerad giesst ihm Kognak übers Gesicht, damit er zu sich komme, und nun an der Grenze zwischen Bewusstsein und Bewusstlosigkeit, gleichsam ausserhalb von Zeit und Raum, sieht er ein Augenpaar, das ihn aus einem Mädchenantlitz anblickt. "... und ich weiss nicht, wie sie heisst, nichts weiss ich, nur ihre Augen kenne ich, sehr sanfte, fast blasse, traurige Augen /.../ viel Tierisches darin und alles Menschliche ./.../ Wenn ich doch wenigstens ihre Hände gesehen hätte! Nur das Gesicht, nicht einmal das genau; dunkles Haar, vielleicht schwarz, vielleicht braun, ein schmales, langes Gesicht, nicht hübsch, nicht glatt, aber die Augen, /.../ und diese Augen haben auf mir geruht und gelächelt eine Zehntelsekunde lang." /88/

Andreas und das deutsche Mädchen treffen sich im Herbst 1943, wenn Andreas' Zug in Richtung Front morgens früh gegen 6 Uhr in Dortmund einläuft. Das ist der erste Morgen während seiner Fahrt, die insgesamt dreiundhalb Tage dauern wird. Die Soldaten halten aus dem Zug ihren Becher heraus und ein mageres, müdes Mädchen schenkt ihnen Kaffee ein. Der fürchterliche Geruch des Kaffees, der in Andreas Erinnerungen an die Kasernen wachruft und die abstossende Farbe

des Kaffees, die der Farbe der Uniform ähnlich ist, widern Andreas an, und doch hält auch er - zunächst aus Gewohnheit - seinen Becher aus dem Zug hinaus. Und in diesem Augenblick sieht er das Mädchen: "Ihre Haut ist grau und spröde wie schmutzige Milch, und das spärliche, blass-schwarze Haar kriecht dünn unter einem Häubchen hervor, aber ihre Augen sind sanft und traurig, und als sie sich bückt, um den Kaffee in seinen Becher zu giessen, sieht er einen reizenden Nacken. Wie hübsch dieses Mädchen ist, denkt er: alle werden sie hässlich finden, und sie ist hübsch, sie ist schön ... auch kleine zarte Finger hat sie." /72/

Andreas und das polnische Mädchen treffen sich in Lemberg, wo Andreas den Zug verlässt und in ein Bordell kommt. Die Polin Olina ist eine Prostituierte im Bordell. "Sie ist klein und sehr zart, zierlich und fein und sie hat hinten hochgeknottes, sehr schönes, blondes, loses Haar, goldenes Haar. /.../ Sie hat eine feine Nase /.../ eine Fragonardnase /.../ auch einen Fragonardmund. Sie sieht fast verworfen aus, aber sie kann ebenso unschuldig sein, so unschuldig-verworfen, wie diese Fragonardschäferinnen, aber sie hat /.../ einen polnischen, biegsamen, sehr elementaren Nacken. /.../ Er /Andreas/ blickt sie an, und es ist schön ihre Augen zu sehen. Graue, sehr sanfte, traurige Augen ." /133, 135/

Durch die Beschreibung der drei Begegnungen könnte es offenkundig sein, dass auch die drei Frauengestalten in der Textwelt des Romans Der Zug war pünktlich die Bedingungen der Zuordnung zu den Varianten von F_C erfüllen. Alle drei treffen Andreas und alle drei besitzen in der Beschreibung gleiche Motive. Wie aus den Zitaten ersichtlich ist: alle drei haben traurige und sanfte Augen. Alle drei sind irgendwie schön, obwohl keine unter ihnen von solchen Eigenschaften frei ist, die diese Schönheit nicht trübte; das französische Mädchen hat kein schönes Gesicht, die Haut des

deutschen Mädchens in Dortmund ist unästhetisch, die Polin Olina sieht verworfen aus usw. Das französische und das deutsche Mädchen werden ausserdem durch ihre dunkle Haarfarbe verbunden. Die Polin Olina gleicht der Französin auch darin, dass ihre Züge vom "französischen" Charakter sind: ihr Mund ist ein "Fragonardmund", ihre Nase ist eine "Fragonardnase" usw.

Wird die Textwelt des Romans weiter untersucht, kann festgestellt werden, dass nicht nur Olina selbst über Merkmale verfügt, die ihr ein "frazösisches" Gepräge verleihen, sondern auch die Umwelt, in der Olina lebt.

Andreas geht nach seiner Ankunft in Lemberg noch vor seinem Bordellbesuch, in ein polnisches Restaurant. "Nach der Bouillon gibt es etwas Ähnliches wie Kartoffelsalat, nur ein ganz klein wenig. Dazu Aperitif. Wie in Frankreich. /.../ Zum Schluss kommt tatsächlich Käse. Verdammt, genau wie in Frankreich, Käse mit Brot, und dann ist Schluss. /.../ und sie trinken weissen Wein dazu, weissen Wein aus Frankreich, ... Sauterne..." /124f/

Das Auftauchen der Weinsorte Sauterne in dem Menü ist besonders charakteristisch: sie verweist sowohl auf das französische Mädchen als auch auf Olina. Beim Trinken des Weines fällt Andreas das Weintrinken in Le Treport ein, wo die gleiche Sorte Wein "die geliebten Augen" in die Erinnerung rief" und sie /die Französin/ war bei ihm mit Mund und Haaren und ihren Augen, das alles vermag der Wein, und es ist gut zu dem weissen Wein Brot /.../ zu essen." /125f/ Die geliebten Augen waren in diesem Augenblick bei Andreas gewesen, "fast so nah, wie d mals in Amiens." /125/

Die geliebten Augen, die sanften und traurigen, sind auch in Lemberg sehr nah, und wenn Andreas sich diesen Augen nähert, behält die Umgebung eine frazösische Prägung. Das Bordell, in dem Olina wohnt, "ist ein polnisches Haus. Das Dach ist halb flach, die Fassade ist schmutziggelb, und die schmalen hohen Fenster sind mit

Läden verschlossen, die an Frankreich erinnern" /129/ und der Eingang des Hauses ist als "Entrée" /132/ angegeben. Und wenn Andreas Olinas Klavierspiel hört, verändert sich in seiner Vorstellung unter anderem auch der Raum um sie: aus Polen wird Frankreich beziehungsweise Westdeutschland also geographische Gebiete, die gleich sind in der Eigenschaft, die "traurigen und sanften Augen" umgeben zu können.

Aufgrund der bisher rekonstruierten Sachverhalte in der Textwelt könnte es deutlich sein, dass das Getrenntsein des Figurenpaares in dem Roman durch grössere räumliche Entfernung, das Vereintsein des Figurenpaares dagegen mit der Aufhebung dieser Entfernung und mit einer Art von Liebe zwischen den entsprechenden Gestalten interpretiert wird. Die Begegnung setzt einerseits Reise, andererseits Zuneigung mindestens der einen Gestalt zu der anderen voraus. In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass die Tilgung des Raumes zwischen den Figuren durch Begegnungen von verschiedenen raumzeitlichen Charakteristika interpretiert wird. Andreas und die Französin sehen sich bloss an. Das deutsche Mädchen in Dortmund hat schon mehr Kontakt mit Andreas: Es schenkt ihm Kaffee in seinen Becher ein. Als die letzte Stufe der Steigerung wird Olina von Andreas berührt: "Er fasst ihre Hand, richtet sich auf und giesst mit der anderen Kaffee ein..." /146/

Der zweite Zustand in der Vorgeschichte dauert nach unserer Definition relativ kurz. Eine auffallende Eigentümlichkeit der Ereignisreihen in der Textwelt von Der Zug war pünktlich ist, dass die Zeitdauer der Ereignisse, die dem mittleren Zustand in den Vorgeschichten entsprechen, äusserst kurz ist. Das französische Mädchen wird von Andreas "eine Zenhtelsekunde lang" /88/ gesehen. Die Begegnung mit dem Mädchen in Dortmund dauert nicht länger, als die Zeit, die es für das Einschenken des Kaffees braucht. Bereits aus der Definition der Vorgeschichte war zu sehen, dass sie

nichts anderes ist, als eine "gescheiterte" Schlussgeschichte. In der Textwelt zeigt sich diese Eigenschaft der Vorgeschichte, indem Andreas immer wieder versucht, dem Augenblick der Begegnung Dauer zu schenken. Er sucht die Französin, will sie "bei sich" haben, mit der Vorstellungskraft einfangen. Und wenn er das Mädchen in Dortmund trifft, denkt er: "...stundenlang möchte ich mir Kaffee eingiessen lassen; wenn doch der Becher ein Loch hätte, sie müsste giessen, giessen, ich würde ihre sanften Augen und diesen reizenden Nacken sehen" /72/. In den Ereignissen, die der dritten und letzten Handlungsphase zugeordnet werden können, bleibt Andreas "Ewigkeitsanspruch" erhalten. Dies wird manifest unter anderen in Visionen, in denen Olina und er Bewohner eines Schlosses in Frankreich oder in Westdeutschland sind, im 18. Jahrhundert und so für die Mächte des Weltkrieges unerreichbar. Diese Szenen möchten wir später ausführlicher analysieren. Über die Verwirklichung des Dauerzustandes wollen wir hier nur soviel bemerken, dass sie letzten Endes im Tod erreicht wird. Die Ereignisreihe in der Textwelt endet damit, dass Andreas und Olina auf der Flucht in die verborgenen Dörfer der Karpaten Opfer eines Überfalles werden.

3.2.2. Die Gestalten, die die Figuren F_{c1} , F_{c2} und F_{c3} interpretieren

Als Fortsetzung der Analyse wollen wir nun diejenigen Gestalten in der Textwelt auffinden, die den Konfliktfiguren entsprechen. Ihre Merkmale sollen den Attributen der Konfliktfigur ähnlich sein: Sie müssen den Interpreteten des Figurenpaares während der Begegnung Anordnungen vom Inhalt: 'Ihr sollt euch trennen' geben. Diese Bedingung wird in der Ereignisreihe, die die erste Vorgeschichte interpretiert, von dem Leutnant erfüllt, der Andreas den Befehl in dem Augenblick gibt, in dem der Landser aus einer Ohnmacht erwachend in die Augen der Französin blickt. "Weiter, weiter. Auf!" Und irgendeiner schnappte mich beim Kragen und

warf mich in die Landstrasse hinein, und die Strasse zog mich fort, und ich war wieder eingeklemmt in die Kolonne und konnte mich nicht umblicken, nicht einmal umblicken..." /89/ F_{C1} wird also vom Leutnant interpretiert.

F_{C2} entspricht "die sonore Stimme" /72/ aus den Ereignissen, die die zweite Vorgeschichte interpretieren. Sie sagt an Bahnhöfen Ankunft und Abfahrt der Frontzüge an. Sie gibt auch dem Zug den Befehl zur Abfahrt, aus dem Andreas dem Mädchen in Dortmund sein Trinkgefäß reicht. "Der Mann mit der roten Mütze wartet gehorsam auf die sonore Stimme, die ihren Spruch sagen muss, dann fährt der Zug an /.../ Nie mehr, nie mehr im Leben werde ich durch Dortmund fahren" /72f/, denkt Andreas.

