Fortschreibung und Kommentierungsbedarf Über die „Kölner Ausgabe“ der Werke Heinrich Bölls von Árpád Bernáth (Szeged)

Die editorische Konzeption der Kölner Ausgabe: „totale Chronologie“

In einem Brief vom 8. März 1977 benachrichtigte mich Heinrich Böll über ein Vorhaben des Verlags Kiepenheuer & Witsch aus dem Anlaß seines 60. Geburtstages: „Der Verlag plant für den Herbst oder Winter eine sogenannte Werkausgabe“, und fügte seine Ansprüche an eine solche Ausgabe hinzu:¹

[...] ich plädiere dafür, dass in diese auch alle Interviews, soweit erreichbar (und im MS vorhanden) aufgenommen werden, und zwar plädiere ich, was die Werkausgabe betrifft, für das, was ich totale Chronologie nenne, dass alle Arbeiten – auch Interviews in exakter zeitlicher Reihenfolge erscheinen, so dass das, was ich einmal Fortschreibung genannt habe², wirklich sichtbar wird. Bisher hat man ja immer – nicht nur bei mir – die letzte publizierte Arbeit mit der nächsten publizierten Arbeit verglichen (Buch mit Buch), und ich denke mir, das gibt keinen Einblick: ein Interview, eine Rezension, ein Essay (ein winziger sogar) kann viel mehr Zusammenhang mit dem gerade publizierten Buch haben als das letztpublizierte Buch. Ich hoffe, ich kann meine Konzeption durchsetzen: erst dann würde man einen Zusammenhang erkennen können.

Die ersten fünf Bände der Werkausgabe sind zum 60. Geburtstag des Autors am 21. Dezember 1977 auch rechtzeitig erschienen. Der Jubilar konnte aber seine Konzeption nicht vollständig durchsetzen. Bernd Balzer, der Herausgeber der Jubiläumsausgabe, legte Bölls Werke zwar in chronologischer Anordnung vor, aber nicht in gattungsübergreifender Weise: Nicht zuletzt auf Wunsch des Verlags wurden die Erzählwerke von Werken anderer Gattungen getrennt. Die essayistischen Schriften sind erst ein Jahr später in drei Bänden vorgelegt worden, denen ein Band mit Hörspielen, Dramen, Drehbüchern und Gedichten sowie ein Band mit Interviews angeschlossen wurden. Diese letzteren zwei Bände wurden je mit dem römischen Zahlzeichen „I“ versehen, womit angedeutet war, daß auch sie, wie die Erzählwerke und die essayistischen Schriften, einer Fortsetzung harren.³

Zur siebzigsten Wiederkehr des Geburtstages des Autors, also zwei Jahre nach seinem Tod, wurden jedoch nur die Erzählwerke zu einer Gesamtausgabe erweitert. Diese Vorgehensweise des Verlags unterstrich einmal mehr, daß Gattungen nicht nur unterschiedlichen literaturhistorischen Konventionen und Präsentierungsformen verpflichtet sind, sondern auch unterschiedlich große Leserkreise ansprechen. In diesem Sinne ist die verlegerische Durchsetzung der „totalen Chronologie“ auch eine Frage der Marktfähigkeit und Frequenz einzelner Gattungen: Dem möglichen Erkenntnisgewinn des Lesers durch die gattungsübergreifende Anordnung der Texte

steht die wohl berechnete Gewinnerwartung des Verlags gegenüber. So ist es nicht weiter verwunderlich, daß die Konzeption des Autors erst durch die kommentierte Edition seiner Werke, die auch durch öffentliche Mittel unterstützt ist, in Erfüllung ging. Diese Edition, die *Kölner Ausgabe*, wird von sieben Herausgebern: Hans Joachim Bernhard, Robert C. Conard, Frank Finlay, J.H. Reid, Ralf Schnell, Jochen Schubert und mir betreut. Die ersten drei Bände der auf insgesamt 27 Bände angelegten Ausgabe sind 2002 erschienen.⁴ Seitdem werden jährlich – möglichst zur Frankfurter Buchemesse – je drei Bände vorgelegt. Wenn alles planmäßig läuft, wird die *Kölner Ausgabe* 2010 abgeschlossen sein. Sie umfaßt das gesamte literarische Werk des Autors einschließlich seiner essayistischen Schriften, Buchbesprechungen, Glossen, öffentlichen Briefe, Reden und Rundfunkbeiträge auf der Grundlage der zu Lebzeiten oder erst postum veröffentlichten Arbeiten. Im Falle erstmals veröffentlichter Texte erfolgt die Edition unter Zugrundelegung des im Nachlaßbestand der Erbgemeinschaft Heinrich Bölls bzw. im Bestand der Stadtbibliothek Köln/Heinrich-Böll-Archiv und im Historischen Archiv der Stadt Köln vorhandenen Materials. Eine repräsentative Auswahl von Interviews wird zwar in chronologischer Anordnung, aber gattungsmäßig doch gesondert, als die letzten drei Textbände der *Kölner Ausgabe* (Bd. 24-26) verlegt. Band 27 wird ein Registerband sein. Die überlieferten Briefe von und an Böll werden hingegen nicht in die Ausgabe aufgenommen: sie liegen teilweise in selbständigen Editionen bereits vor⁵, weitere Briefbände werden vorbereitet. Die Einzelkorrespondenzen sowie Arbeits- und Notizbücher des Autors werden allerdings sowohl bei der Textkonstitution als auch für die Kommentierung von den Einzelbandherausgebern herangezogen.

Eine der wichtigsten Vorbedingungen für die *Kölner Ausgabe* wurde durch die Zusammenstellung einer Bibliographie neuen Typs geschaffen. Es handelt sich um die Arbeit von Viktor Böll und Markus Schäfer, die unter dem Titel *Fortschreibung. Bibliographie zum Werk Heinrich Bölls* bei Kiepenheuer & Witsch 1997 erschienen ist. Zwei Jahre davor war eine Bibliographie mit ähnlicher Funktion von Werner Bellmann und seinen Mitarbeitern fertiggestellt worden. Nach den heftigen, teils öffentlich geführten Diskussionen über die Prinzipien einer kritischen Ausgabe der Werke Bölls kann ich als bekannt voraussetzen, daß die Leitung und Verwirklichung einer solcher Ausgabe zunächst Bellmann, Professor an der Universität Wuppertal, anvertraut wurde. Der erste Bericht seiner Forschungsgruppe über die Vorbereitung einer *Wuppertaler Ausgabe* machte allerdings deutlich, welche Schwierigkeiten es bereitet, Bölls Konzeption der „Fortschreibung“ und die damit verbundene „totale Chronologie“ gegen die tradierte editionsphilologische und bibliographische Praxis zur Geltung zu bringen. Zwar zeigt sich Bellmann Bölls Fortschreibungsprinzip verpflichtet, jedoch bringt seine Bibliographie die Arbeiten des Autors nur bedingt chronologisch. Das heißt konkret: die Werke von Böll sind in dieser Bibliographie nach Erscheinungsjahr und nicht nach Entstehungsjahr verzeichnet, obwohl das letztere für die Rekonstruktion der Fortschreibung entscheidend ist. Auch die bibliographischen Einträge sind innerhalb eines Jahres nach Gattungen und nicht nach dem Erscheinungsdatum geordnet.⁶ Es soll hier angemerkt werden, daß diese Bibliographie von der Fachkritik zustimmend aufgenommen war. Hans-

Albert Koch, Professor am Institut für Bibliothekswesen an der Freien Universität Berlin, bewertete die Arbeit der Bellmann-Gruppe im Fachorgan *Informationsmittel für Bibliotheken* unter der Rubrik *Personalbibliographien* grundsätzlich positiv.⁷ Wieweit diese an und für sich akzeptable Bibliographie jedoch der Fortschreibungs-Konzeption Bölls nicht entspricht, stellte Viktor Böll, Leiter des Heinrich-Böll-Archivs, in einem Brief an Koch vom 9. Januar 1996 dar. Er weist in seinem Brief darauf hin, daß über „die kleinen Fehler“ hinaus, die von Koch wahrgenommen und notiert werden, die Bibliographie auch ernsthafte Mängel aufweist und mit konzeptionellen Problemen belastet ist. Die sind nicht allein unter bibliographischen Aspekten zu erwägen. „Es ist schließlich das erste Ergebnis der Arbeit einer Forschungsstelle,“ – schreibt Viktor Böll – „die eingerichtet worden war, das Gesamtwerk Heinrich Bölls in einer Kritischen Edition vorzulegen – ein Projekt, das auf 10-12 Jahre angelegt war, jetzt aber schon ins 8. Jahr geht, ohne daß auch nur ein akzeptabler Editionsplan vorliegt.“⁸ Viktor Böll stellt in seinem Brief an Koch vor allem den Widerspruch zwischen dem Zweck der Bibliographie und dem vorgelegten Ergebnis heraus. Er zitiert Bellmanns Worte aus der Einleitung zum bibliographischen Teil der Arbeit über das Ziel des Vorhabens:⁹

Ein zentrales Anliegen der erarbeiteten Bibliographie ist, durch die Anordnung der Daten dieses Schaffenskontinuum sichtbar zu machen, um einen Nachvollzug des durch Konstanz, Variation und Weiterentwicklung gekennzeichneten Fortschreibungsprozesses zu ermöglichen. Deshalb werden, entgegen bibliographischen Regeln und Gepflogenheiten, im Hauptteil des Datenwerkes sämtliche in Druckform publizierte literarischen Arbeiten des Autors – unabhängig von der Form der Veröffentlichung – chronologisch verzeichnet.