F_{C3} wird von "der Alten", der Besitzerin des Bordells interpretiert. Sie kommt ins Zimmer um Olina für einen gut zahlenden deutschen General zu holen, in dem Augenblick, wenn Andreas den Gedanken fasst, dass er sie liebt und Olina sagt, dass er ohne sie nicht mehr leben kann. "Olina lächelt ihm /Andreas/ zu, und er weiss bei diesem Lächeln, dass sie bei ihm bleiben wird, wie es auch kommen mag." /156/

Wir haben früher festgestellt, dass die Varianten in H_{B1} durch motivische Attribute verbunden sind. In diesem Zusammenhang wollen wir darauf aufmerksam machen, dass "die sonore Stimme" nicht nur am Dortmunder Hauptbahnhof, sondern auch im Lemberger Bordell spricht /cf. 130/, ferner dass nicht nur den Leutnant, sondern auch "die Alte" zum militärischen Bereich gehört, indem sie Befehlshaberin eines polnischen Spionerings ist, dessen Mitglieder, die Prostituierten, von ihren uniformierten deutschen Kunden militärische Nachrichten für die Widerstandsbewegung sammeln. Diese Eigenschaft der Alten wird auch metaphorisch wiedergegeben. Andreas denkt über sie bei ihrem Anblick: "Sie müsste einen hohen, geschlossenen Kragen tragen, /.../ einen Generalskragen." /130/

Alle diese Beobachtungen in der Textwelt begründen unsere Einsicht, dass die Trennungen, die durch die Konfliktsfigur interpretierenden Gestalten bewirkt wird, als Folge des Krieges aufzufassen sind. Andreas denkt sogar, dass die Trennung selbst Krieg ist. Und daraus folgt, dass der Gegensatz von Trennung, die Vereinigung, wenn dauerhaft ist, der Gegensatz von Krieg, der Friede sei.

Wir wollen zunächst als Illustration zu diesen Feststellungen noch einmal die Szene am Dortmunder Bahnhof, vervollständigt durch den Kommentar von Andreas, zitieren: ... stundenlang möchte ich mir Kaffee eingiessen lassen; wenn doch der Becher ein Loch hätte, sie müsste giessen, giessen, ich würde ihre sanften Augen /.../ sehen, und die sonore Stimme müsste schweigen. Alles Unglück kommt von diesen sonoren Stimmen; diese sonoren Stimmen haben den Krieg angefangen, und diese sonoren Stimmen regeln den schlimmsten Krieg, den Krieg auf den Bahnhöfen." /72/

Wir können also diesen Kommentar als Erläuterung eines Ereignisses verstehen, das dem mittleren Zustand der zweiten Vorgeschichte zuzuordnen sei. Diese Betrachtungsweise ermöglicht uns, den Kommentar nicht nur auf die Szene in Dortmund, sondern auf alle Szenen zu beziehen, die dem mittleren Zustand einer Vorgeschichte entsprächen. Woraus folgt: Wenn die Vorgeschichte als gescheiterte Geschichte aufzufassen ist, so soll sie in der Textwelt durch Krieg bewertet werden. Wenn die Schlussgeschichte eine realisierte Geschichte ist, so soll sie in der Textwelt durch Frieden bewertet werden.

Man könnte entgegen, dass eine weitere Untersuchung des Textes diese Regeln nicht bekräftigt. Für Andreas bedeutet ja nicht nur die Dauerhaftigkeit einer Begegnung Frieden, sondern auch andere Zustände. Bevor er in Dortmund das Mädchen trifft, denkt er oft an eine Zeit, in der Frieden herrscht. Merkmale für den Zustand des Friedens

sind Gärten, Blumen, Gedichte und vor allem Musik. Diese Merkmale treffen wir freilich auch in den Szenen, die die Schlussgeschichte interpretieren. Diese Szenen sind also in doppeltem Sinne Träger des Friedens, die beiden Ebenen der Darstellung des Friedens hängen eng zusammen.

Bevor wir über das Vorkommen des wichtigsten Friedensmerkmals, der Musik, in der Textwelt sprechen, wollen wir kurz darauf hinweisen, dass Andreas den militärischen Bereich nach der Abfahrt aus Dortmund immer mehr verlässt. Stationen dieses Weges sind: Andreas kommt in ein Abteil im überfüllten Zug, in dem nur zwei Kameraden sitzen. Es wird von innen verschlossen, und nicht einmal auf den Befehl eines Vorgesetzten für andere Soldaten aufgemacht. Dann: Andreas und seine Kameraden verlassen den Zug in Lemberg und leben im Vergleich zum früheren fast zivil. Für die Mitfahrenden des Fronturlaubszuges ist Lemberg nur ein Umsteigebahnhof, für Andreas und seine Kameraden ist dagegen die Stadt, in der Fahrscheine für zivile D-Züge illegal zu kaufen sind. /Andreas denkt: "Es ist wunderbar in einem zivilen Zug zu fahren. Da sind nicht nur Soldaten, nicht nur Männer. /.../ Es ist sehr schön in einem Zug mit Frauen zu fahren." 108/. Und sie gehen hier in ein ziviles Restaurant und nicht in den "Wartesaal /.../ für Mannschaftsdienstgrade." /122/ In diesem Restaurant aus der k. u. k.-Zeit malt sich Andreas die alten Friedensjahre aus: Der Frieden trägt auch hier die Merkmale "Garten" und "Musik". Er erscheint in der Vorstellungswelt von Andreas ferner als Beisammensein von Soldaten und Frauen, die durch keine höhere Macht voneinander getrennt werden: "... vor neunundzwanzig Jahren war noch kein Krieg. Vor neunundzwanzig Jahren, da war hier noch Österreich. /.../ Da haben sie Feste gefeiert damals... Walzer getanzt... wunderbare Walzer, und haben sich zugelächelt, getanzt... und draussen, in dem grossen Garten, der bestimmt hinter dem Haus ist, in diesem grossen Garten haben sich geküsst, die Leutnants mit den Mädchen ... und vielleicht auch die Ma-

jore mit den Frauen, und der Hausherr, der war sicher Oberst oder General, und er hat getan, als sähe er nichts." /127/

Andreas und seine zwei Kameraden gehen aus dem Restaurant ins Bordell, um die Fahrkarten für einen zivilen D-Zug zu erwerben. Und hier hört Andreas auf einmal Musik, unerwartet und zum ersten Mal seit der Abfahrt zur Front. Diese "Begegnung" mit der Musik, mit einem Melodienfragment von Schubert ist genau so kurz und in seiner Wirkung - in einer abstossenden Umgebung - genau so elementar, wie die Begegnung mit dem Mädchen in der Nähe von Amiens und dem am Bahnhof in Dortmund. Ob Mädchen oder Musik - in beiden Fällen steht Andreas' Sehnsucht nach Dauer ohne Begrenzung der kurzen Dauer der Begegnung gegenüber und in beiden Fällen trennen gleiche Kräfte die sich Begegnenden: wie es sich im Falle der Mädchen um den Leutnant und um die sonore Stimme, so im Falle der Musik von Schubert um die sonoren und anderen, den Krieg beschwörenden Stimmen handelt. "Plötzlich hört Andreas Musik. Es ist ein Fetzen Musik, nur ein Lappen Musik. Irgendwo ist eine Tür geöffnet worden zu einem Raum, in dem ein Radioapparat stehen muss, und diese halbe Sekunde, wo die Tür offenbleibt, hört er ein paar Fetzen Musik, so wie es ist, wenn jemand suchend an einem Radio herumschaltet... Jazz ... Soldatenlieder ... eine sonore Stimme und ein Bruchstück Schubert ... Schubert ... Schubert ... Nun ist die Tür wieder zu, aber es ist Andreas, als habe ihn jemand mitten ins Herz gestossen und eine geheime Schluise geöffnet: er wird bleich und wankt und stützt sich an die Wand. Musik ... ein Fetzen Schubert... zehn Jahre meines Lebens würde ich dafür geben, wenn ich noch einmal ein ganzes Schubertlied hören könnte" /130/

Würde man Schuberts Musik als eine Gestalt auffassen, könnten wir diese Szene als Interpretation einer Vorgeschichte betrachten. Einfacher und zweckmässiger ist jedoch diese "Begegnung" als Teil der Ereignisreihe anzusehen, die der Schlussgeschichte zuzuordnen ist. Die Musik als Ausdruck des Friedens ist "Vorspiel" zu der Be-

gegnung mit der Polin, sie nimmt erst in ihr Gestalt an. Nachdem Andreas das Bruchstück Schubert gehört hat, will er sich "Musik" von der Alten kaufen. Sie ist aber "ohne Mädchen" /131/ nicht zu haben. Und dieses Mädchen ist die unter den Prostituierten und ihren Gästen als "Opernsängerin" bekannte Olina.

3.2.3. Die Gestalten in der Textwelt, die den Figurenpaaren in der Parallelhandlung entsprechen

Bevor wir das Problem erörtern, wie die Ereignisreihe am Ende der bekannten Textwelt die Bedingungen erfüllt, die wir im Modell für die Schlussgeschichte gestellt haben, wollen wir nach den Gestalten, die das Figurenpaar und die Konfliktfigur interpretieren, auch noch die Personen in der Textwelt angeben, die den Figurenpaaren in der Parallelhandlungen zuzuordnen sind.

Wir haben bereits festgestellt, dass in H_{B1} zwei Parallelhandlungen vorkommen. Wir erinnern daran, dass sich die Figuren der Parallelhandlung paarweise an die Figuren F_a und F_b anknüpfen, da zwischen den Figuren der Parallelhandlung eine gleiche Relation in Bezug auf Koinzidenz und Trennung besteht, wie zwischen dem Figurenpaar in der Handlung.

Beide Parallelhandlungen in H_{B1} sind offen und bestehen aus je zwei Phasen. Die Gestalt, die die Figur F_a in der ersten Parallelhandlung interpretiert, heisst Willi, der Unrasierte. Willi ist ein Soldat der deutschen Wehrmacht. Er schliesst das Eisenbahnabteil während der Fahrt nach Lemberg von innen ab, er lädt seine Kameraden in ein Restaurant und schliesslich in das "Stempelhaus" ein, das sich dann als Bordell entpuppt. Die Gestalt, die die Figur F_a in der zweiten Parallelhandlung interpretiert, heisst Siebental, der Blonde. Er ist Gefreiter der deutschen Wehrmacht und reist ab Dortmund mit Willi und Andreas zusammen in Richtung Front. Der Blonde und der Unrasierte sterben

mit Andreas auf dem Weg nach Stryj.

Die Personen, die der Figur F_{b2} und F_{b3} in der ersten Parallelhandlung zugeordnet sind, sind Willis Frau und die Rothaarige in Lemberg. Die Gestalten, die der Figur F_{b1} und F_{b3} in der zweiten Parallelhandlung entsprechen, sind der Wachtmeister in den Ssiwasch-Sümpfen und das schwarzhaarige Mädchen in Lemberg.

Die Varianten in der Parallelhandlung sind miteinander durch Motive nur schwach /Willis Frau trägt ein rotes Pyjama 85/, die Prostituierte in Lemberg ist rothaarig /131/ beziehungsweise gar nicht verbunden. Zwar gilt "rot" gelegentlich als Symbol für Sinnlichkeit, es ist jedoch ohne Belang, ob wir dieses Symbol als Emblem identifizieren können.

Der wesentlichste Unterschied zwischen Handlung und Parallelhandlung besteht darin, dass die letztere der Konfliktfigur entbehrt. Zwar fehlt in der Textwelt bei der Begegnung von Willi und seiner Frau nicht eine dritte Gestalt, jedoch repräsentiert sie keine höhere Macht. Nicht sie, oder nicht sie allein ist für die kurze Dauer des Beisammenseins des Ehepaars verantwortlich. Eine Eigenschaft der Frau, die Untreue, verursacht den abrupten Abbruch des Urlaubs, die Trennung. Die Untreue ist freilich durch Umständen motiviert, die durch den Krieg hervorgerufen sind: Willis Frau lebt mit einem Mann zusammen, den Willi als einen russischen Kriegsgefangenen identifiziert haben will. In diesem Sinne handelt es sich hier nicht um eine "klassische" Dreieck-Story in Kürzestform, aber auch nicht um eine Ereignisreihe mit alten Strukturmerkmalen einer Vorgeschichte. Gleiches lässt sich auch über die Begebenheiten, die sich um den Blonden abspielen, sagen. Bei dem "Zusammentreffen" des Blondens und des Wachtmeisters fehlt die dritte Gestalt im Sinne der Böll-Geschichte, aber nicht in der Ereignisreihe, die der Begegnung der Interpreten von F_a und $F_{b1,2}$ in der zweiten Parallelhandlung zuzuordnen ist.

Die Gestalt, die der Figur $F_{bl,2}$ in der zweiten Parallelhandlung entspricht, trägt Züge einer Konfliktsfigur. Der Wachtmeister ist "ein Befehlshaber", der zwar eine "dauerhafte Vereinigung" will, die Vereinigung selbst geht aber gegen den Willen des Blondens vor sich und repräsentiert einen negativen Wert in der Textwelt: Der Wachtmeister ist ein Homosexueller. Dementsprechend flieht der Blonde so schnell wie möglich aus den Sümpfen - im geographischen und moralischem Sinne des Wortes - und es gibt eine dritte Gestalt in der Umgebung des Wachtmeisters, ein Befehlsverweigerer, der vor ihm in den Tod fliehen musste: er wurde ermordet, weil er stark genug war, den Wachtmeister abzuweisen. Was die in der zweiten Phase der zweiten Parallelhandlung entsprechenden Ereignisse betrifft, verbringt der Blonde seine letzte Nacht mit einer schwarzhaarigen Prostituierten im Bordell.

Diese Ereignisse, und besonders die Begebenheiten, die der ersten Phase der Parallelhandlungen zuzuordnen sind, erklären den Wunsch des Blondens und des Unrasierten nach dem Tod, der nicht nur für Andreas, sondern auch für sie als einziger Ausweg aus ihren verfahrenen Situationen zu sein scheint. /Cf. 99 und 105./ Dieser Wunsch entsteht in ihnen trotz der Tatsache, dass sowohl Willi als auch Siebental die Nutzniesser des Krieges sind. Willi hat illegale Geschäfte im Werte eines Familienhauses auf den besetzten Gebieten gemacht und die Eltern des Blondens besaßen eine Fabrik, die für die Partei und das Heer gearbeitet hat.

Abschliessend möchten wir unser Verfahren zu dem in diesem Abschnitt der Analyse behandelten Thema, Figuren in den Parallelbehandlungen der $F_{bl,2}$ zuzuordnen, begründen. Willis Frau beziehungsweise der Wachtmeister und die Französin beziehungsweise das Mädchen in Dortmund besitzen gemeinsame Eigenschaften. Das deutsche Mädchen und Willis Frau gehören zu dem Bereich "Heimat" und die Begegnungen verlaufen zeitlich fast parallel. Der Wachtmeister ist

zwar auch ein Deutscher, gehört aber auch zu dem Bereich "Ferne", "Ausland", wie die Französin. Die beiden geographischen Gebiete, das französische und das sowjetische, werden auch durch Objekte, die in dem einen Gebiet expressis verbis fehlen, verbunden. In den Ssiwasch-Sümpfen gibt es "nicht einmal eine umgestürzte Mauer" /103/ und am Ort der Begegnung von Andreas und der Französin "kippte /die Mauer/ plötzlich um" /89/. /Diese Möglichkeit der Gleichheit von zwei Sachverhalten ist eine Eigenart der Textwelten./ Was die Frau des Unrasierten betrifft, hat auch sie mit der Französin, in deren Augen "viel Tierisches" /88/ war, einiges gemeinsam: sie "schreit wie ein Tier" /85/, als sie und ihr Geliebter von Willi überrascht werden.

3.2.4. Die emblematischen Attribute der Figuren in der Schlussgeschichte

Wie wir bereits festgestellt haben, H_{B1} ist so konstruiert, dass erst die Veränderung der Attribute des Figurenpaares die Etablierung einer Schlussgeschichte zulässt. Die Veränderung soll dadurch erfolgen, dass die Figur F_a in der Schlussgeschichte und F_{b3} einerseits über emblematische Attribute verfügen sollen, andererseits dürfen sie keine Attribute mehr besitzen, die mit den emblematischen unvereinbar sind.

Die Embleme, die in der Textwelt des Romans Der Zug war pünktlich aufzufinden sind, können in zwei Gruppen eingeteilt werden. Zu der einen Gruppe gehören diejenigen Embleme, die die Ereignisse um Andreas und Olina als Wiederholung der in Fontanes Ballade Archibald Douglas dargestellten Begebenheiten aufzeigen. Aufgrund der Embleme der zweiten Gruppe ahmen die zwei Gestalten die in der Bibel und in der christlichen Glaubenswelt existierenden Ereignisse nach.

Die Ballade von Fontane wird von Olina selbst als Erklärung ihres Schicksals zitiert. Nachdem sie Andreas ihren Plan, mit Hilfe eines deutschen Militär-PKWs, der sie zu dem General bringen sollte, in den Karpaten zu fliehen, dargelegt hat, beginnt sie plötzlich zu singen: " 'Da wollen wir fischen und jagen froh als wie in alter Zeit! Kennst du das?' fragt Olina lächelnd. 'Das ist ein deutsches Gedicht. Archibald Douglas. Es handelt von einem Mann, der verbannt war aus seinem Vaterland, verstehst du? Und wir, wir sind verbannt in unser Vaterland, mitten hinein in ein Vaterland, das begreift keiner. Jahrgang neunzehnhundertzwanzig. Da wollen wir fischen und jagen froh als wie in alter Zeit Hör zu!' Sie summt wirklich diese Ballade, und Andreas denkt, dass das Mass nun voll ist, ein grauer kalter Morgen in einem polnischen Bordell, und eine Ballade, von Löwe vertont, die ihm vorgesummt wird..." /164/

Andreas kennt dieses Gedicht, er sagt es auf in dem Zug, nach Dortmund, vor dem Einschlafen. Und in diesem Schlaf hat er einen Traum, der zwischen den zwei Gruppen der Embleme einen Zusammenhang herstellt.

Wir wollen zunächst das Gedicht selbst untersuchen. Die in der Ballade dargestellten Ereignisse interpretieren eine Fontane-Geschichte, die der Böll-Geschichte sehr ähnlich ist. Auch in dieser Geschichte ergibt eine Zustandsänderung zwischen zwei Figuren, die mit den Relationen 'Getrenntsein' und 'Vereintsein' definiert werden können, die Geschichte. Sie besteht jedoch nicht aus zwei, sondern aus drei Zuständen. Der erste Zustand ist durch die Vereintsein-, der zweite durch die Getrenntsein-, der dritte wieder durch die Vereintsein-Relation bestimmt. Der mittlere Zustand ist Folge eines Konflikts. "Sehr ähnlich" bedeutet also in diesem Zusammenhang, dass der mittlere und der Endzustand, der aufgrund der Ballade konstruierten Fontane-Geschichte mit der Böll-Geschichte in Bezug auf das Figurenpaar identisch ist. Die Interpreten des Figurenpaares in der Textwelt der

Ballade heissen König Jakob und Archibald Douglas. Die Ballade legt die Trennung als Verbannung, die Begegnung als Aufhebung der Verbannung aus.

Es ist leicht einzusehen, dass die Fontane-Geschichte auch mit biblischen Ereignissen interpretierbar ist, wo die eine Figur mit Gott, die andere mit Adam identisch ist. Die Verbannung könnte durch die Vertreibung aus dem Paradies ersetzt werden, und die Rückkehr durch das Ende dieser Vertreibung - d. h. durch die Rückversetzung der erlösten Welt in die paradiesischen Zustände.

Wenn wir die beiden Modelle und ihre Interpretanten aufeinander projizieren, erscheint vor uns die Bedeutung, die das Getrennt-Sein beider Figuren in der Textwelt hat: Verbannung, Krieg, Entfernung von Gott. Die Begegnung dagegen bedeutet das Ende der Verbannung, den Frieden, das Zurückfinden zu Gott.

Olina schildert Andreas den Zweck der geplanten Flucht wie folgt: "Diesen Wagen des Generals schickt uns der Himmel. Hab nur vertrauen und glaube mir: Wohin ich dich führen werde, es wird das Leben sein." /162/ Etwas weiter: "Aber vergiss nicht, was ich dir gesagt habe: wohin ich dich auch führen werde, es wird das Leben sein." /166/. Andreas seinerseits glaubt zu wissen, dass jenes kleine Dorf in den Karpaten nicht der Ort des ungestörten Zusammenseins, des neuen Paradieses, des ewigen Friedens sei: "Mich lockt nicht diese scheinbare Sicherheit ... es gibt nur Versprechungen und Verheissungen und einen dunklen unsicheren Horizont über den wir uns hinausstürzen müssen, um die Sicherheit zu finden..." /166 /

Der Frieden und die Himmelfahrt, der Tod und der Frieden verflochten sich schon in der Ereignisreihe, die die erste Vorgeschichte abbildet, immerhin noch ohne jeglichen emblematischen Sinn. Bevor Andreas das französische Mädchen erblickt, hat er das Gefühl, auf dem Himmel zu sein: "Die ganze Welt drehte sich, und ich sah nichts mehr von ihr

als ein stürzendes Flugzeug, aber das Flugzeug stürzte nicht von oben nach unten, nicht vom Himmel zur Erde, sondern von der Erde zum Himmel, und ich sah jetzt, dass der Himmel die Erde war, ich lag auf der graublauen unbarmherzig heißen Fläche des Himmels. Dann kippte mir jemand Cognac ins Gesicht /.../ und /.../ ich sah diese Augen eine Zehntelsekunde lang." /89/ Fünf Minuten nach dieser Begegnung wird Andreas verwundet. In der Ereignisreihe, die der zweiten Vorgeschichte zugeordnet ist, erscheint die visionäre Verschmelzung von Erde und Himmel wieder, in Andreas' Traum, in der Nacht nach der Begegnung mit dem Dortmunder Mädchen und nachdem er das Fontane-Gedicht aufgesagt hat: "Er sitzt irgendwo auf einer nassen, sehr kalten Ebene und hat keine Beine mehr /.../ und der Himmel über dieser Ebene ist schwarz und schwer, und dieser Himmel senkt sich langsam auf die Ebene herab, immer näher, immer mehr, ganz langsam senkt sich dieser Himmel, und er kann nicht weglaufen, und er kann nicht schreien, weil er weiss, dass Schreien zwecklos ist. /.../ Er weiss nicht einmal, ob die Ebene Gras, nasses Gras, oder blosse Erde ist /.../ Endlos ist der Horizont, /.../ und der Himmel sinkt, und dann fällt ihm plötzlich etwas sehr Kaltes und Nasses auf den Kopf, und er denkt eine millionstel Sekunde daran, dass dieser schwarze Himmel nur Regen ist und dass er sich jetzt öffnen wird, /.../ aber er erwacht und sieht sofort, dass der Unrasierte über ihm steht, die Flasche am Hals, und er weiss, dass ein Tropfen aus der Flasche auf seine Stirn gefallen ist..." /91f/ Nicht nur die Vision des herabsinkenden Himmels kehrt also wieder, sondern die des verwundeten Beines auch, im Traum als Beinlosigkeit. Auch die Umstände, unter denen er zu sich kommt, hat er schon einmal erlebt: auch diesmal erwacht er, als ihm jemand Alkohol ins Gesicht kippt. An den Verwundungs- und Himmelsvisionen vereinigenden Beispiel-Paaren - die Himmelsvision und gleich danach die Verwundung bzw. Andreas' Verwundung und sein Traum im Zug -