Viktor Böll weist aber nach:¹⁰

[...] dieser Anspruch wird nun aber in gar keiner Weise erfüllt! Wäre es doch interessant gewesen, wenn wenigstens für das in gedruckter Form veröffentlichte Werk Heinrich Bölls ein „Schaffenskontinuum sichtbar“ gemacht würde, in dem man eine gattungübergreifende chronologische Anordnung der Daten geboten hätte. Es wird aber, um dem „Benutzer Orientierungshilfen zu geben“ [Bellmann, S. 128], diese Chronologie, für die man selbst argumentiert, gleich wieder aufgehoben. „Trotz Bölls Plädoyer für eine ‚interdisziplinäre Chronologie‘ [...] haben wir uns entschlossen, die Erstveröffentlichungen jedes Jahres unter gattungsspezifischen Aspekten zu gliedern.“ [Bellmann, S. 128]

Ein weiteres konzeptionelles Problem der Bellmann-Bibliographie ist, daß sie ein Hörspiel oder ein Feature von Böll erst dann als ‚veröffentlicht‘ ansieht, wenn sie in Druck vorliegen, ungeachtet der Tatsache, daß viele Artefakte dieser Gattungen zwar gesendet, aber nicht gedruckt wurden. Dazu kommen noch Hörspiele, Features und andere Texte, die im Nachlaß vorliegen, aber nie gesendet oder anderswie veröffentlicht wurden. Wie

eine gattungsübergreifende Chronologie der Stationen der Fortschreibung anders hätte aussehen sollen, als sie in der Bellmann-Bibliographie tatsächlich präsentiert ist, kann man partiell feststellen, wenn z.B. die Angaben zu den Jahren 1952 und 1953 in der Bellmann-Bibliographie¹¹ mit dem Inhaltsverzeichnis von Band 6 der *Kölner Ausgabe*¹² verglichen werden. Die in der Bellmann-Bibliographie registrierten Veröffentlichungen nach einer „totalen Chronologie“ zu ordnen, wäre auch eine Forschungsaufgabe für sich. Ich nenne nur zwei Fälle: Die frühen Kurzgeschichten, die mit der Erzählung *Die Verwundung* zusammen publiziert wurden, werden auf Grund der Erstveröffentlichung in der Bellmann-Bibliographie erst in der Liste zum Jahr 1983 registriert.¹³ Der Roman *Der Engel schwieg* wird aus gleichem Grunde in der Publikationsliste des Jahres 1992 aufgenommen.¹⁴ Zwar erfährt der Benutzer der Bibliographie aus der Annotation zu den einzelnen bibliographischen Einträgen die Entstehungszeit der angeführten Werke, aber er müßte jedesmal die ganze Bibliographie durchblättern, wenn er wissen will, im Kontext welcher Arbeiten die frühen Kurzgeschichten des Bandes *Die Verwundung* entstanden sind. Gleiches gilt für den Roman *Der Engel schwieg*, an dem Böll zwischen September 1949 und April 1951 arbeitete. Diese Bibliographie verfehlte also ihr Ziel: die äußere Rekonstruktion der Fortschreibung durch eine totale, gattungsneutrale Chronologie der Arbeiten von Böll nach Entstehungszeit und Erscheinungsdatum.

Es geht in dieser Diskussion zwischen Böll und seinem Verlag bzw. zwischen Viktor Böll und Bellmann gar nicht um ein mögliches Versagen eines Verlages oder einer Forschungsgruppe. Das Spannungsverhältnis besteht letzten Endes zwischen verlegerischen Traditionen und Interessen, bzw. bibliographischen Regeln und Gepflogenheiten und dem Wunsch eines Autors, die Einheit seines Gesamtwerkes sichtbar zu machen. Die eine Seite war – aus diversen Gründen – nicht bereit, die Tradition völlig aufzugeben, die andere Seite sah sich verpflichtet, durch die radikale Anwendung neuer Prinzipien für eine Werkausgabe dem Böll-Leser Bedingungen zu schaffen, unter denen unter den Werken von unterschiedlichen Gattungen ein tiefgreifender Zusammenhang erkannt werden kann. Der Streit zwischen den zwei Auffassungen kann praktisch erst durch den erwiesenen Nutzen einer Ausgabe dieses neuen Typs entschieden werden. Wenn gezeigt werden kann, daß durch eine solche Ausgabe wirklich neue Zusammenhänge zwischen den Arbeiten Bölls offengelegt werden können und dadurch auch neue, bedeutsame ‚Einblicke‘ in die einzelnen Werke ermöglicht werden. Wenn die Forschung durch eine solche Anordnung der Werke befähigt wird, die Ebenen und Arten der gattungsneutralen Fortschreibung zu beschreiben und zu bewerten.

Bevor ich mich dieser Problematik zuwende, möchte ich noch ganz kurz darauf hinweisen, daß es sich hier um ein literaturhistorisches Phänomen handelt, das nicht erst durch Bölls Œuvre entstanden ist. Es ist bekannt, daß die Einheit des vom Autor zusammengesetzten Mythos in einem Epos oder in einem Drama bereits in der Poetik des Aristoteles als Norm gesetzt worden ist, aber die Forderung, das Gesamtwerk gattungsneutral als Einheit zu betrachten, hängt allgemein mit der Auffassung des Individuums der Aufklärung und – in einer besonderen Art und Weise verschärft und gesteigert – mit der Auffassung der Geschichte des Existentialismus zusammen. In

der deutschen Literaturgeschichte ist es Johann Wolfgang von Goethe, der die Frage nach der möglichen Einheit des Gesamtwerkes eines Autors in aller Deutlichkeit stellte. Sie wurde, wie das Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit* zeigt, mitbestimmend für die Konzeption seiner Autobiographie.¹⁵ Böll findet sein Selbst als Autor, ähnlich den existentialistischen Auffassungen, nicht von der Geschichte determiniert. Die Folgen dieser Auffassung des Individuums für die Identitätsfrage eines Autors skizzierte ich in einem Beitrag, der unter dem Titel *Entwurf einer „utopischen“ Literaturwissenschaft oder Was für Romane hätte Heinrich Böll geschrieben, wäre Hitler nicht an die Macht gekommen?* erschienen ist.¹⁶

Aber kehren wir zu der Frage zurück: In welchen Kontexten sprach Böll über sein literarisches Schaffen als Fortschreibung? Die erste öffentliche Äußerung über diese Problematik im Gespräch mit Dieter Wellershoff über den damals neuen Roman *Gruppenbild mit Dame* hat folgenden Wortlaut:¹⁷

Die Idee zu diesem Buch hat mich schon sehr beschäftigt, wahrscheinlich schon bei den meisten Romanen und Erzählungen, die ich bisher geschrieben habe. [...] und insofern ist dieses Buch, wie alles, was ich geschrieben habe – auch zwischendurch kleinere Dinge, Aufsätze, Kritiken usw. – eine Fortschreibung. Der Prozeß des Schreibens ist eine dauernde Fortschreibung. Und das vorläufige Ergebnis der Fortschreibung ist dieser Roman mit dieser Frau im Vordergrund oder Hintergrund oder Mittelpunkt.

Es wäre aufschlußreich, in allen Einzelheiten zu analysieren, welche Irritationen Bölls Aussagen über die Fortschreibung bei dem Schriftstellerkollegen Wellershoff auslösen. Einige Anmerkungen zum Interview sollen jedoch die Schwierigkeiten andeuten, die mit der Verwendung und Deutung des Ausdrucks „Fortschreibung“ von Anfang an verbunden sind. Die erste Irritation: Böll spricht zuerst über die Fortschreibung in der Beantwortung einer Frage, die sich nach den Ursachen der fünfjährigen Pause im Romanschreiben erkundigt. Bölls Antwort soll durch die Einführung der Fortschreibung die Pause relativieren, sie sogar als nur scheinbar vorhandene einstufen. Weitere Irritationen: als Wellershoff auf die Fortschreibung eingeht und versucht zu erraten, was sie konkret heißt, findet Böll Wellershoffs Einsichten nicht ausreichend, um das Phänomen zu erfassen. Als sein Gesprächspartner zum Beispiel feststellt, daß einige Gestalten des neuen Romans mit bestimmten Gestalten früherer Romane Ähnlichkeiten aufweisen – Lenis Vater als erfolgreicher Bauunternehmer in *Gruppenbild mit Dame* erinnert Wellershoff an Heinrich Fämel, der in *Billard um halb zehn* als erfolgreicher Architekt figuriert –, erwidert Böll ausweichend: „Ja, das ist natürlich eine stoffliche Verankerung, die, glaube ich, nicht weit ausgebaut wird [...]. Ich glaube aber, daß auch andere Romane, daß mein erster Kriegsroman [wahrscheinlich ist damit *Wo warst du, Adam?* gemeint], daß die nachfolgenden, *Und sagte kein einziges Wort*, *Haus ohne Hüter* und sogar *Ansichten eines Clowns*, daß Teile dieser damals versuchten Einstiege in diesem Roman wiederauftauchen.“¹⁸ Wellershoff, der seit dem Roman *Ansichten eines Clowns*

Bölls Lektor bei dem Verlag Kiepenheuer & Witsch war, ist durch diese Antwort spürbar verwirrt. Wie können all diese Romane mit *Gruppenbild mit Dame* zusammenhängen? Um einen Anhaltspunkt zu finden, fragt er, ob auch die längere Erzählung, die in der ‚Gattungspause‘ zwischen *Ansichten eines Clowns* und *Gruppenbild mit Dame* Herbst 1966 erschienen ist, durch den neuen Roman fortgeschrieben wurde. Wellershoff fragt also: „*Ende einer Dienstfahrt?*“¹⁹ Bölls Antwort wirft kein Licht auf die im Dunkeln liegenden Zusammenhänge: „Auch *Ende einer Dienstfahrt*. Ja, das ist mir nicht so deutlich.“²⁰ Wellershoff versucht wieder, das verbindende Glied in einer thematischen (stofflichen) Wiederaufnahme zu finden: „Ich denke, das Verhalten des Sohnes, des Bruders der Hauptperson [Leni], der eine Flak-Kanone verkauft [in *Gruppenbild mit Dame*], erinnert an das Verbrennen des Jeeps [in *Ende einer Dienstfahrt*]. H[einrich] B[öll]: Das könnte man sagen [...] daß das eine mögliche Anspielung ist. Die sind alle nicht so bewußt, wie es scheinen mag.“²¹ Und Böll greift wieder auf eine allgemeinere Ebene der möglichen Fortschreibung zurück: in allen seinen Romanen sind auch seine früheren Romane vorhanden: „Nachher, wenn ich das jetzt rückblickend sehe, sehe ich natürlich Teile, fast den [ganzen] Roman wie eine Zusammenfassung und Weiterentwicklung früherer.“²² Wellershoff sucht wieder nach Stoffelementen, die in mehreren Werken vorkommen usw. usf.