wird es sichtbar, welche tiefere Zusammenhänge unter Ereignissen bestehen, die die Vorgeschichten interpretieren. Elemente dieser Vision und dieses Traumes tauchen auch in Andreas' Tod auf, im Ereignis also, das die Schlussgeschichte abbildet. Nach der Explosion des Autos denkt Andreas: "Mein Gott, /.../ sind sie denn alle tot? ... und meine Beine ... meine Arme, bin ich denn nur noch Kopf ... ist denn niemand da... ich liege auf dieser nackten Strasse, auf meiner Brust liegt das Gewicht der Welt so schwer, dass ich keine Worte finde, zu beten... /.../ er spürt etwas Feuchtes über seine Wangen laufen, /.../ es tropft auf seine Wangen, und in dieser fahlen Dämmer /.../ sieht er nun, dass Olinas Hand über seinem Kopf von einem Bruchstück des Wagens herunterhängt und das Blut von ihren Händen auf sein Gesicht tropft." /167f/

Zur Wiederkehr der schon bekannten Momente kommt noch die Verwandlung des Alkohols zum Blut hinzu: an die Stelle des Kognaks /bei Amiens/ und des Schnapses /im Zug/ tritt hier Olinas Blut. Dieses Blut, das ihm ins Gesicht tropft, eröffnet ihm - im Sinne eines früheren Traumes - den Himmel. Dieser Verwandlung kann ein emblematischer Wert zugeordnet und Andreas' Tod als Opfertod, als eine Messe aufgefasst werden.

Bevor wir diesen Gedanken eingehender behandeln, wollen wir zunächst die "Himmelsproblematik" abschliessen. Zu diesem Zweck werden wir jene Textstellen untersuchen, in denen der Frieden mit der Himmelfahrt, mit dem Durchbruch des Horizonts verknüpft wird. Im Vorangegangenen bezeichneten wir die Musik als ein Attribut des Friedens. Andreas' grosses Erlebnis im Bordell ist die Entdeckung des Raumes, woher Musik kommt. Diese Musik findet eine Verkörperung in Olinas Person. Sie spielt am Klavier für Andreas, ein Tanzlied zuerst, dessen Text sie mitsingt: "Ich tanze mit dir in den Himmel hinein, in den siebenten Himmel der Liebe" /141/. Später spielt sie Schubert. Diese Musik bewegt Andreas bis ins Tiefste: "... ich weine, wie ich nie im Leben geweint

habe, weine, wie ich vielleicht nur geweint habe bei meiner Geburt, als dieses grelle Licht mich zerschneiden wollte" /159/. Darauf folgt ein Stück von Bach, das die Vision der Himmelfahrt in Andreas wachruft: "das ist Bach /.../ Das ist wie ein Turm, der sich von innen her aus sich aufstapelt /.../ Er wächst und reisst ihn mit /.../ Ein schmerzliches Glück erfüllt ihn, wie er so gegen seinen Willen und doch wissend und bewusst hochgetragen wird von diesem reinen und gewaltsam sich aufstapelndem Turm, scheinbar, spielerisch, /.../ und doch muss er alle Mühe und allen Schmerz des Kletternden spüren; das ist Geist, das ist Klarheit, nicht mehr viel menschliche Verwirrung; ein unheimlich sauberes, klares Spiel von zwingender Gewalt. Das ist doch Bach, sie hat doch nie Bach spielen können ... vielleicht spielt sie gar nicht ... vielleicht spielen die Engel ... die Engel der Klarheit ... sie singen in immer feineren helleren Türmen ... Licht, Licht, o Gott ... dieses Licht ... /159/. Olina verkörpert hier den Engel, der Andreas in den Himmel begleitet; dieses Zitat überzeugt uns davon, dass der Schlagertext und gewisse umgangssprachliche Wendungen im Text /z. B. "Den Wagen des Generals hat uns der Himmel geschickt"/ in diesem Kontext ihren metaphorischen Charakter einbüßen. Das Licht in der Vision steht für das nach der Geburt erblickte Licht: die Himmelfahrt ist also eine Art Neugeburt. Bloss knüpft sich diese Neugeburt an den Tod - die diesbezüglichen Textstellen stehen in einer unverkennbaren Beziehung zueinander. Die Liebe zwischen Andreas und Olina bekommt einen religiös-mysteriösen Zug, wie auch ihr gemeinsamer Tod. Dieser neue Charakter von Liebe und Tod zeigt sich nicht nur in der durch die Musik ausgelösten Vision. Wenn wir die Gefühle miteinander vergleichen, die Andreas nacheinander zum französischen Mädchen, zum Dortmunder Mädchen und zu Olina empfindet, können wir innerhalb der Wiederholungen auch die Veränderungen wahrnehmen, die schliesslich die Umrisse einer religiösen Anthropologie annehmen. Die Veränderung in der Beschaffenheit ihrer Liebe bringt eine Ver-

änderung im Andreas' Verhältnis zum Tode mit sich.

Die drei Mädchen versinnbildlichen drei Möglichkeiten menschlichen Seins: das Dortmunder Mädchen hat bloss menschliche Attribute, die Französin auch tierische /sie hat "tierische Augen"/, dafür vereinigt Olina sowohl menschliche als auch engelhaftige Züge in sich. Die Französin hat eine bloss physische Ausstrahlung für Andreas: Olina gegenüber sagt er von ihr: "Ja, ich habe sie so geliebt, dass ich meine Seele verkauft hätte, um nur eine Sekunde ihren Mund zu spüren. /.../ Ich hätte einen Mord begangen, um nur den Saum ihres Kleides zu sehen, wenn sie um eine Strassenecke ging. /.../ Und ich hätte alle diese Tausende Gebete verkauft für einen einzigen Kuss von ihren Lippen." /153/ Andreas' Gefühle dem Dortmunder Mädchen gegenüber entbehren alles Körperlichen und jeden religiösen Charakters zugleich. In der Verbindung mit Olina wird letzterer dominierend. Nachdem sie das Bach-Stück gespielt hat, schläft sie ein, wie jemand, der getan hat, was er tun musste. Andreas bleibt länger wach und denkt nach: "Ich musste, musste hierkommen in dieses Lemberger Bordell, um zu erfahren, dass es eine Liebe gibt ohne Begehren, so wie ich Olina liebe. /.../ich muss diesen Mund sehen ... diese Stirn und diese erschöpften, goldenen, zarten Haarstreifen über ihrem Gesicht und die Schatten namenloser Erschöpfung um ihre Augen. Sie hat Bach gespielt, bis an die Grenzen des Menschlichen." /160/

Die Liebe zwischen Andreas und Olina könnte entweder negativ - mit dem Fehlen der körperlichen Begierde - oder positiv - mit ihrer Bedingungslosigkeit und Opferbereitschaft - charakterisiert werden, mit Eigenschaften also, die über die gewöhnlichen Beziehungen zwischen Mann und Frau hinausweisen. Dies kommt hauptsächlich darin zum Ausdruck, dass Andreas' Verhältnis zum Tode eine Veränderung erfährt. Damals, als er die Augen der Französin erblickt hatte, war er bloss durch eine Verwendung, keinen echten Tod bedroht:

"... nichts war mir so verhasst, als auf einem Ährenfeld den Heldentod zu sterben, es erinnerte mich zu sehr an ein Gedicht, und ich mochte nicht wie in einem Gedicht sterben, nicht den Heldentod sterben wie auf einem Reklamebild für diesen dreckigen Krieg." /89/ Nach dem Klavierspiel von Olina ist er plötzlich auf den Tod gefasst, er erwartet den Tod, der nichts mehr mit dem Tod in den Reklamgedichten für den Krieg gemeinsam hat, sondern - wie dies aus den die Embleme interpretierenden Textteilen klar wird - den Tod Christi nachvollzieht.

Es ist ein komplizierter Prozess, in dem sich Andreas' Verwandlung vom deutschen Soldaten zum Deserteur abspielt - zum Deserteur, der, die Schulden der Welt auf sich nehmend, einen Opfertod gleich Christus auf sich nimmt. Zur Beschreibung dieses Prozesses wollen wir verschiedene Schichten der Textwelt von Der Zug war pünktlich analysieren. Zunächst wollen wir kurz die Mittlerfiguren vorstellen, die im Modell die Embleme repräsentieren. Ihre Interpretanten haben also in der Textwelt die Funktion, die religiösen Werte zu repräsentieren und diese dem mit emblematischen Attributen ausgestatteten Gestaltenpaar in der Textwelt zu vermitteln. In dem Handlungsmodell, das die Struktur von Der Zug war pünktlich erläutern soll, treten zwei Mittlerfiguren auf. Die eine wird durch Andreas' Tante - gleichzeitig seine Pflegemutter - interpretiert, die andere durch seinen Freund, den Priester Paul.

Zunächst wollen wir die Rolle der Tante untersuchen. Ihr Schicksal gibt ein Beispiel für die selbstlose, opferbereite Liebe - in dieser Hinsicht nimmt sie gleichsam Olinas Gestalt vorweg. Andererseits verknüpft sie Andreas mit dem Schicksal der Juden.

Bis zu seiner Begegnung mit Olina hat Andreas nie verstehen können, wie seine Pflegemutter ihren trinksüchtigen, groben, dicken, schlechtaussehenden Mann lieben kann: Ich habe nur immer, immer gedacht: mein Gott, warum heiraten sie solche Männer, warum heiraten sie solche Männer?" - 'Weil

sie lieben', fällt Olina plötzlich ein. 'Ja', sagt er erstaunt, 'du weisst es. Sie hat ihn geliebt, hatte ihn geliebt und liebte ihn immer noch.' /152/ Olina hat Verständnis für die Tante, weil sie um die Bedingungslosigkeit der Liebe weiss. Dieses Verständnis drückt sich auch in der Ähnlichkeit der Gestalt beider Frauen aus. "Deine Tante', sagt sie, 'wie sah sie aus? Beschreib mir genau deine Tante!' - 'Meine Tante war sehr klein und zart.'" /151/ Diese Beschreibung, die "genau" sein soll, gleicht sehr der Textstelle, die Olinas Äusseres schildert: "Sie ist klein und zart." /133/ Das Verhältnis der Pflegemutter zu ihrem Gatten erscheint schon früher im Text, als das Verhältnis von Frauen zu ihren Männern in einem vorgestellten, von Juden bewohnten Gebiet. Dieses Bild taucht in Andreas' Vorstellungen auf, als er sich die Gegend vorzustellen versucht, wo er seinen geahnten Tod finden wird: "Galizien, /.../ alles dunkle, düstere Namen, die nach Pogrom riechen und schrecklich traurigen riesigen Gütern, auf denen schwermütige Frauen von Ehebrüchen träumen, weil ihre specknackigen Männer ihnen zuwider geworden sind..." /82/ Die Judenproblematik bekommt mehr Gewicht in der Erzählung, sie wird nicht darauf reduziert, dass Andreas sich mit den Juden identifiziert. Er stirbt in einem von Juden bewohnten Gebiet, und die Beschreibung des Todes selbst lässt auf einen Zusammenhang mit den Juden schliessen. Galizien ist für Andreas ein Gebiet der Juden, und er stirbt wahrhaftig in Galizien. Zu untersuchen ist noch der Zusammenhang zwischen dem Tod und den Juden.