Auf einen einzigen konkreten Fall bezogen versuchte Böll, Auskunft darüber zu geben, wie der unerkannt gebliebene Zusammenhang zwischen nacheinander entstandenen Schriften das tiefere, angemessene Verständnis eines seiner Romane verhindert hatte. Die ausführlichste Darlegung dieses Falles erfolgte in einem Interview mit Ekkehart Rudolph²³ im Süddeutschen Rundfunk (Stuttgart, Hörfunk 2. Programm) am 22. August 1971:²⁴

Ich habe vor Jahren mit Freunden eine Zeitschrift herausgegeben, die aus verschiedenen Gründen dann plötzlich nicht mehr zu machen war; wir – vier Herausgeber – schrieben jeder ein, zwei Seiten, um uns das Scheitern der Zeitschrift zu erklären: Wir publizierten diese kurze Erklärung, ohne sie mit unseren Namen zu zeichnen; aus meiner kurzen Erklärung wurde dann der Roman *Ansichten eines Clowns*, dessen mythischer „plot“ die Sage vom Labyrinth – so hieß die Zeitschrift – ist. Diesen Zusammenhang weiß ich zufällig und kann ihn Ihnen so erklären, viele andere Zusammenhänge – Fortschreibungen – kenne ich nicht: In diesem Sinne verstehe ich Fortschreibungen, und in diesem Sinne ist alles weniger fortentwickelt als fortgeschrieben, auch im Sinne von „weitergeschrieben“; der Roman *Ansichten eines Clowns* war die Fortschreibung der Zeitschrift. Ein simpler „plot“, eine einfache „story“ – Theseus als Clown, Ariadne als Marie und der politische und theologisch-gesellschaftliche Katholizismus im Nachkriegsdeutschland als vom Minotaurus beherrschtes Labyrinth. Wie gesagt, in diesem Falle war mir der Fortschreibungszusammenhang klar. – Da nur sehr wenige die letzte Nummer der Zeitschrift gelesen haben, wahrscheinlich kaum

jemand die gemeinsam-anonyme Abschiedserklärung der Herausgeber, hat auch niemand den Zusammenhang erkannt.

Auch Viktor Böll illustriert die Wichtigkeit der Aufdeckung des Fortschreibungsprozesses im Vorwort zu der Fortschreibungs-Bibliographie mit diesem Fall, und bemerkt einschränkend:²⁵

Nun sind die Fälle, in denen eine „Fortschreibung“ sich manifestiert, nicht immer so eindeutig und nachvollziehbar. [...] Allerdings wäre es auch ein Mißverständnis, glaubte man, bereits die chronologische Einordnung des Werkes ließe die gültigen Schreibmotive abschließend erkennen und wäre der alleinige Ansatz für ein angemessenes Verständnis.

Nimmt man Bölls Beispiel genauer unter die hermeneutische Lupe, kann man Viktor Böll Recht geben, daß der innere Zusammenhang zwischen der herausgeberischen und schriftstellerischen Tätigkeit von Böll bei der Zeitschrift *Labyrinth* und dem Roman *Ansichten eines Clowns* ‚nachvollziehbar‘ ist. Aber man muß bezweifeln, daß auch die fleißigsten Leser der von Böll mitherausgegebenen Zeitschrift, und auch diejenigen von ihnen, die in der redaktionellen Mitteilung zum Einstellen der Zeitschrift eine Passage als Text von Böll haben identifizieren können, vor dieser Erklärung Bölls hätten dahinterkommen können, daß die Sage vom Labyrinth, und zwar mit einem veränderten Ausgang (!), den mythischen Plot für den Roman abgebe. Denn im Roman selbst weist nichts, aber gar nichts auf diese Sage hin: Kein Element, keine noch so kleine Spur der Sage über die Befreiung der Bevölkerung der Insel Kreta vom Minotaurus durch Theseus mit Hilfe von Ariadne ist auf der Ebene des Textes aufzufinden.²⁶ Und hat man die Möglichkeit, die Entstehungsgeschichte des Romans zu studieren, wird die Sachlage nur noch komplizierter: am Anfang der Schreiarbeiten stand gewiß nicht das Scheitern des Unternehmens „Theseus“ fest. Wir müssen für die Lösung des Problems einen neuen Ansatz finden.

Ich kehre zum Anfang meines Beitrags zurück: Warum fand es Böll vor dreißig Jahren, 1977, wichtig, ausgerechnet einen relativ jungen Mann, der seit zwei Jahren wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur in Szeged war, über das Vorhaben seines Verlags zu informieren? Er konnte doch keinen Einfluß auf den Ausgang dieser Diskussion nehmen.²⁷

Die Erklärung liegt in der Tatsache, daß ich Mitte der 60er Jahre einen längeren Aufsatz geschrieben hatte, den Böll kannte, und für ihn war dieser Aufsatz der erste, der seine drei Erzählwerke *Der Zug war pünktlich*, *Und sagte kein einziges Wort* und *Ansichten eines Clowns* als Fortschreibung interpretierte. Es entstand ein Briefwechsel zwischen uns, es fand eine persönliche Begegnung statt, als Böll 1971 Ungarn besuchte, und Böll bot mir schließlich einen Einblick in seine Romanmanuskripte an. Letzteres konnte aus mehreren Gründen erst 1982 mit Hilfe eines Humboldt-Stipendiums verwirklicht werden.

Eine abstrakte Ebene der Fortschreibung in der Gattung Roman

Im folgenden werde ich verkürzt darstellen, wie ich vor dem Studium der Romanmanuskripte auf der Ebene der Handlungsgerüste die Fortschreibung definiert habe. Die Grundthese lautet: Mit Hilfe einer bestimmten Anzahl von Figurentypen sowie Regeln, die die möglichen Relationen zwischen den Figurentypen festlegen, können Handlungsmodelle konstruiert werden, denen Bölls Erzählwerke als Abbildungen dieser Modelle zugeordnet werden können. Für die Abbildung eines bestimmten Modells in einem bestimmten Roman werden allgemeine Zuordnungsregeln definiert. In diesem Sinne kann man dann und soweit über „Fortschreibung“ sprechen, wenn und inwieweit ein Erzählwerk einem Modell entspricht, das mit Hilfe der für mögliche ‚Böll-Romane‘ definierten Figurentypen und Verbindungsregeln konstruiert worden ist.

Figurentypen und Verbindungsregeln für die Konstruktion von Modellen für mögliche Böll-Romane

Da die wichtigste Komponente eines jeden Romans eine *Ereignisreihe* ist, besteht das abstrakteste Modell eines Romans aus einer minimalen *Handlung*. Sie ist wiederum im Falle der *Böll-Romane* (B) aus *Grundeinheiten* (G) aufgebaut, die nach Ergänzungsbedürftigkeit unterschieden werden können. Der eine Typ ist geschlossen (g), aber ergänzungsfähig. Der andere Typ ist offen (o) und prinzipiell ergänzungsbedürftig (Notationen: G_{Bg} und G_{Bo}). Die geschlossene, aber *ergänzungsfähige* Grundeinheit kann als eine Veränderungsrelation zwischen zwei *Zuständen* (Z) definiert werden. Ein Zustand ist ein vom Wissenschaftler konstruierter Sachverhalt, dessen durch Eigenschaften und Relationen näher bestimmbare ‚Objekte‘ *Figuren* (F) heißen.

Eine Grundeinheit G_{Bg} ist mit den folgenden zwei *Zuständen* und ihrer Relation zueinander definiert:

Im ersten Zustand Z_1 der Grundeinheit G_{Bg} kommen die Figuren F_a und F_b vor. Zwischen den Figuren F_a und F_b besteht die Relation des ‚*Getrenntseins*‘ (Gt).

Der zweite Zustand Z_2 wird durch die Aufhebung des Getrenntseins zwischen den Figuren F_a und F_b und durch die Ergänzung des Figurenbestandes mit der Figur F_c etabliert. Die neue Relation zwischen F_a und F_b in Z_2 heißt ‚*Vereinigtsein*‘ (Ve). Die Relation zwischen F_c und (F_a , F_b) ist die von Befehlshaber und Befehlsverweigerer, wobei die Anordnung, die von F_c an (F_a , F_b) gegeben ist, mit der Anforderung ‚Ihr sollt euch trennen‘ umschrieben werden kann. F_a und F_b wird auch als *Figurenpaar*, F_c als *Konfliktfigur* der Grundeinheit der Handlung genannt. Z_1 heißt *Anfangszustand*; Z_2 heißt *Endzustand* der Grundeinheit. Der Anfangszustand als Wertqualität ist *negativ*, der Endzustand ist dagegen *positiv*.

Die Grundeinheit G_{Bg} kann demnach folgendermaßen notiert werden:

$$G_{Bg} = Gt(F_a, F_b) \Rightarrow Ve(F_a, F_b, F_c),$$

wobei das Zeichen „ $\Rightarrow$ “ die *Veränderungen* in der Relation zwischen den Figuren bzw. in der Zahl der Figuren angibt.

Die Grundeinheit G_{Bo} läßt sich mit Hilfe einer *Umkehrung* der Relation zwischen F_c und dem Figurenpaar F_a , F_b in Zustand Z_2 konstruieren. Das heißt, es kann –

alternierend zur G_{B_g} – auch ein Sachverhalt als Zustand Z_2 angenommen werden, in dem das Figuren paar den Befehl der Konfliktfigur nicht verweigert, sondern ihm folgt. So hört Z_2 aber auf, ein Endzustand zu sein: Wenn F_a und F_b der Anordnung ‚Ihr sollt euch trennen‘ Folge leisten, wird ein Zustand Z_3 erreicht, der inhaltlich mit Z_1 identisch ist. Es handelt sich also formal um eine *Wiederholungstransformation*, die man mit Hilfe der eingeführten Symbole wie folgt notieren kann:

$$G_{B_0} = Gt(F_a, F_b) \Rightarrow Ve(F_a, F_b, F_c) \Rightarrow Gt(F_a, F_b).$$

Die minimale ‚Böll-Handlung‘ H_B besteht nun entweder aus einer offenen und einer geschlossenen Grundeinheit oder aus zwei offenen Grundeinheiten.

Die G_{B_0} mit drei Zuständen als Komponenten wird als eine *Vorgeschichte* in einer Handlung H_B genannt, weil auf jeden $Gt(F_a, F_b)$ -Zustand wieder ein $Ve(F_a, F_b, F_c)$ -Zustand folgen kann. Die Kette der Vorgeschichten würde sich theoretisch beliebig lang fortsetzen lassen: Die Verknüpfung erfolgt durch den Zustand Z_3 bzw. durch Zustände, deren Symbole mit ungerader Indexzahl, die größer als 3 ist, bezeichnet sind. Ein solcher Zustand ist nämlich der Endzustand einer Vorgeschichte und fungiert zugleich als der Anfangszustand der nächsten Grundeinheit. Bewirkt F_c die Trennung nicht mehr, spricht man bezüglich der letzten zwei Zustände über eine *Schlußgeschichte* in einer Handlung H_B . Eine Vorgeschichte oder Schlußgeschichte bildet eine *Phase* der Handlung H_B . H_B ist *offen*, wenn sie ausschließlich aus Vorgeschichten besteht (H_{B_0}), sonst ist sie *geschlossen* (H_{B_g}). Offene Handlungen repräsentieren negative, geschlossene dagegen positive Wertqualitäten.

Die Komplexität (und dadurch die Erklärungskraft) der Handlung H_B kann durch Substitution einzelner Figuren mit ihren *Varianten* gesteigert werden. Varianten einer Figur $F_a, F_b \dots F_x$ sind Figuren, die bei Bewahrung jener Attribute, die eine Figur F_x identifiziert haben, durch Hinzufügung bestimmter weiterer Eigenschaften generiert werden. Die unveränderbaren Attribute einer Figur F_x werden *handlungsinterne Identifikationsattribute* genannt. So können Handlungen konstruiert werden, in denen statt des Figurenpaares und der Konfliktfigur ihre Figurenvarianten auftreten. Sie werden mit $F_{a1}, F_{a2} \dots F_{an}; F_{b1}, F_{b2} \dots F_{bn}; F_{c1}, F_{c2} \dots F_{cn}$ notiert. Es gibt höchstens so viele Figurenvarianten einer Figur wie Phasen in der fraglichen Handlung.

Ein Variantenverhältnis kann nicht nur zwischen Figuren innerhalb einer Handlung H_{B_i} bestehen, sondern auch zwischen Figuren in verschiedenen Handlungen. (Dieser Zusammenhang wird in literaturtheoretischen Arbeiten allgemein als ein spezifischer Fall der Intertextualität behandelt.) Die Voraussetzung für ein Variantenverhältnis ist auch in diesem Kontext die Äquivalenz einiger definitorischer Attribute der Figuren. Diejenigen Attribute, die durch ihre Äquivalenz verschiedene Figuren in verschiedenen Modellen verbinden, heißen *handlungsexterne Identifikationsattribute*.

Wird eine Figur F_x der Handlung H_{B_i} durch Varianten ersetzt, so folgt daraus nicht, daß alle Figuren der betreffenden Handlung mit Varianten ersetzt werden müssen. Die Ersetzung einer Figurenvariante durch eine andere Variante derselben Figur erfolgt in der Handlung in den Zuständen, die mit einer ungeraden Indexzahl, die größer als 1 ist, angegeben werden. Ein Beispiel für die Notierung:

$$\text{Phase}_1 Z_3 = \text{Gt}(F_a, F_{b1}) = \text{Phase}_2 = Z_1 \text{Gt}(F_a, F_{b2})$$

Das heißt: der nach einem Zustand des Vereinigtseins wiederholte Zustand des Getrenntseins einer Figurenvariante von der ihr zugehörenden Figur ist zugleich ein Getrenntsein von einer anderen Variante derselben Figur in der nächsten Phase der Handlung.

Eine spezifische Teilidentität zwischen den Figuren ist die eine Bedingung für die Einführung von neuen Figurentypen in die Handlung H_B . Besitzen z.B. F_a oder F_b bzw. ihre Figurenvarianten in mindestens einer Phase der Handlung handlungsexterne Attribute, so können auch eine *Mittlerfigur* F_d und ihre eventuellen Varianten als Objekte in den Handlungszuständen eingeführt werden. Eine Mittlerfigur muß also mindestens durch *ein* Attribut von den handlungsexternen Attributen des Figurenpaares oder seiner Varianten in einer Handlungsphase bestimmt sein. Die Benennung dieses Figurentyps soll ausdrücken, daß er Mittler zwischen zwei Welten ist, nämlich zwischen der Welt der gegebenen Handlung und einer relativ zu der gegebenen Handlung handlungsexternen Welt. Wird ein handlungsinternes Identifikationsattribut einer Figur (oder Figurenvariante) in einer bestimmten Handlungsphase durch ein handlungsexternes Identifikationsattribut (z.B. einer Mittlerfigur) ersetzt, sprechen wir von einer *wesentlichen Veränderung* („Metamorphose“) *der Figur(envariante)*, deren Eintreten die Voraussetzung für die Etablierung einer Schlußgeschichte ist.

Figurenpaare, deren Teilidentität sich auf die Begegnung und/oder Trennung von F_a und F_b oder ihrer Figurenvarianten erstreckt, bilden eine *Parallelhandlung* zu einer Vor- oder Schlußgeschichte und heißen *Figurenpaare in* (einer Phase) *der Parallelhandlung*. Die Zustandsveränderungen in der Parallelhandlung sollen freilich generell anderen Prinzipien unterworfen werden als den in der Handlungskonstruktion gültigen.

Damit können wir die Einführung der wichtigsten Termini der Handlungsbeschreibung und die Festlegung der Regeln der Modellkonstruierung für Böll-Handlungen abschließen. Jetzt müssen noch Termini definiert und Regeln aufgestellt werden, die bei der Beschreibung von Texten als Repräsentanten fiktiver Welten (Textwelten) bzw. bei der Zuordnung von Texten und Textwelten zur Handlung H_B relevant sind.

Figuren werden in den Ereignisreihen eines Romans (einer Textwelt, erzeugt durch einen literarischen Text) mit *Gestalten* abgebildet.

Einer Figur F_x oder einer Figurenvariante F_{xn} darf mehr als eine Gestalt aus einer Textwelt zugeordnet werden. Die Gestalten, die dieselbe Figur abbilden, heißen *Gestaltenvarianten*. Eine bestimmte Gestalt kann jedoch nicht Abbild von mehr als einer Figur bzw. einer Figurenvariante der Handlung H_B sein.

Den handlungsinternen Identifikationsattributen entsprechen in einem der Handlung zugeordneten Text (*Leit-*)*Motive*, d.h. Ausdrücke, die verschiedene Gestalten in der durch den fraglichen Text erzeugten fiktiven Welt mit gleichen Attributen bekleiden.

Den handlungsexternen Identifikationsattributen entsprechen in den den Handlungen zugeordneten Texten *Embleme*, d.h. Ausdrücke, die verschiedene Gestalten

in den durch die fraglichen Texte erzeugten fiktiven Welten mit gleichen Attributen bekleiden.

Man kann die Figurenrelationen in den einzelnen Zuständen im weiteren räumlich, die Veränderungen zeitlich interpretieren. Ich führe diese und weitere Aspekte des Modells hier nicht aus, das würde zu weit führen. Alle diese Regeln haben das Ziel, die einzelnen Werke Bölls als regelgeleitete Konstruktionen erfassen und sie als solche systematisch – bis zu bestimmten Eigenheiten der sprachlichen Schicht – miteinander vergleichen zu können.²⁸ Hier sollen die Modelle für die oben genannten drei Erzählwerke angegeben werden, um die Fortschreibung als ‚Nachahmung‘ von Modellen sichtbar zu machen, die aus gleichen Grundelementen mit der Anwendung von gleichen Regeln konstruiert wurden.

Die Handlung der Erzählung *Der Zug war pünktlich* (Modell H_Z) kann folgendermaßen beschrieben werden: H_Z besteht aus zwei Vorgeschichten und einer Schlußgeschichte. Die Vorgeschichten und die Schlußgeschichte spielen sich zwischen F_a und den drei Varianten von F_b (F_{b1} , F_{b2} und F_{b3}) ab. Demgemäß ist auch die Konfliktfigur F_c in allen Phasen der H_Z durch Varianten (F_{c1} , F_{c2} , F_{c3}) vertreten.

Mit den eingeführten Symbolen kann H_Z wie folgt notiert werden:

(Vorgeschichte 1:)

$$\text{Gt}(F_a, F_{b1}) \Rightarrow \text{Ve}(F_a, F_{b1}, F_{c1}) \Rightarrow [\text{Gt}(F_a, F_{b1}) =$$

(Vorgeschichte 2:)

$$= \text{Gt}(F_a, F_{b2})] \Rightarrow \text{Ve}(F_a, F_{b2}, F_{c2}) \Rightarrow [\text{Gt}(F_a, F_{b2}) =$$

(Schlußgeschichte)

$$= \text{Gt}(F_a, F_{b3})] \Rightarrow \text{Ve}(F_a, F_{b3}, F_{c3}).$$

Mit dem Figurenpaar der Schlußgeschichte F_a und F_{b3} ist eine Mittlerfigur in zwei Varianten (F_{d1} und F_{d2}) verbunden.