Wer tötet denn Andreas? Aus den Prämissen würde man auf einen Partisanenangriff schliessen, die betreffende Textstelle aber schweigt darüber, wer das Auto vernichtet hat: "Aber nun fährt eine unsichtbare Riesenhand über dieses sanft kirschende Auto, ein furchtbares stilles Wehen /.../ und dann wird der Wagen zersägt, von zwei rasenden Messern, die knirschen vor wildem Hass, eins rast von vorne und das andere von hinten in den metallenen Leib, der

sich aufbäumt und dreht." /167/ Das Wort "Messer" kommt in anderem Kontext öfters vor, und immer an Galizien, an die Juden geknüpft. Zuerst erscheint es auf Seite 82.:/ "Galizien, ein dunkles Wort, ein schreckliches Wort, und doch ein schönes Wort. Es ist etwas von einem sehr leise schneidenden Messer darin... Galizien..." Später kehrt diese Textstelle in folgender Variation wieder:"Er betet auch wieder für die Juden von Czernowitz und für die Juden von Stanislau und Kolomea; da sind überall Juden in Galizien, Galizien, das Wort ist wie eine Schlange, die winzige Füße hat und die Gestalt eines Messers, eine Schlange mit blitzenden Augen, die sanft über die Erde schleicht und schneidet, die die Erde entzweischneidet. Galizien... das ist ein dunkles, schönes und sehr schmerzenreiches Wort, und in diesem Lande werde ich sterben. Es ist viel Blut in diesem Wort, Blut, von dem Messer fließen gemacht." /94/ Wenn der Zug ins Judengebiet Galizien kommt, registriert Andreas diese Tatsache so: "/.../ Galizien... wie ein Messer auf unsichtbaren Schlangenfüssen, ein Messer, das wandert, leise wandert, eine leise wanderndes Messer. Galizien." /120f/ Das Wort "Messer" kommt bis auf die Schlusszene in keinem Kontext mehr vor, weder in Bezug auf Galizien, noch auf die Juden, noch auf Andreas' Tod. In der Zwischenzeit wird es durch die "Messe" ersetzt, die in eine immer engere Verbindung mit Andreas' Tod gerät.

Bei diesem Punkt angelangt, müssen wir unsere Überlegungen auf Andreas' Freund, den Priester Paul, ausdehnen. Er liest jeden Morgen die Messe, die ja nach katholischem Ritus einen symbolischen Nachvollzug des Kreuzopfers bedeutet. Andreas' Tod und Pauls Messe kommen in einem gemeinsamen Kontext zuerst vor, als sich Andreas den eigenen Tod und die von Paul gelesene Totenmesse vorstellt. Schliesslich fallen Tod und Messe tatsächlich zeitlich zusammen: Als Andreas im Lemberger Restaurant das Weinglas hebt, ergreift ihn eine plötzliche Ahnung über den Zeitpunkt sei-

nes Todes: in dem Augenblick wenn Paul zum Altar tritt. Und nicht nur die Zeitpunkte stimmen überein: Mit seiner Geste nimmt Andreas die Geste eines Priester vorweg, der den Kelch zum Munde führt, Auch identifiziert er in seinen zerstreuten, ambivalent ausgedrückten Gedanken den Ort des baldigen Sterbens mit dem Ort der Messe: "Wenn Paul das Staffelvebet spricht, zwischen Lemberg und... er muss nachsehen, welcher Ort vierzig Kilometer hinter Lemberg ist." /128/ Diese Identifizierung wiederholt sich ausdrücklich am Ende der Geschichte, als im Augenblick des Angriffs auf das Auto, vierzig Kilometer von Lemberg entfernt, Andreas selbst das Staffelvebet zu sprechen beginnt: "Introibo." /167/ So vollzieht sich die Verwandlung von Andreas' Tod: er wird im Judenland, in "zum Messer" gewordenen Galizien, selbst ein Teil der Messe, eine Wiederholung des Kreuzopfers für die Sünden der kriegerischen Welt.

Dieser Tod erhält eine weitere Bedeutung - im Sinne der Fontane-Ballade -: er ist das Ende der Verbannung, die Rückkehr zum Gott und die transzendente Verwirklichung eines ewig dauernden Zusammenseins - es wird ein neues Leben, wohin Andreas von Olina im Sinne der biblischen Worte über die Nachfolge Jesu geführt wird.: "Denn wer sein Leben retten will, wird es verlieren. Wer aber sein Leben verliert um meinetwillen, der wird es finden." /Matthäusevangelium, 16, 25/.

Es bleibt noch zu erklären, worin die konkrete Entwicklung der Gestalten besteht, die das Figurenpaar des Handlungsmodell\$ interpretieren. Unser Modell lässt für diese Figuren keine Attribute zu, die mit den Emblemen unvereinbar wären. Dies heisst, dass Andreas und Olina keine Eigenschaften besitzen und keine Beziehungen eingehen dürfen, die ihren "engelhaften" beziehungsweise "christusähnlichen" Merkmalen widersprechen würden. Diese Entwicklung zeigt sich bei den Frauengestalten in der Haarfarbe: Wie aus den Zitaten hervorgeht haben die Mädchen, die die Varianten der Figur F_b in der ersten und

zweiten Vorgeschichte interpretieren, schwarze Haare; Olina dagegen ist goldblond. Diese winzige Verschiebung erhält eine zusätzliche Betonung in der Bordell-Szene dadurch, dass die Besitzerin des Bordells Andreas zunächst ein schwarzhaariges Mädchen anbietet, als aber Andreas "Musik" bestellt, erscheint die goldblonde Olina, die die Variante von F_b in der Schlussgeschichte interpretiert. Dass Olina bis zu der Begegnung mit Andreas eine Prostituierte ist, mag eine gemeinsame Eigenschaft mit der Französin bei Amiens sein, von der Andreas bloss soviel erfährt, dass sie wahrscheinlich eine Dirne sei. Nachdem aber Olina Andreas begegnet ist, verzichtet sie auf die körperliche Liebe und verlässt das Bordell.

Wie Olina wird auch Andreas eine Eigenschaft los, die zu seinen Jesus-Emblemen in Widerspruch stand: Im Laufe der Ereignisse hört er schrittweise auf, Soldat zu sein. Sein Gewehr lässt er noch vor der Abfahrt bei seinem Priesterfreund Paul liegen. Während der Fahrt wird er, wie wir bereits erwähnten, der militärischen Sphäre immer mehr entfremdet, bis er im Bordell, zur Desertion entschlossen, seine Uniform und sein Soldbuch der Besitzerin als Preis für Olina überlässt. Er bietet der Alten sogar seinen Körper an - dieses Moment führt entschieden zum Problemkreis Opfertod hinüber. Auch das Anbieten des Körpers erfolgt sukzessiv, beginnend am Bein, das schon in der Verwundungs-Szene und dann im Traum während der Fahrt eine so grosse Rolle gespielt hat und in der Todeszene von Andreas eine wichtige Rolle spielen wird: "Können Sie kein Menschenbein gebrauchen, ein wunderbares, prachtvolles Menschenbein... ein Bein von einem fast unschuldigen Menschen? Können Sie das nicht gebrauchen? Für den Rest. Bleibt noch ein Rest? Er /Andreas/ ruft das ganz sachlich, ohne Erregung, und hat immer noch Olinas Hand in der seinen." /156f/

Wir wollen hier aufhören, die Entsprechungen zwischen dem Handlungsmodell und der Textwelt von Der Zug war pünkt-

lich aufzuzählen. Es ist wohl einzusehen, dass der Aufbau der Textwelt das Handlungsmodell "nachahmt", das wir zu Beginn der Darlegung unserer Analyse konstruiert haben. Das Schicksaal der Gestalten nimmt den vom Modell vorgezeigten Lauf. In diesem Sinne können wir behaupten, dass das Modell den Aufbau der Ereignisse in der Textwelt erklärt. Man kann sogar das Ausbleiben bestimmter "möglicher" Ereignisse mit Hilfe des Handlungsmodells begründen. Dafür wollen wir ein Beispiel nehmen.

3.3.1. Ein spezieller Fall für die Erklärungsfunktion des Handlungsmodells

Die hier zu analysierende Ereignisreihe spielt am Dresdener Bahnhof. Da sie der Szene am Dortmunder Bahnhof folgt - sowohl in der linearen Textstruktur als auch in der Chronologie der Textwelt - soll dem Schauplatz, dem Bahnhof, eine besondere Bedeutung zugemessen werden. Die Schauplätze der Ereignisse sind noch in einer anderen Hinsicht Varianten in der Textwelt: Die Städtenamen werden im Zug kurz nacheinander erwähnt, gleich nachdem Andreas eingestiegen ist.: "Die beiden Unbekannten unterhielten sich. 'Dresden', sagt die eine Stimme. 'Dortmund', die andere. Das Murmeln ging weiter und wurde lebhafter."
/68/ Wenn der Zug in Dresden einläuft, ist für uns bereits bekannt, dass Andreas in Dortmund dem Mädchen mit der Kaffeekanne begegnet ist. Wird sich hier in Dresden das Treffen mit einem Mädchen wiederholen? Am Dresdener Bahnhof erwägt Andreas die Möglichkeiten einer Desertion. "Ich könnte hier aussteigen /.../ irgendwohin gehen, irgendwohin, immer weiter, bis sie mich schnappten, an die Wand stellten, und ich würde nicht zwischen Lemberg und Czernowitz sterben /.../ Aber ich stehe hier am Fenster und bin wie aus Blei. /.../ und das Seltsame ist, dass ich gar keine Lust verspüre, hier auszusteigen und am Ufer der Elbe unter diesen reizenden Bäumen spazierenzugehen. Ich sehne mich

nach Polen, ich sehne mich nach diesem Horizont so sehr, wild und innig, wie sich nur ein Liebhaber nach der Geliebten sehnen kann. /.../ Warum schweigt die sonore Stimme jetzt so lange! /.../ Ich brauche nur durch den Gang zu gehen, das lächerliche Gepäck stehenzulassen und abzuhaufen, irgendwohin, unter Bäumen spazierengehen, unter Herbstbäumen." /80f/ Als der Zug Dresden verlassen hat, erfahren wir über Andreas: "Seine Gedanken wimmeln vor der schönen sanften Gartenlandschaft um Dresden." /81/ In Kenntnis des Handlungsmodells und seiner Interpretation sind wir berechtigt zu behaupten, dass Andreas den Zug verlassen will, weil in der Textwelt Merkmale aufgetaucht sind, denen ein positiver Wert, der Wert "Frieden" zukommt. Er verwirklicht jedoch seine Intention nicht, weil nicht alle Bedingungen im Sinne des Modells dafür erfüllt sind. In der Hierarchie der Sachverhalte, die den Wert "Frieden" in der Textwelt repräsentieren, steht "die Begegnung mit einem Mädchen" an höchster Stelle. Und gerade diese Voraussetzung ist hier nicht vorhanden. Dies wird auch durch das Gleichnis betont, mit dem ausgedrückt werden soll, dass eine andere Landschaft, eine in Polen, für Andreas mehr Anziehungskraft als die um Dresden besitzt. Polen, das weit über dem Horizont liegt, ist der Gestalt ähnlich, die der Szene in Dresden fehlt: der Liebenden.

Die Rolle, die das Gleichnis im Text spielt, besteht nicht nur darin, zu zeigen, was in der Szene fehlt, um aus ihr eine Ereignisreihe zu machen, die eine Vorgeschichte oder Schlussgeschichte abbilden kann. In einem anderen Zusammenhang nämlich, im Licht der späteren Ereignisse, avanciert das Gleichnis zum Ausdruck einer Vorahnung, da Andreas seine Geliebte, Olina, tatsächlich in Polen trifft. Dem Gleichnis können wir in diesem Sinne eine spannungschaffende Funktion zuschreiben: Die durch das Gleichnis verstecktausgedrückte Vorahnung kann von den späteren Ereignissen bestätigt oder widerlegt werden. Diese Art von Spannung ist

unabhängig davon, ob der Leser über eine begründete Hypothese hinsichtlich der Struktur der ganzen, im Leseakt immer mehr rekonstruierten Textwelt verfügt, das Verstehen des Gleichnisses als möglichen Verweis auf Zukünftiges setzt aber eine Annahme über diese Struktur voraus.

Die spannungsschaffende, halb-verdeckte Vorwegnahme späterer Ereignisse kann freilich eine explizitere Form annehmen. Eine Gestalt kann darüber Vorstellungen haben, in welcher Richtung sich die Ereignisse in ihrer Welt entwickeln werden. Der Autor des historischen Romans Der Zug war pünktlich macht reichlich von dieser Möglichkeit Gebrauch.

3.3.2. Über die spannungsschaffende Funktion der linearen Struktur des Textes

Gehen wir von der rekonstruierten Zeitfolge der Ereignisse in der das Modell abbildenden Textwelt aus, beginnt Der Zug war pünktlich in medias res, mit der Darstellung von Ereignissen, die nicht der ersten, sondern der zweiten Vorgeschichte zuzuordnen sind. Unter einem anderen Gesichtspunkt beginnt die Erzählung doch nicht in medias res, da der erste Abschnitt der die zweite Vorgeschichte interpretierenden Ereignisreihe - d. h. Andreas' Abfahrt aus Dortmund - mit dem Beginn einer anderen, im weiteren Sinne aufgefassten, in Andreas' Innenwelt sich abspielenden Ereignisreihe zusammenfällt: im Augenblick der Abfahrt wird Andreas plötzlich von der Vorahnung seines "baldigen" Todes ergriffen, und am Ende dieser Ereignisreihe wird aus diesem "bald" ein bestimmter Zeitpunkt, und zwar mit Ortsangabe: Sonntag, früh um 6, in Stryj. Die Vorahnung wird also immer konkreter. Der Prozess dieser Konkretisierung findet aber seinen Abschluss früher, als das geahnte Ereignis eintritt; Andreas glaubt seine Zukunft schon im Lemberger Bordell, 12 Stunden vor seinem Tod zu kennen /135/. Der Abschluss der Ereignisreihe, die sich in Andreas' Gedanken abspielt, befindet sich etwa in den ersten zwei Dritteln des Textes; der

letzte Teil liest sich mit der gespannten Erwartung, ob Andreas' Tod wirklich dort und dann eintritt, wo und wann er es vermutet hatte.

Die spannungsschaffende Funktion dieser Vorahnung bekommt noch zusätzliche Bedeutung, wenn wir die Zusammenhänge zwischen Andreas' Reiseroute und der immer konkreter werdenden Vorahnung untersuchen.

Andreas' Todesahnung wird durch sein Wissen, dass er zurück zur Front soll, genährt. Zu Beginn des Textes erscheinen die Verkoppelungen Andreas - der Zug bzw. der Zug - der Tod noch als untrennbar. Auf dem Bahnhof irgendwo im Rheinland sträubt er sich plötzlich dagegen, einsteigen zu müssen: "'Ich will nicht sterben', schrie er, 'ich will nicht sterben, aber das Schreckliche ist, dass ich sterben werde..'" /66/ Er steigt trotzdem ein, denkt aber daran: "Mein Leben ist nur noch eine bestimmte Kilometerzahl, eine Eisenbahnstrecke." /73/ Noch später: "Ich kann mich nicht bewegen, ich bin ganz starr, dieser Zug gehört zu mir, und ich gehöre zu diesem Zug, der mich meiner Bestimmung entgegentragen muss." Zu Beginn sind Ort und Zeit des Todes für Andreas schon deshalb unbekannt, weil er nicht wissen kann, wo er die fließende Frontlinie erreichen wird. In den Fantasiebildern nimmt jedoch die Endstation der Reise immer deutlicher Gestalt an. Die Spannung erfährt dadurch eine zusätzliche Steigerung, dass während Andreas den Ort und Zeitpunkt seines nahe Todes immer genauer zu kennen glaubt, die Reise selbst immer stärker von Zufällen bestimmt wird. Die Reisedauer scheint unerwartet kürzer zu werden als sie beim Umsteigen in Przemysl einen schon als verpasst geglaubten Zug doch noch erreichen; sie zieht sich unerwartet in die Länge, als der Zug stundenlang an einem Abstellgleis stehen muss. Der Besuch im Lemberger Bordell bringt eine Wendung für Andreas; die Reihe der unvorsehbaren Ereignisse erreicht den Höhepunkt durch Olinas Angebot zum Desertieren. Während aber die Gestaltung der Ereignisreihe immer lockerer die vorgezeichnete Linie nachvollzieht, und dadurch das Erreichen

des geahnten Endpunktes immer zweifelhafter macht, suggeriert der Text durch verschiedene Mittel, dass diese Vorahnung doch zur Realität werden wird, was die Spannung gleichsam stabilisiert. Als erstes möchten wir hier gleich den Titel erwähnen, dessen Symbolhaftigkeit spätestens nach dem Umsteigen in Przemysl offensichtlich wird. Der aus Paris abgefahrene erste Zug, der Andreas zur Front bringen sollte, verkehrt zwar bis zur Endstation Przemysl pünktlich, der zweite Zug aber, der die Zwischenstation in Lemberg ermöglicht und alle Vorahnungen zur Wirklichkeit werden lässt, ist ein Zug mit Verspätung. Der Titel aber bezieht sich auf den ganzen Text.

Nicht nur dies deutet aber das endgültige Zusammenfallen von Wirklichkeit und Vorahnung an. Durch die Wiederkehr bestimmter Textteile wird immer mehr verdeutlicht, dass Andreas' Weg ein Weg der Visionen ist: Textteile: Sätze und Syntagmen, die zuerst zur Beschreibung von Visionen gebraucht wurden, tauchen immer zahlreicher in der Schilderung der Gegenwartereignisse auf.

Im Zug, den ihn nach Przemysl bringt, hat Andreas die plötzliche Vorahnung, dass er irgendwo zwischen Lemberg und Czernowitz sterben wird. Er stellt sich die letztere Stadt vor: "er denkt an Juden /.../ düstere Strassen mit flachdachigen Häusern, breite Strassen und Spuren alt-österreichischer Verwaltungsgebäude, zerbröckelte k. u. k.-Fassaden in verwilderten Gärten". /81f/ Als er in Lemberg ankommt, tauchen in der Beschreibung dieser Stadt diejenigen Elemente auf, die schon das Czernowitz-Bild bestimmt haben: "Sie fahren in eine sehr breite Allee hinein /.../ und Stani hält. /.../ und es geht wiederum sehr schnell, dass sie einen verwilderten Vorgarten durchschreiten und in einen sehr langen und dumpfen Flur treten in einem Haus, dessen Fassade zu zerbröckeln scheint. Ein k. u. k.-Haus." /123/. Und später: "Das Haus, vor dem sie halten, ist ein polnisches Haus. Das Dach ist halb flach." /129/

In der Textwelt übernimmt also Lemberg die Rolle der todesbringenden Stadt Czernowitz; dem Leser kann dies ein Hinweis darauf geben, dass die Visionen von Andreas doch zur Wirklichkeit werden.

3.4. Das Problem des Fatalismus

Die Vorahnung besitzt in Der Zug war pünktlich nicht nur eine spannungsschaffende Funktion - darauf wollen wir später noch einmal eingehen -, dies ist aber ihre Hauptfunktion. Deshalb kann es zu anfechtbaren Feststellungen führen, wenn wir das Problem Vorahnung des Todes - Verwirklichung der Vorahnung zu stark ins Zentrum stellen. Wenn wir also die einzige Bedingung zum Abbruch der Ereignisreihe in Der Zug war pünktlich darin sehen, dass sie die Richtigkeit von Andreas' Vorahnung bestätigen oder widerlegen soll, und wenn wir die sonstigen Bedingungen, die wir bei der Beschreibung des Handlungsmodells der Erzählung festgesetzt haben, ausser Acht lassen, eröffnen wir den Weg für allzusehr einseitige und damit falsche Interpretationen. Andreas' Verhältnis zum Tod z. B. wird dann als blosser Fatalismus aufgefasst. Im Gros der Sekundärliteratur über den Roman Der Zug war pünktlich ist dies der Fall.

W. J. Schwarz hält einen "gewissen Fatalismus, eine resignierte Ergebung des Menschen in sein Schicksal " /1968:116/ für die frühen Werke und so auch für Andreas kennzeichnend. Andreas' Standpunkt ist in einem speziellen Sinne zweifellos fatalistisch zu nennen, nicht aber resigniert. Fatalismus und Resignation setzen einander meistens voraus, bloss kommt dieser Zusammenhang in der Textwelt der Erzählung nicht zum Ausdruck. Wir sehen Andreas den Tod nicht nur erleiden, sondern gewollt auf sich nehmen, ohne Resignation, dagegen als eine für ihn einzig mögliche Tat. Dies wird erst nach der Freilegung der Struktur feststellbar, die wir durch unser Modell

repräsentiert haben. Nach Schwarz wird Andreas durch seinen Fatalismus daran gehindert, auch nur das Geringste gegen die verhasste nationalsozialistische Macht zu unternehmen. "Der Krieg mit allen seinen Begleiterscheinungen wird hier als unabänderliches, kosmisches Geschehen dargestellt, als eine Art Naturkatastrophe, auf die der Mensch keinen Einfluss hat." /1968:116/.

Unsere Analyse soll gezeigt haben, dass Andreas' Fatalismus von besonderer Art ist. Er nimmt die Lebensfügungen - Olinas Desertionsplan - nicht nur aus der Überzeugung hin, dass etwa an ihnen kein Menschenwille etwas zu ändern vermag, sondern in der Gewissheit, dass es sein unentrinnbares Schicksal sei, bei Stryj genau zu dem Zeitpunkt zu sterben, als Paul die Messe liest. Aus Andreas' Gesichtspunkt würde nämlich gerade eine gelungene Desertion den Beweis dafür erbringen, dass der Mensch als Individuum keinen Einfluss auf den Krieg ausüben, dass er die Schuld der Welt im Krieg nicht auf sich nehmen kann.