Die Handlung des Romans *Und sagte kein einziges Wort* (Modell H_U) entspricht der folgenden Konstruktion: H_U besteht aus zwei Vorgeschichten und einer Schlußgeschichte. Die Vorgeschichten und die Schlußgeschichte spielen sich zwischen denselben Figurenpaaren ab. Demgemäß ist auch die Konfliktfigur dieselbe in allen Phasen der H_U . Neben dem Figurenpaar wird auch eine Mittlerfigur F_d in einer Parallelhandlung in H_U eingeführt. Ihre Einführung erfolgt in einer typischen Form: Sie bildet zuerst mit der Figur F_a , dann mit der Figur F_b eine Art Vorgeschichte, die hier *Quasivorgeschichte* genannt wird. Die zwei Quasivorgeschichten in H_U keilen sich zwischen der zweiten Vorgeschichte und der Schlußgeschichte ein. Die Quasivorgeschichte unterscheidet sich von einer ‚echten‘ Vorgeschichte darin, daß die Aufhebung des Zustandes Z_2 ohne Mitwirkung der Konfliktfigur erfolgt. Die zweite Quasivorgeschichte unterscheidet sich in der Handlung H_U noch in einer Hinsicht von einer Vorgeschichte. Zwischen F_b und F_d gibt es eine handlungsinterne Teilidentität: Sie besitzen gemeinsame Identifikationsattribute. So sind sie zugleich Varianten voneinander. Das heißt: In der ersten Quasivorgeschichte begegnet F_a den Varianten von F_b , und dieser Umstand verringert den Quasi-Charakter dieser ‚Vorgeschichte‘. In der zweiten Quasivorgeschichte begegnen sich dagegen Figurenvarianten, und dieser Umstand erhöht ihren Quasi-Charakter.

Mit den eingeführten Symbolen kann H_U wie folgt notiert werden:

(Vorgeschichte 1:)

$$Ge(F_a, F_b) \Rightarrow Ve(F_a, F_b, F_c) \Rightarrow [Gt(F_a, F_b) =$$

(Vorgeschichte 2:)

$$= Gt(F_a, F_b)] \Rightarrow Ve(F_a, F_b, F_c) \Rightarrow [Gt(F_a, F_b) =$$

(Quasivorgeschichte 1:)

$$Gt(F_a, F_d) \Rightarrow Ve(F_a, F_d) \Rightarrow Gt(F_a, F_d)$$

(Quasivorgeschichte 2:)

$$Gt(F_b, F_d) \Rightarrow Ve(F_b, F_d) \Rightarrow Gt(F_b, F_d)$$

(Schlußgeschichte)

$$= Gt(F_a, F_b)] \Rightarrow Ve(F_a, F_b, F_c).$$

Die Handlung des Romans *Ansichten eines Clowns* (Modell H_A) entspricht der folgenden Konstruktion: H_A besteht aus zwei Vorgeschichten. Die Vorgeschichten und die Schlußgeschichte spielen sich zwischen F_a und den zwei Varianten von F_b (F_{b1} , F_{b2}) ab. Demgemäß ist auch die Konfliktfigur F_c in allen Phasen der H_U durch Varianten (F_{c1} , F_{c2}) vertreten.

Mit den eingeführten Symbolen kann H_A wie folgt notiert werden:

(Vorgeschichte 1:)

$$Gt(F_a, F_{b1}) \Rightarrow Ve(F_a, F_{b1}, F_{c1}) \Rightarrow [Gt(F_a, F_{b1}) =$$

(Vorgeschichte 2:)

$$= Gt(F_a, F_{b2})] \Rightarrow Ve(F_a, F_{b2}, F_{c2}) \Rightarrow Gt(F_a, F_{b2})$$

Wenn wir den Figuren die entsprechenden Gestalten aus den Erzählwerken zuordnen, erhalten wir folgende Liste:

F_a (H_Z): Andreas

(H_U): Fred Bogner

(H_A): Hans Schnier

F_b (H_Z): das französische Mädchen (F_{b1}), das deutsche Mädchen (F_{b2}), Olina (F_{b3})

(H_U): Käte Bogner

(H_A): Henriette (F_{b1}), Marie (F_{b2})

F_c (H_Z): ein Leutnant an der französischen Front (F_{c1}), eine sonore Stimme am Hauptbahnhof in Dortmund (F_{c2}), die „Alte“ in dem Lemberger Bordell und der General in der Nähe von Stryj (F_{c3})

(H_U): Frau Franke, der Bischof

(H_A): die Mutter und Schnitzler (F_{c1}), Züpfner und Sommerwild (F_{c2})

F_d (H_Z): Paul, der Kaplan (F_{d1}), Olinas Tante (F_{d2})

(H_U): das Mädchen in der Imbißstube, ihr Bruder Bernhard

(H_A): [keine Figur F_d im Modell]

Hypothesen für die Erforschung der Entstehungsgeschichte und für den Kommentierungsbedarf bestimmter Textstellen

Akzeptiert man die Antworten, die die Syntax und Semantik einer Modellsprache für die Darstellung der Fortschreibung Böllscher Romane geben, bleiben eine Reihe von unumgehbaren Fragen für die Erforschung der Entstehungsgeschichte einzelner Romane und für die entstehungsgeschichtlich begründete Kommentierung des inneren Zusammenhanges zwischen chronologisch aufeinanderfolgenden Werken.

1. Schreibt Böll seinen Roman ‚wirklich‘ nach einem Modell, das aus den vorgegebenen Elementen und Regeln zu konstruieren ist?
2. Kann das Modell unabhängig von der Antwort auf die erste Frage Gültigkeit haben?
3. Wenn Böll seine Romane nicht nach einer Handlung H_b entwirft, nach welchen Konzeptionen werden sie ‚tatsächlich‘ konstruiert?
4. Wie ist es zu erklären, daß Böll, nachdem er seine Konstruktionsregeln für Romane gefunden zu haben scheint, wie die Erzählung *Der Zug war pünktlich* (1949) dies dokumentiert, doch noch längere Erzählungen schrieb, deren Aufbau keinem der möglichen Modelle entspricht? Hierher gehören die seinerzeit unveröffentlicht gebliebenen Erzählwerke *Das Vermächtnis* (1949) und *Der Engel schwieg* (1951).
5. Und zuletzt formuliere ich hier die Frage der Fragen: da die Konstruktionsregeln gar nichts darüber aussagen, wie die nicht geschichtsdarstellenden Werke mit den geschichtsdarstellenden Werken zusammenhängen können, bleibt völlig offen, wie „eine Rezension, ein Essay (ein winziger sogar) viel mehr Zusammenhang mit dem gerade publizierten Buch haben (kann) als das letztpublizierte *Buch*“.²⁹

Wohlbegründete Antworten auf diese Fragen machten wohl ein dickes Buch aus. Ich beabsichtige, eine Monographie der Fortschreibung nach dem Abschluß des *Kölner-Ausgabe*-Projekts zu schreiben, und werde sie vielleicht auch tatsächlich schreiben können. Teile dieser Antworten sind aber bereits im Kommentarteil der Bände 6 und 13 der *Kölner Ausgabe* zerstreut vorhanden, andere werde ich hier thesenhaft vorbringen. Dabei konzentriere ich mich auf Fragen, die mit dem Roman *Ansichten eines Clowns* zusammenhängen, bzw. auf Fragen, die relativ kurz zu beantworten sind.

Zur Frage 1: Böll schreibt seine Romane natürlich nicht nach einem Modell, das aus den vorgegebenen Elementen und Regeln zu konstruieren ist. Aber Böll versucht nach dem Abschluß einer bestimmten Phase der Arbeit an einem Roman das Erreichte mit graphischen Mitteln modellhaft festzuhalten.³⁰ Im Falle des Romans *Ansichten eines Clowns* geschah das nach dem Abschluß der zweiten ausgearbeiteten Fassung, die ich im Kommentarteil „Kölner Fassung“ genannt habe.³¹ Ein solches Modell ist nicht einmal in seiner Anlage wie die von mir geschaffenen Modelle, ‚generativ‘, sondern eindeutig ‚beschreibend‘: es hält bestimmte Momente des Geschaffenen fest. Dabei sind die Kategorien der Beschreibung identisch mit denen, die oft auch die Literaturwissenschaft verwendet: Zahl und Umfang der Kapitel, Personen, die im einzelnen Kapitel auftreten,

Zeit und Raum der Ereignisse, reale, irreal und reflexive Ebene der Darstellung. Thematische Komplexe wie ‚Telefonate‘ sind mit graphischen und sprachlichen Mitteln erfaßt.³² So ein Modell kann bestimmte Deutungsergebnisse des (kundigen) Lesers als identisch mit der Autorintention bestätigen, aber es gibt keine Auskunft über die Produktionsstrategie des Autors im Kontext der Fortschreibung. Man erfährt mit Hilfe des Modells von Böll z.B., daß diejenigen, die die Hans-Schnier-Pantomime „Schlüssel aus Eis“ als Indiz für den Verlust des Wirklichkeitssinns des Clowns gedeutet haben³³, mit der Intention des Autors konform gehen, denn dieses wiederkehrende thematische Element wird auch in der graphischen Darstellung der Textstufe „Kölner Fassung“ registriert und mit der lila Farbe des ‚Irrealen‘ markiert. Die interpretatorisch wichtigen Kategorien sind jedoch nicht in allen vorhandenen Romanmodellen von Böll identisch: jedes Modell hat seine Besonderheiten, und sie sind nur sehr eingeschränkt aufeinander beziehbar.³⁴ Was Band 6 betrifft: Eine graphische Skizze zum Roman *Und sagte kein einziges Wort* habe ich 1983 bei Böll noch gesehen, bei der Vorbereitung für Band 6 der *Kölner Ausgabe* war sie nicht mehr auffindbar.

Auf Frage 2 kann man zunächst mit Bölls Hilfe eine kurze Antwort geben: „Sehr vieles bleibt schon deshalb uninterpretierbar, weil nicht einmal der Autor selbst immer den Zusammenhang der inneren und äußeren Fortschreibung kennt.“³⁵ Anders ausgedrückt: Das Schreiben eines literarischen Werks hat *teilweise* andere Voraussetzungen als das Erstellen einer Theorie für die Erklärung von bestimmten Phänomenen der Literaturgeschichte. Diese Feststellung könnte zu einer längeren Darstellung führen, die einerseits die Unterschiede *und* Übereinstimmungen zwischen der Sprache der Dichtung und der Sprache der Wissenschaft enthalten sollte, andererseits die wissenschaftstheoretischen Grundlagen der Verifikation eines Systems für die Beschreibung eines Phänomens mitliefern sollte.