Die Schilderung der Ereignisreihe der Desertion bildet zusammen mit Andreas' eigenartigem Fatalismus die Grundlage dafür, dass sein Tod nicht als die Vernichtung eines Einzelnen erscheint, sondern als ein Opfertod für die Befreiung der ganzen Menschheit vom Krieg aufgefasst werden kann. /Cf. 120/ Dass das Sich-Herausreißen aus dem mächtigen Griff des Krieges nicht einen bloss individuellen Wert besitzt, zeigt sich im Umstand, dass Andreas seine beiden Kameraden mit zu seiner letzten Fahrt nimmt, um mit ihnen zusammen - wie Jesu mit den beiden Schächern - zu sterben.

Der Tat-Charakter und die gemeinschaftliche Funktion von Andreas' Tod kommt noch deutlicher zum Ausdruck, wenn wir den "Bericht" von Alfred Andersch Die Kirschen der Freiheit /1950/ in unsere Betrachtungen einbeziehen, der etwa ein Jahr nach dem hier analysierten Roman erschienen ist. In dieser autobiographischen Schrift beschreibt der Autor

zwei seiner Desertionen: die eine aus der KPD im Jahre 1933, nach Hitlers Machtübernahme und nach zweifacher Gefangenschaft von Andersch durch die Gestapo; die andere aus der Wehrmacht an der italienischen Front im Juni 1944.

In den Kirschen der Freiheit wiederholt sich eine Ereignisreihe - genau wie in Der Zug war pünktlich -, und auch sie schildert eine Desertion. Der Erzähler von den Kirschen der Freiheit entdeckt im Rückblick auf sein Leben diejenige Notwendigkeit, die ihn zur Desertion geführt hatte. Von nun an sieht er jedes Moment seines Lebens nur noch als eine Vorbereitung zu dieser Entfernung von der Wehrmacht. Die Desertion entpuppt sich aber als eine kurzlebige Verwirklichung der individuellen Freiheit im Niemandslande zwischen zwei Fronten, die von kurzer Dauer ist, bis er aus der Hitlerdeutschen Gefangenschaft in die amerikanische überwechselt. Andersch's Utopie im Niemandslande ist eine Wirklichkeit von unerhört kurzer Dauer. Bölls Utopie existiert "hinter dem Horizont" und gilt für die Ewigkeit. Andersch's Utopie spielt sich in einer öden Gegend ab, wo das Individuum von allen verlassen dasteht; Bölls Utopie wird von Menschenpaaren bevölkert, die miteinander durch die Liebe verbunden sind. Der Deserteur von Andersch hat dasselbe vor den Augen, was die Böllschen - eine Vorgeschichte abbildenden - Ereignisreihen darstellen, nur betrachtet der erste dieses augenblickliche Sich-Lösen von der Macht als sein Endziel. Bei Andersch ist dieses Sich-Lösen, als eine bloße Negation zu charakterisieren, nämlich als das Aufhören der Angst. Böll steckt das Ziel etwas höher: bei ihm soll dieses Sich-Lösen den Charakter von Endgültigkeit haben, d. h. es soll nicht nur die Angst aufhören, sondern zugleich die Liebe, dieses eminent gemeinschaftliche Erlebnis, verwirklicht werden. Zu seiner Lebensauffassung sucht Andersch "heidnisch"- existenzphilosophische, Böll jedoch christliche Grundlagen. Letzteres beinhaltet ein höheres Mass an Verantwortungsgefühl der Menschheit gegenüber, wie dies teils auch aus der weiteren Ent-

wicklung beider Autoren deutlich wurde. Wenn wir die gemeinschaftliche Funktion von Andreas' Tod betonen, wollen wir uns Interpretationen widersetzen, die nicht nur die den Fatalismus bestätigende Rolle des Todes /und dadurch die Ohnmacht des Menschen vor seinem Schicksal/ unterstreichen, sondern die auch die objektiven Ursachen des Todes verallgemeinern wollen. Solche Ursachen des Todes sieht Schwarz nicht: "sein von ihm /von Andreas/ vorausgesehener Tod wird aller Erwägungen von Ursache und Wirkung entkleidet." /1968:116/

Der Tod von Andreas und Olina samt Mitfahrern ist nicht einmal auf der Ebene der Ereignisse als Zufall anzusehen: hier ist er dadurch begründet, dass die polnischen Partisanen die Deutschen und die mit ihnen zum Deserteur gewordene Olina hinrichten. Günther Wirth formuliert die verallgemeinerte "message" der Erzählung so, dass er gerade diese Ereignisreihe - den Tod der beiden Hauptfiguren - als reale Folge des Versuchs betrachtet, inmitten des Krieges private Humanität zu verwirklichen.

Das Ergebnis dieser Auslegung weicht also von der Schwarz'en ab, ihr Fehler liegt aber unserer Meinung nach an derselben Stelle: auch er lässt ausser Acht, dass Andreas - seinem Namensvetter, dem Apostel gleich - als ein Nachfolger Christi gilt. Er trachtet nicht nach seinem privaten Glück, sondern stirbt den Tod Christi; er wird nicht nur für seine privaten Sünden sühnen, sondern für all die Sünden der Welt im Krieg. Argumente gegen Wirths Feststellungen werden nicht nur durch unsere Analyse geliefert, sondern durch Wirth selbst. Nachdem er die Rolle des Gebets in Der Zug war pünktlich ausführlich dargestellt hat, stellt er - übrigens mit unserer Auffassung übereinstimmend - fest, dass Andreas' Beten sich dadurch auszeichnet, dass er nicht für sich selbst betet. Ein Zitat dazu aus dem Text des Romans Der Zug war pünktlich: "Jetzt werde ich beten, denkt er, alle Gebete, die ich auswendig weiss, und noch einige dazu. Er betet erst das Credo, dann Vaterunser und Ave Ma-

ria /.../ noch einmal das Credo, weil es so wunderbar vollständig ist; dann die Karfreitagsföribitten, weil sie so wunderbar umfassend sind, auch für die ungläubigen Juden." /90/

Wirth registriert weder die inhaltliche Entwicklung in Andreas Gebeten, noch bringt er sie mit christlichen Inhalten in Verbindung, obwohl letztere - wenn auch indirekterweise - durch die kirchlichen Embleme im Text vermittelt werden. Zu Beginn betet Andreas für das französische Mädchen; laut seinem Gelübde sollte er jeden Tag für sie beten. Später betet er - wie dies aus dem oben stehenden Zitat hervorgeht - nicht nur für seine Geliebte, sondern für die Verfolgten ebenso wie für den Feind. /Paradoxerweise werden hier sowohl die Verfolgten als auch die Verfolger durch Juden vertreten, was ja als ein Paradox der traditionellen Auslegung des Gebets und auch der historischen Lage in den Jahren des zweiten Weltkrieges gilt. Die ambivalente Rolle der Juden wird hier - wie an anderen Stellen auch - sichtbar. Erst in Wo warst du, Adam? weicht diese Auffassung einer anderen, einer Einigung von Christentum und Judentum in Ilonas Person./ Diese Tendenz verstärkt sich, bis Andreas die ganze Menschheit in sein Gebet einschliesst: "Andreas will beten, er will unbedingt beten, erst alle die Gebete, die er immer gebetet hat, und noch ein paar eigene dazu, und dann will er aufzählen, die für die er bitten muss, aber er denkt, dass es Irrsinn ist, alle aufzuzählen. Man müsste alle aufzählen, die ganze Welt. Zwei Milliarden müsste man aufzählen ... vierzig Millionen, denkt er ... nein, zwei Milliarden müsste man aufzählen /.../ man muss schon anfangen aufzuzählen, die für die er bitten muss." /120/

In unsere Betrachtungen müssen wir den Kontext mit einbeziehen, aus dem dieses Zitat stammt: Nachdem Andreas für alle Menschen in der Welt gebetet hat, fällt ihm sein Freund Paul, der Priester, ein und er hofft, dass dieser eine Frühmesse für ihn und für alle seine Kameraden - auch für die Sündigen -, kurz: für alle lesen wird. Dann denkt er an

seinen baldigen Tod in Galizien. In diesem Prozess tritt also im Text an die Stelle des Gebets die Messe, an die Stelle der Messe der Tod, der Opfertod für die Menschheit.

Nach Schwarz wird Andreas durch seinen Fatalismus zur Tatenlosigkeit gezwungen; nach Wirth beschränkt sich Andreas und Olinas Widerstand den Kräften des Krieges gegenüber auf die Suche nach individuellem Glück. Die Verwirklichung dessen stösst aber in der Textwelt von Der Zug war pünktlich an unüberwindliche Hindernisse, wie dies durch den Tod der beiden Hauptfiguren manifest wird. Die beiden Ansichten - die von Schwarz und Wirth - sind sich im Wesenskern einig: keine sieht einen Ausweg für die Hauptfiguren. Der Unterschied zeigt sich bloss darin, dass Schwarz die Unmöglichkeit eines Kampfes gegen den Krieg aus Andreas Fatalismus erklärt, während Wirth feststellt, dass die gewählte Form des Widerstandes den Sieg unerreichbar macht und notwendigerweise in die Vernichtung führt. Letzteres könnte indirekterweise eine positive Bedeutung erhalten und den Beweis dafür erbringen, dass der Rückzug in die Privatsphäre keine Lösung darstellen kann; für den Leser würde dies die Einsicht mit sich bringen, dass man den Kampf doch aufnehmen muss.

Doch in Der Zug war pünktlich ist davon nicht die Rede. Böll will nach seinem ersten historischen Roman beurteilt - nicht die Sackgasse eines privaten Widerstandes zeigen, sondern die Art des Kampfes gegen den Krieg - gegen die Sünde - darstellen, die für ihn mit dem Opfertod nach Christi Vorbild identisch ist. Dies kann erst erschlossen werden, wenn der Leser die Regeln erkennt, nach denen die Welt des Romans aufgebaut wird. Durch die Auslegung herausgegriffener Textteile können wir zu keiner, für das ganze Werk gültigen Feststellung kommen. Wirths Methode weist den letzteren Fehler häufig auf. Bölls Weltbild betreffend zieht Wirth weitgehende Folgerungen zum Beispiel daraus, dass einzelne Ausdrücke im Text - wie etwa das Wort "bald" - eine kabbalistische Kraft

besitzen können. Er beruft sich auf religionsgeschichtliche Fachbücher, als er die Kabbalistik als eine Religion darstellt, deren Grundthesen die Seelenwanderung und die Emanation sind. Er stellt fest, dass "die Entfaltung seiner Fabeln in dieser Schaffensperiode auf solche kabbalistischen /.../ Gesetze stützt." /1974:56/

Seine Interpretationen der Böllschen Werke lenken dagegen die Aufmerksamkeit bloss darauf, dass die Todesahnung ein oft verwendetes thematisches Element beim frühen Böll ist. /Wiedersehen in der Allee, Damals in Odessa usw./ Die Uminterpretierung der Todesahnung zur kabbalistischen Weltanschauung kann aber durch nichts gerechtfertigt werden: der Roman entbehrt jedes Merkmal, der als eine Entsprechung der kabbalistischen Auffassungen - Seelenwanderung und Emanation - aufgefasst werden könnte.