Mit Frage 3 kommen wir endlich zu den eigentlichen entstehungsgeschichtlichen Fragen: Nach welchen Konzeptionen werden die Romane ‚tatsächlich‘ konstruiert? Die Schwierigkeit, diese Frage empirisch, d.h. durch Überprüfen und Ordnen der Überlieferung zu beantworten, zeigt sich bei dem Versuch, die Entstehung des Romans *Ansichten eines Clowns* zu rekonstruieren, besonders kraß. Zwar liegt wahrscheinlich alles vor, was an Schriftlichem bei der Arbeit an diesem Roman entstanden ist – sogar ein handschriftlich beschriebener Zettel, der einen Einfall zum Roman während der ersten Reise von Böll nach Moskau festhält, doch haben wir von der allerersten Fassung des Romans nichts Schriftliches, weil sie nur im Kopf des Autors existierte. Böll schrieb dem Verleger J.C. Witsch und dessen Frau aus Rom, wo er sich als Stipendiat der Bundesrepublik Deutschland mit der Familie aufhielt, am 10. Oktober 1961 folgendes: „Daß ich heftig arbeite, bedarf ja wohl keiner Betonung; nur (freut Euch nicht zu früh) zum Schreiben bin ich noch nicht gekommen: das wird in Köln geschehen, genauer gesagt: in Lövenich [...]. Der Roman ist fertig, aber noch nicht geschrieben – immerhin wird er bis zum Mai-Juni 62 auch geschrieben sein.“³⁶ Wir wissen inzwischen, daß Böll zwar die Arbeit am Roman im Frühjahr 1962 wirklich begann, fertig wurde der Roman aber erst im Februar 1963 – und in dieser Zeit erlebten die schriftlichen Fassungen drei

wesentliche Überarbeitungen, die sowohl den Inhalt als auch den Ausgang der Fabel betreffen. Der Clown tritt in der ersten schriftlichen Version als ein zaudernder Spion der DDR auf, in den späteren Fassungen wird dieser Stoff aus der Fabel eliminiert. Marie, die den Clown verlassen hat, kehrt in den ersten Versionen zum Clown zurück, erst in der Endfassung verläßt sie den Clown. Unter solchem empirischen Befund fragt man sich: Was war eigentlich ‚vollendet‘, als Böll seinem Verleger schrieb: „Der Roman ist fertig“?

Die Frage kann ich zunächst nur negativ beantworten: „Fertig“ heißt bei Böll offensichtlich nicht, die Fabel zum Roman gefunden zu haben. Dies wird übrigens in vielen Interviews von Böll auch bestätigt, indem er sagt: Am Anfang der Arbeit an einem Roman wisse er nie, wie er ausgehen wird.³⁷ Eine positive Antwort stützt sich auf die Annahme: Es muß am 10. Oktober 1961 doch bereits etwas vorhanden gewesen sein, das ‚fertig‘ war. Ich habe in diesem Sinne nach Konstanten in den sich ständig verändernden Texten gesucht und einige wenige auch gefunden. Dazu gehören vor allem die Namen von drei Gestalten des Romans, die seit Anfang an festgelegt zu sein scheinen: Sie sind: Hans, Marie und Leo. Hans – und besonders in der Form Hans Schnier – sowie Marie sind eindeutig ‚sprechende Namen‘. Der Name des Pantomimen Hans Schnier ist leicht deutbar im Kontext der Theaterkunst, in dem die Figur des Hanswursts und das Phänomen des Schmierentheaters bekannt sind. Das katholische Mädchen Marie wird auch im Text des Romans über die Lauretanische Litanei mit der Jungfrau Maria in Verbindung gebracht.³⁸ Wofür soll aber der Name Leo stehen? Zu Leo fällt – glaube ich – einem ein, daß der Name im Gegensatz zu Hans und Marie im deutschen Sprachraum relativ selten ist. Man kann hinzufügen, daß dieser Name ein betont katholischer ist, allgemein bekannt gemacht durch eine Reihe von Päpsten, die den Namen Leo angenommen haben. Diese Verdeutlichung könnte im Kontext des Romans wichtig sein, denn die Familie Schnier ist eine betont protestantische. Es könnte zur Erklärung der Namensgebung auf der Ebene der dargestellten Welt herangezogen werden, daß die Eltern „der Nachkriegsmode konfessioneller Versöhnlichkeit [huldigten]“³⁹ und aus diesem Grund einen extrem katholischen Namen für ihren jüngsten Sohn gewählt hätten. Diese Begründung aber hinkt, da Leo vor dem Zweiten Weltkrieg geboren ist. Die Namensgebung bleibt auch im Kontext der (äußeren) Fortschreibung unbegründbar: es gibt zwar eine Gestalt namens Leo im Roman *Haus ohne Hüter*, sie ist aber eine extrem unsympathische Person. Aus diesen Gründen hätte ich bereits bei dem ersten Studium des Romans *Ansichten eines Clowns* gern gewußt und seitdem von einem Kommentar gern erklärt erhalten, warum Leo Leo heißt. Aber die Kommentare, die zu diesem Text vor der *Kölner Ausgabe* entstanden sind, geben auf diese Frage keine Antwort. Auch Bölls Hinweis auf den Zusammenhang zwischen der Zeitschrift *Labyrinth* und dem Plot der Labyrinth Sage bringt in dieser Hinsicht nichts: Weder kommt der Name Leo in den Beiträgen der kurzlebigen Zeitschrift vor, noch ist die Rolle des Bruders des Clowns in der Labyrinth-Sage abbildbar. Und trotzdem gehört er zu den Konstanten aller vorhandenen Fassungen!

Die Lösung des Rätsels war überraschend und kam auf Umwegen. Einerseits mußte ich auf die literaturtheoretisch relevante Einsicht kommen, daß Aristoteles' *Poetik* in einer Hinsicht nicht recht hat – zumindest für eine Klasse der Erzählwerke und der Autoren, die hier durch den Roman und Böll repräsentiert ist. Aristoteles hat nicht recht, wenn er verlangt, daß der Autor – um die Einheit des geschichtsdarstellenden Werkes zu sichern – *zuerst* den Plot entwerfe und erst danach den Charakteren im Plot Namen gebe.⁴⁰ Die Rekonstruktion der Entstehung des Romans *Ansichten eines Clowns* brachte die Einsicht mit sich, daß Bölls Arbeit an einem Roman in der Regel mit der Auswahl der wichtigsten Charaktere beginnt. Sie sind nicht frei erfunden: Der zentrale Charakter des Romans *Ansichten eines Clowns*, Hans Schnier, bildet zum Beispiel den Archetypus eines Heiligen nach, konkret den abtrünnigen Sohn einer reichen Händlerfamilie. Die historische Verwirklichung dieses Archetypus heißt Franz von Assisi. Der Leser des Romans findet nur sehr sparsam verstreute Spuren, die zu diesem Archetypus führen, aber sie sind unmißverständlich vorhanden. Ich möchte hier nur zwei von diesen anführen. Die erste Textstelle: Nachdem Hans Schnier zum ersten Mal mit Marie geschlafen hatte, sollte er auf Maries Wunsch so schnell wie möglich nach Hause gehen, um Leo dieses Ereignis mitzuteilen. In der Beschreibung der Fahrt von Maries Wohnung nach Hause steht: „Mir war kalt, ich schlug den Rockkragen hoch, steckte mir eine Zigarette an, machte einen kleinen Umweg über den Markt, ging die Franziskanerstraße runter und sprang an der Ecke Koblenzer Straße auf den fahrenden Bus.“⁴¹ Was für eine oberflächliche Kritik zunächst als eine ‚Schlamperei‘ erscheinen mag, zeigt sich bei genauer Prüfung der Stelle als eine Spur, die zu Franz von Assisi führt. Böll sollte seinen Helden, der nach dieser Nacht mit Marie die Entscheidung trifft, eine künstlerische Existenz aufzubauen, nach der Logik der Ereignisse geradewegs nach Hause führen. Stattdessen läßt Böll ihn scheinbar unbegründet einen kleinen *Umweg* über den *Markt* und durch die *Franziskanerstraße* in Bonn machen, um so Leo zu erreichen. Was sucht Hans Schnier auf dem Markt und auf der Straße, die nach Franz von Assisi benannt wurde? Es besteht hier ein Kommentierungsbedarf! Die zweite Textstelle: Als Marie Hans zum ersten Mal zu einem Treffen des Kreises „Fortschrittlicher Katholiken“ brachte, war das Thema des Abends: „Armut in der Gesellschaft, in der wir leben.“⁴² Ich kommentiere das Thema des Abends als ein typisches Franziskus-Thema, wenn auch das Problem der Armut von den Mitgliedern des Kreises als Frage des (finanziellen) Existenzminimums aufgefaßt worden ist. Auf diese Art des Existenzminimums bezieht sich Hans Schnier im Laufe seiner Gespräche mit den Mitgliedern des Kreises öfters und sich selbst am Ende des Romans im Zustand der ‚Minimummaximierung‘: er „besaß keinen Pfennig mehr.“⁴³ Diese schmalen Spuren zum Archetypus Franz von Assisi werden breiter und plötzlich unübersehbar, wenn nicht nur der Roman, sondern alle Werke, die nach *Billard um halb zehn* und vor *Ansichten eines Clowns* publiziert wurden, auf ihren Franz-von-Assisi-Inhalt abgeklopft werden. Folgende Schriften mit direkten oder indirekten Franziskus-Hinweisen sind allein im Vorfeld des Romans *Ansichten eines Clowns* zu registrieren (sie werden erst im Band 12 der *Kölner Ausgabe*, der für das Jahr 2008 geplant ist, kommentiert abgedruckt): *Kunst und Religion* (Essay, 1959), *Zwischen Gefängnis und Museum* (Essay, 1960), *Hast Du was, dann bist Du was* (Essay, 1961), *Sprechanlage* (Hörspiel, 1961), *Als der Krieg ausbrach* (Kurzgeschichte,

1961), *Keine Träne um Schmeck* (Erzählung, 1962), *Konzert für vier Stimmen* (Hörspiel, 1962), *Assisi* (Essay, 1962), *Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral* (1963). Fortschreibung in diesem Sinne heißt also, den Archetypus des heiligen Künstlers und Ordensgründers in verschiedene Kontexte zu verlegen und experimentierend zu beschreiben: Wie hatte er sich in historischen Kontexten verhalten? Welche Ähnlichkeiten und Unterschiede sind zwischen vergangenen und gegenwärtigen Epochen festzustellen, die nach einem solchen Archetypus verlangen? In welchem Gewand sollte er in fiktiven Welten als konkrete Gestalt auftreten und handeln, die auch in der Gegenwart des Autors möglich sind? Auf diese letzte Frage antworten geschichtsdarstellende Werke, auf die früheren die Essays im weitesten Sinne: und mit dieser Feststellung haben wir bereits unsere fünfte Frage berührt.

Hat man nun den Archetypus für Hans Schnier einmal identifiziert, kann man Teile des Romans als Abbild des ins 20. Jahrhundert versetzten möglichen Lebens des Franz von Assisi wiedererkennen. Seine Vermählung mit der Armut wird mit der Verbindung zu Marie, zu der armen Tochter des wegen seiner Prinzipien heruntergekommenen Besitzers eines Schreibwarenladens, dargestellt. Auf seine Pantomimen für die Brüder des Ordens wird mit den Pantomimen Hans Schniers hingewiesen, die überwiegend in protestantischen Städten der Bundesrepublik vorgeführt werden und auch in der DDR vorgeführt werden sollten. Und nicht zuletzt finden wir auch den Ordensbruder Leo in der Umgebung von Franz von Assisi, einen Priester (gest. um 1278), der im Gründungsprozeß des neuen Ordens zum engsten Mitstreiter des Franz von Assisi wurde. Nach Franziskanerstraße, Armut in der Gesellschaft der Wohlhabenden, bildet der Bruder Leo die dritte, die wichtigste Spur im Roman, die direkt zu Franz von Assisi führt, und damit wird auch erklärt, warum Leo Leo heißen muß. Durch die Verbindung zwischen Ordensbruder Leo und Bruder Leo kann die besondere Stelle des letzteren in der Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte erkannt werden. In diesem Zusammenhang wird klar, warum es nötig war, seine Rolle im Laufe der Entstehung des Romans stark zu verändern. Denn er war im Sinne unseres Modells H_A zuerst als ein Abbild von F_d konzipiert, als einer, mit dessen Hilfe Hans die Trennung zwischen ihm und Marie überwinden kann, eine Trennung, die allgemein für jede Art von Schisma steht, die die Welt Anfang der 60er Jahre in Mitteleuropa beherrscht. In der letzten Fassung verliert er aber diese Funktion.

Bekanntlich werfen Lösungen in der Regel neue Fragen auf. Ist der Name Leo tatsächlich ein Indiz dafür, daß der Archetypus für die Gestalt Hans Schnier Franz von Assisi war, wie konnte dann Böll behaupten, daß die umgestaltete Labyrinth-Sage das Muster für die Konstruktion des Romanplots war? Untersuchungen zu anderen Werken Bölls führen zu einer Erkenntnis, die allgemein für die moderne Dichtung gültig zu sein scheint, die die ‚Mehrdimensionalität‘ dieser Dichtung erklärt. Es ist die Erkenntnis, daß die Handlungsstrukturen, die für einen Archetypus in verschiedenen Tätigkeitsfeldern auf Grund seiner Charaktermerkmale möglich sind, nicht notwendigerweise frei erfunden sind. Sie können nach einem Muster konstruiert werden, das durch Archetypen tradiert ist, die nicht identisch mit dem Archetypus des fraglichen Werkes sind. Das ist der Fall, wenn das Abbild von Franz von Assisi in einer Situation agiert, in der es die Spaltung

der Kirche als Klerus und als Gemeinschaft der Gläubigen nicht verhindern kann. Böll baut, wie er selbst sagt, die Geschichte des Archetypus im Roman *Ansichten eines Clowns* mit Hilfe der ins Negative gewendeten Labyrinth-Sage auf. Nennen wir dieses Handlungsmuster Prototypus. Durch Erkennen dieser Konstruktionsweise eröffnet sich eine neue Dimension für die Fortschreibung. Sie besteht in der Experimentierung mit einem Prototypus, der unterschiedliche Ereignisreihen (eventuell mit unterschiedlichen Archetypen) organisieren kann. Die Verbindung zwischen dem Archetypus und dem Prototypus ist nicht zwingend, aber, wenn sie zustande kommt, wird sie bedeutsam. Die Verbindung zwischen Franz von Assisi als Archetypus und Theseus als Akteur des Prototypus kommt zum Beispiel über Jesus Christus zustande und im engeren Sinne durch seine Funktion als Erlöser. Franz von Assisi stand in der Nachfolge Christi. Theseus wurde in der Emblematik der Barockzeit als Analogon Christi in der griechischen Mythologie gedeutet.

Mit diesen zwei Arten der Fortschreibung, der auf Grund des Archetypus und der auf Grund des Prototypus, haben wir auch die Grundlage zu der Beantwortung der vierten Frage geschaffen: Wie ist es zu erklären, daß Böll, nachdem er seine Konstruktionsregeln für Romane gefunden zu haben scheint, wie die Erzählung *Der Zug war pünktlich* (1949) dies dokumentiert, doch noch längere Erzählungen schrieb, deren Aufbau keinem der möglichen Modelle entspricht? Ein weiterer Beitrag könnte meine Hypothesen darlegen, wie und warum Böll zwischen der Erzählung *Der Zug war pünktlich* und dem Roman *Und sagte kein einziges Wort* für die Konstruktion seiner Werke neue Wege suchte.⁴⁴ Hier sei nur der Hinweis erlaubt, daß Franz von Assisi bereits 1952 als Archetypus für verschiedene Werke diente: so für die Satire *Nicht nur zur Weihnachtszeit* und auch für den Roman *Und sagte kein einziges Wort*.

Anmerkungen

Vortrag, gehalten am 10.11.2007 am Grillhof/Zentrum für Bildungsarbeit, Igls-Vill, beim Workshop *Probleme des Kommentierens III* im Rahmen des Forschungsschwerpunkts *Prozesse der Literaturvermittlung*, veranstaltet vom Institut für Germanistik der Universität Innsbruck, organisiert von Wolfgang Wiesmüller (vgl. dessen Bericht <http://www.uibk.ac.at/literaturvermittlung/workshopiii-bericht.pdf>).

- 1 Zit. nach Viktor Böll u. Markus Schäfer: Fortschreibung. Bibliographie zum Werk Heinrich Bölls. Köln 1997, S. 9.
- 2 Heinrich Böll verwendete den Ausdruck „Fortschreibung“ als Prinzip seiner schriftstellerischen Tätigkeit öffentlich zum ersten Mal in einem Interview mit seinem Kollegen und Lektor über seinen Roman *Gruppenbild mit Dame*. Siehe: Gruppenbild mit Dame. Tonbandinterview mit Dieter Wellershoff am 11. Juni 1971. In: Akzente, Jg. 18, 1971, H. 4, S. 331-346.
- 3 Heinrich Böll: Werke. Hg. v. Bernd Balzer. Romane und Erzählungen. Bd. 1. 1947-1951, Bd. 2. 1951-1954, Bd. 3. 1954-1959, Bd. 4. 1961-1970, Bd. 5. 1971-1977; Essayistische Schriften und Reden Bd. 1. 1952-1963, Bd. 2: 1964-1972, Bd. 3. 1973-1978; Hörspiele, Theaterstücke, Drehbücher, Gedichte. Bd. 1. 1952-1978; Interviews, Bd. 1. 1961-1978. Köln 1977-(1979).
- 4 Heinrich Böll: Werke. Kölner Ausgabe. Hg. v. Árpád Bernáth u.a. Köln 2002 ff. Im weiteren zitiert als KA.
- 5 Heinrich Böll: Briefe aus dem Krieg, 1939-1945. Bd. 1-2. Hg. u. komm. v. Jochen Schubert. Mit e. Vorw. v. Annemarie Böll u. e. Nachwort v. J. H. Reid. Köln 2001; Die Hoffnung ist wie ein wildes Tier. Der Briefwechsel zwischen Heinrich Böll und Ernst-Adolf Kunz 1945-1953. Hg. u. mit e. Nachwort vers. v. Herbert Hoven. Köln 1994.
- 6 Werner Bellmann (Hg.): Das Werk Heinrich Bölls. Bibliographie mit Studien zum Frühwerk. Opladen 1995.