Wirtn scheint sich darüber hinwegzusetzen, dass die Bemerkung: "es gewinnt plötzlich etwas Kabbalistisches" /66/ in dem Kontext eher im umgangssprachlichen Sinne /etwa: für Uneingeweihte unverständlich, magisch/ gebraucht wird: "Manches Wort, das scheinbar gleichgültig ausgesprochen wird, gewinnt plötzlich etwas Kabbalistisches." Später wird erklärt, dass die "magische Kraft" der zukunftsbezogenen Worte darin besteht, dass sie imstande sind, die Zukunft heraufzubeschwören; dass dem Schicksal durch Worte zur Wirklichkeit verholfen wird.: "Es /manches Wort/ wird schwer und seltsam schnell, eilt dem Sprechenden voraus, bestimmt, irgendwo im ungewissen Bezirk der Zukunft eine Kammer aufzureissen, kommt auf ihn zurück mit der erschreckenden Zielsicherheit eines Bumerangs." /66/ Wichtig ist, wessen Worten im zitierten Kommentar eine solche Kraft zugeschrieben werden kann: "Den Liebenden und den Soldaten, den Todgeweihten und denen, die von der kosmischen Gewalt des Lebens erfüllt sind, wird manchmal unversehens diese Kraft gegeben, mit einer plötzlichen Erleuchtung werden sie beschenkt und belastet ... und das Wort sinkt, sinkt in sie hinein." /67/

Es muss wohl klar sein, dass hier für "Kabbalistik" ge-

nausogut "Mystik" stehen könnte, schon deshalb, weil dies nicht die einzige Stelle ist, die diese Auslegung rechtfertigt. Selbst das Wort "Mystik" kann aber bloss einen Nebenaspekt der Erscheinung, die plötzliche Erleuchtung erfassen. Für uns scheint es wichtiger zu sein, dass der zitierte Textteil mit Kommentarfunktion diejenigen Personen aufzählt, deren Worte eine zukunftsheraufbeschwörende magische Kraft besitzen können: die Soldaten, die Liebenden, die von der kosmischen Macht des Lebens erfüllt sind, die Todgeweihten. Der Kommentar hat eine doppelte Funktion: er betont einerseits die Auserwähltheit von Andreas und besitzt dem Wort "bald" ähnlich eine spannungsschaffende Funktion. Die Auserwähltheit von Andreas liegt darin begründet, dass er Soldat ist; im Laufe der Ereignisse nimmt er auch die übrigen Eigenschaften an, die ihn im obigen Sinne zur Einsicht in die Zukunft befähigen: er wird ein "Liebender", er wird von der kosmischen Macht des Lebens erfüllt - diese etwas verschwommene Behauptung wollen wir auf das Bach-Erlebnis von Andreas beziehen. All diese Eigenschaften zusammen führen zu der Frage, ob Andreas ein Todgeweihter sei, und beantworten sie zugleich mit ja.

Wir wollen unsere besondere Aufmerksamkeit der Tatsache widmen, dass Andreas' Auserwähltheit vorerst auf sein Soldatentum gründet. Dies erklärt nämlich, warum er überempfindlich ist: er ist ein Soldat, der ständig gefährdet ist. Auch seine Angst hat dieselben Gründe. Dieses Moment, das in Bölls Kriegsromanen - so auch im Der Zug war pünktlich - immer wieder auftaucht, wird von Wirth als "Urerlebnis der Angst" /1974:55/ genannt, das unter anderem den Einfluss des heidnischen Existenzialismus auf Böll verraten sollte.

Diese Behauptung erscheint uns genauso unbegründet wie es die Auslegung des Ausdrucks "Kabbalistik" in einem anderen Zusammenhang war. Wir wollen also das Problem untersuchen, welche Funktion die Angst in der Welt von Der Zug war pünktlich spielt. Es kann festgestellt werden, dass die Erzählung einen Prozess darstellt, der mit dem Auf-

kommen der Angst und der Vorahnung des Todes beginnt und mit ihrem Aufhören zu Ende geht. Das Aufhören der Angst soll die gleichen Bedingungen erfüllen, die vom Handlungsmodell für die Verwirklichung der Schlussgeschichte gesetzt werden: Andreas' Angst hört auf, ihn zu quälen in dem Moment, wo er den Tod - d. h. die Embleme Christi - auf sich nimmt. Zum letzten Mal in seinem Leben empfindet Andreas ... Angst als er Sonntag früh nach einem kurzen Schlaf in Olinas Bordellzimmer plötzlich erwacht. "Er hat wahnsinnige Angst gehabt, dass es zu spät ist ... zu spät, hinzueilen zu der Stelle, wohin er gerufen ist." /161/ Die Todesangst weicht also dar anderen Angst, um den auf sich genommenen Tod zu versäumen. Als er erfährt, wie spät es ist - erst halb vier - hört seine Angst auf zu existieren. Die Angst gehört nunmehr der übrigen Welt, die davon befreit werden muss. Das Angst-Motiv taucht im Text zum allerletzten Mal auf, als sich die Haustür des Bordells vor Andreas öffnet, um ihn und seine Kameraden ins Auto steigen zu lassen. In diesem Augenblick ist es Andreas, als ob er einer kalten Nacht gegenüberstünde, die vor ihm stellvertretend für den Krieg steht. "Kalt und unabwendbar wirklich wie alle die Kriegsnächte, voll kalter Drohung, voll von einem grauenhaften Spott; draussen in den schmutzigen Löchern ... in den Kellern ... in den vielen, vielen Städten, die sich ducken unter Angst ... heraufbeschworen diese schauerlichen Nächte /.../ diese grauenvollen, unsagbar schrecklichen Kriegsnächte. Da ist eine vor der Tür ... eine Nacht voll Entsetzen /.../ diese Nächte, die von den sonoren Stimmen heraufbeschworen sind..." /165/

Die Erlösungsfunktion von Andreas' Tod kommt nicht nur darin zum Ausdruck, dass er zeitlich mit der Messe zusammenfällt, die Andreas' Freund mit dem Apostel-Namen, Paul, zelebriert; auch nicht darin, dass er im Moment seines Todes das Staffegelbet aufzusagen beginnt, sondern darin, dass mit seinem Tod die Nacht zu Ende geht, die durch die "sonoren Stimmen" heraufbeschwört wurde. Der letzte Abschnitt des

Romantextes lautet: "... er /Andreas/ spürt etwas Feuchtes über seine Wangen laufen: /.../ es tropft auf seine Wangen und in diesem fahlen Dämmer, der noch ohne die gelbe Milde der Sonne ist, sieht er nun, dass Olinas Hand über seinem Kopf von einem Bruchstück des Wagens herunterhängt und das Blut von ihren Händen auf sein Gesicht tropft, und er weiss nicht mehr, dass er selbst nun /.../ zu weinen beginnt."
/168/

Die Angst und das Aufhören der Angst /über letzteres hat übrigens Wirth nichts zu sagen/ können doch schwierig als ein "einen heidnischen Existenzialismus" repräsentierendes thematisches Element ausgelegt werden, desto mehr aber als ein Element der christlichen Weltanschauung. H. J. Bernhard, der auch die Meinung vertritt, dass die existenzialistisch angelegten Interpretationen der Angst-Thematik in der Böll-Literatur mindestens zu eng sind, begründet durch ein Zitat, dass die Angst für Heinrich Böll kein "heidnisch-existenzialistischer" sondern ein biblischer Begriff sei.

Auf eine Anfrage über das Christentum hat Böll einmal unter anderem erklärt: "' In der Welt habt ihr Angst', hat Christus gesagt, 'Seid getrost, ich habe die Welt überwunden.' Ich spüre, sehe und höre, merke so wenig davon, dass die Christen die Welt überwunden, von der Angst befreit hätten, von der Angst im Wirtschaftsdschungel, wo die Bestien lauern, von der Angst der Juden, der Angst der Neger, der Angst der Kinder. Eine christliche Welt müsste eine Welt ohne Angst sein, und unsere Welt ist nicht christlich, solange die Angst nicht geringer wird, sondern wächst, nicht die Angst vor dem Tode, sondern die Angst vor dem Leben und den Menschen, vor den Mächten und Umständen, Angst vor dem Hunger und der Folter, Angst vor dem Krieg..." /Zitiert von Bernhard 1970:37/. Obwohl Bölls Worte von 1957 stammen, hat unsere Analyse wohl zeigen können, dass ihre Verknüpfung mit der Angst-Problematik, wie sie in Der Zug war pünktlich erscheint, nicht willkürlich ist.

An dieser Stelle wollen wir aufhören, die verschiedenen Feststellungen der Sekundärliteratur über dieses Werk von Böll mit unseren einschlägigen Ergebnissen zu konfrontieren. Die bisher aufgeführten Beispiele sollen als Illustrationen dessen angesehen werden, wieweit unsere eigene textwelterklärende Methode zum Umreißen des Weltbildes im gegebenen Text dienen kann.

/Teil II. dieser Arbeit: die Analyse des Romans Wo warst du Adam? wird in Studia poetica 3 veröffentlicht./

Anmerkungen

- 1 Die Analyse der hier genannten Werke ist also bereits abgeschlossen und das Ergebnis der Untersuchung liegt in einem in ungarischer Sprache abgefassten Manuskript vor. Wir wollen diese Arbeit mit Einbeziehung der Romane Gruppenbild mit Dame /1971/ und Fürsorgliche Belagerung /1979/ fortsetzen und überprüfen, wieweit längere Erzählungen des Autors wie Das Brot der frühen Jahre /1955/, Entfernung von der Truppe /1964/, Ende einer Dienstfahrt /1966/ usw. als Romane aufgrund unserer Definition zu bestimmen wären. In diesem Zusammenhang möchten wir auf unser Essay, Zur Stellung des Romans 'Gruppenbild mit Dame' in Bölls Werk /In: Matthaei, R. 1975:34-57/ hinweisen, das als eine Vorstufe zu unserer hier dargelegten Untersuchung zu betrachten sei.
- 2 Als Quelle dieser Betrachtungsweise wollen wir die Poetik von Aristoteles angeben.
- 3 Engels 1963:460
- 4 Die Interpretation stützt sich auf die Böll-Ausgabe von B. Balzer. /Böll, 1977/. Die Seitenzahlen werden nach dieser Ausgabe angegeben.

Bibliographie

Primärliteratur:

- Böll, H. /1977/, Romane und Erzählungen 1. 1947-1951.
Hrsg. v. B. Balzer, Köln: Kiepenheuer
u. Witsch, G. Middelhaue. p. 462.

Sekundärliteratur:

- Die Bibel /1967/, Die heilige Schrift des alten und des
neuen Bundes. Freiburg im Breisgau: Herder
p. 1042., 276., 66.
- Bernhard, H. J. /1970/, Die Romane Heinrich Bölls. Gesell-
schaftskritik und Gemeinschaftsutopie.
Berlin: Rütten u. Loening. p. 373.
- Engels, F. /1963/, Zur Geschichte des Urchristentums. In:
Marx, K. - Engels, F., Werke. Bd. 22. Ber-
lin: Dietz. pp. 447-473.
- Matthaei, R. /1975/, Die subversive Madonna. Ein Schlüssel
zum Werk Heinrich Bölls. Hrsg. v. R.
Matthaei. Köln: Kiepenheuer u. Witsch.
p. 158.
- Schwarz, W. J. /1968/, Der Erzähler Heinrich Böll. Seine
Werke und Gestalten. Bern-München: Francke.
p. 137.
- Wirth, G. /1974/, Heinrich Böll. Essayistische Studie über
religiöse und gesellschaftliche Motive im
Prosawerk des Dichters. Berlin: Union Ver-
lag. p. 323.