- 7 Heinrich Böll. In: IFB, Jg. 3, 1995, H. 3, S. 587-589.
- 8 Eine Kopie des Briefes liegt im Heinrich-Böll-Archiv vor.
- 9 Bellmann (Anm. 6), S. 127f.
- 10 Viktor Böll an Hans-Albrecht Koch, Bl. 2.
- 11 Bellmann (Anm. 6), S. 134-138.
- 12 KA, Bd. 6, S. 7-8.
- 13 Bellmann (Anm. 6), S. 204, 83.1-20 und 83.52.
- 14 Ebd., S. 219, 92.1.
- 15 Vgl. Árpád Bernáth: Fortschreibung und Schreibprozess: Erkenntnisgewinn durch die kritische Ausgabe der Werke Heinrich Bölls. In: Jean-Marie Valentin unter Mitarbeit v. Laure Gauthier (Hg.): Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005 „Germanistik im Konflikt der Kulturen“. Bd. 5. Editionsphilologie: Projekte, Tendenzen und Konflikte. Betr. v. Florence Bancaud u.a. Bern u.a. 2008, S. 351-357.
- 16 In: Árpád Bernáth, Endre Hárs u. Peter Plener (Hg.): Vom Zweck des Systems. Beiträge zur Geschichte der literarischen Utopien. München 2006, S. 155-162.
- 17 In: Interview I, S. 120.
- 18 Ebd., S. 124.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.
- 23 Das 41'20-minütige Gespräch wurde nach Angaben des Deutschen Rundfunkarchivs bereits am 5. Februar 1971 aufgenommen. Für den Hinweis schulde ich Herrn Jochen Schubert Dank.
- 24 In: Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk. München 1971, S. 34. Siehe auch Heinrich Bölls Vorwort zum Band 1. Hörspiele, Theaterstücke, Drehbücher, Gedichte, in dem er einerseits seine im *Spiegel* 1965 veröffentlichte Rezension über die Adenauer-„Erinnerungen 1945-1953“ als „an der Analyse eines aufschlußreichen Buches angehängte Nachwort zur absoluten Humorlosigkeit, mit der [...] Kirche und Politik auf die ‚Ansichten eines Clowns‘ reagiert haben“, andererseits meint, daß „eben diese klugen Leute hätten herausfinden können, daß ‚Ansichten eines Clowns‘ die Fortschreibung und -setzung der Zeitschrift ‚Labyrinth‘ war. [...] [D]er mythische ‚plot‘ der Labyrinth-Sage ist ja in diesem Roman auf eine fast schon peinliche Weise deutlich erkennbar; daß Bonn zwar wirklich Bonn und doch nicht immer Bonn und dann doch wieder Bonn ist und *nicht*“ (S.12). Weitere Hinweise über den Zusammenhang zwischen Zeitschrift und Roman siehe: Heinrich Bölls Vorwort zum Walter Warnachs Buch: Wege im Labyrinth. Schriften zur Zeit. Hg. v. Karl-Dieter Ulke. Pfullingen 1982, S. 9-16. Unter dem Titel Vorwort zu Walter Warnach, Wege im Labyrinth in: KA, Bd. 22. 1981-1984. Hg. v. Jochen Schubert. Köln 2007, S. 149.26-31. Böll sprach über diesen Zusammenhang auch mit Wolfgang Matthias Schwiedzrik: Konservativ und rebellisch. Die Zeitschrift Labyrinth. Deutschlandfunk (Köln), 5. 12. 1984. Abgedruckt im Buch: Wolfgang Matthias Schwiedzrik (Hg.): Konservativ und rebellisch: die Zeitschrift „Labyrinth“. Gespräche mit Heinrich Böll und Walter Warnach. Neckargemünd 2000. Hier interpretiert Böll im Kontext des Interviews die Bedeutung der Labyrinth-Sage für die Zeitschrift und damit deren Abbildungsmöglichkeiten in das Geschehen des Romans von seinen früheren Aussagen ein wenig abweichend: „Die Ariadne war für uns, Grieshaber [Mitherausgeber und graphischer Gestalter der Zeitschrift] und mich, die Kunst, immer noch ein, sagen wir, Haltepunkt, ja, deshalb auch war, das war schwer, mit Trott darüber zu reden, unser Engagement nicht so total, weil wir diesen Faden noch hatten, wenn wir jetzt bei dem Mythos bleiben, um dem Minotaurus entgegenzutreten, während Warnach, wenn Sie seine Schriften kennen, das wohl verstanden hat, daß wir auf diesen Faden nicht verzichten konnten, auf diese Bindung.“ In diesem Gespräch erklärt Böll wiederholt auf eine diesbezügliche Frage von Schwiedzrik den Zusammenhang zwischen Labyrinth-Sage und *Ansichten eines Clowns*: „Der ‚Plot‘, wie man deutsch sagt, ist die Labyrinth-Sage. Der Clown ist der Theseus, das Mädchen ist die Ariadne, die den Faden zerschneidet, und der sowohl als tragische wie als komische Figur vielleicht sogar wie eine Art Hampelmann, ist dem Minotaurus ausgeliefert und wird damit nicht fertig, der also dargestellt ist im deutschen Nachkriegskatholizismus. So simpel ist eigentlich der Kern des Romans. Ich weiß nicht, ob er tragische Züge hat, aber die hat er auch. Das war für mich eine ganz bewußte Anknüpfung an die Sage vom Labyrinth, und für mich dann auch eine Fortsetzung der Zeitschrift.“
- 25 Böll, Schäfer (Anm. 1), S. 11.
- 26 Das Wort „Faden“ taucht zwar im Text in wichtigen Kontexten auf, wird aber auf die (Kleistsche) Marionette bezogen (s. KA, Bd. 13, S. 13.9f., 39.5, 156.1f., 164.34, 205.7). Die „Schnur“ als Angelschnur

- in Maries Haar (ebd. S. 44.15f.) ist ein Überbleibsel aus der „Köder-Konzeption“ (s. ebd. den Abschnitt Entstehung S. 244ff.).
- 27 Das Vorwort der Fortschreibungs-Bibliographie zitiert noch einen weiteren Brief an mich in dieser Angelegenheit: „Nachdem bereits während der konzeptionellen Phase der Werkausgabe im Frühjahr 1977 die von Böll favorisierte Anordnung aufgegeben worden war, hoffte er noch – so in einem weiteren Schreiben an Bernáth im Juni 1977 –, daß man nun ‚immerhin bei den Aufsätzen und Interviews die Datierung der gleichzeitig entstandenen Romane und Erzählungen zwischentitelt‘, um so wenigstens noch in Spuren die Schreibzusammenhänge zu verdeutlichen. Als dann im Februar 1979 der zweite Teil der Werkausgabe ohne diese Hinweise auf die Romane und Erzählungen erschien, war damit die Chance vertan, zumindest auf diese Weise eine ‚Chronologie‘ anzudeuten.“ Böll, Schäfer (Anm. 1), S. 9f.
- 28 Über den theoretischen Hintergrund dieser Modelle mit Beispielen aus dem Roman *Ansichten eines Clowns* siehe meinen Aufsatz: Rhetorische Gattungstheorie und konstruktivistische Hermeneutik. In: Andreas Blödmann, Daniela Langer u. Michael Scheffel (Hg.): Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen (Narratologia. Contributions to Narrative Theory/Beiträge zur Erzähltheorie 10). Berlin, New York 2006, S. 123-150.
- 29 Vgl. Böll, Schäfer (Anm. 1).
- 30 „Ich mache, weil ich dann wirklich gelegentlich den Überblick verliere, eine Art Kardiogramm des vorhandenen Stoffes. Das ist nichts weiter als eine Aufzeichnung von Figuren, Problemen auf verschiedenen Ebenen. Ich entwerfe mir ein Farbsystem, Zeichensystem; das ist gar nichts weiter als die Möglichkeit, in einem bestimmten Stadium der Arbeit die Sache auf einen Blick zu sehen. Ich glaube, daß sehr viele Mißverständnisse bei modernen Romanen – im Vergleich etwa zur modernen Malerei oder sagen wir gegenwärtigen Malerei, wo ich sehr viel Ähnlichkeit mit der Literatur sehe – entstehen, weil man ein Buch nicht auf einen Blick übersehen kann; und ich versuche einfach, mir – nach einem nur mir verständlichen System – den Roman übersichtlich an die Wand zu werfen. Da zeichne ich Kurven, Grafiken. Verschiedene Motive, Personen, Ebenen haben bestimmte Farben. Das erlaubt mir, Überblick zu gewinnen. Das ist nichts weiter als eine Arbeitshilfe für mich selbst und gleichzeitig ist es für mich auch Einblick in eine gewisse Harmonie. Es ist eine Kompositionshilfe.“ Heinrich Böll im Gespräch mit Ekkehart Rudolph, Süddeutscher Rundfunk (Stuttgart), Hörfunk 2. Programm, 22.8.1971 – Autoren im Studio. Abgedruckt in: Ekkehart Rudolph (Hg.): Protokoll zur Person. Autoren über sich und ihr Werk. München 1971, S. 27-43 u.d.T. *Heinrich Böll*.
- 31 KA, Bd. 13, S. 260.
- 32 Ebd., S. 261.
- 33 So bereits in meiner ersten, unveröffentlichten Arbeit über den Roman, die Böll im Manuskript las: Die Mystik eines Clowns, 1964 und später in dem Aufsatz: Auftritt um halb zehn? (Über den Roman „Ansichten eines Clowns“ von Heinrich Böll). In: University of Dayton Review, vol. 17, No. 2 (Summer 1985), S. 129-143.
- 34 Es ist geplant, alle noch vorhandenen graphischen Darstellungen zu Werken Böll in einem gesonderten Band herauszugeben.
- 35 Aus einem Gespräch mit Ekkehart Rudolph 1971, zit. nach Böll, Schäfer (Anm. 1), S. 11.
- 36 Zit. nach KA, Bd. 13, S. 241.
- 37 Vgl. die Interviews mit den Schülern einer Berliner Schulklasse (RIAS, Berlin, 24. Mai 1959 – Schulfunk), mit Rolf Juchem (Steinbart Blätter, Duisburg, 10. Jg.1960, Nr. 28 – Weihnachten –, S. 8), mit Horst Bienek (Interviews I, S. 17 und S. 18), mit Hans Vetter (Deutsche Welle, Köln, 15. Dez. 1967 und Kölner Stadt-Anzeiger 91. Jg. Nr. 296, 21. Dez. 1967, S. 3-4), mit Werner Koch (Westdeutscher Rundfunk, Köln, Fernsehen 3. Programm, 21. Dez. 1967 und Saarbrücker Zeitung v. 8. Febr. 1969), mit Hans Erich Völker (Deutsche Volkszeitung, Düsseldorf, 17. Jg., Nr. 40. 3. Okt. 1969, S. 25), mit Huang Wen-hua (Frankfurter Rundschau 41. Jg., Nr.171, 27. Nov. 1985, Zeit und Bild, S. 3.)
- 38 „Ich versuchte es auch mit der Lauretanischen Litanei, ich habe dieses Judenmädchen Miriam immer gern gehabt, und manchmal fast an es geglaubt.“ (KA, Bd. 13, S. 161.7ff.)
- 39 KA, Bd. 13, S. 12.22f.
- 40 Vgl. 1451b.
- 41 KA, Bd. 13, S. 55.12ff.
- 42 Ebd., S. 20.25f.
- 43 Ebd., S. 204.39.
- 44 Er wurde auf einer germanistischen Tagung in Pécs 2006 gehalten. Eine überarbeitete und erweiterte Version wird in der Schriftenreihe der Universität Pécs, *Studien zur Germanistik*, 2008 erscheinen.