

Das Lied des Teufels und des Herrn.

Formen der Kunst in H. Bölls *Wo warst du, Adam?*¹

I.

In dem frühen Roman Heinrich Bölls *Wo warst du, Adam?* tritt im Kapitel VII Filskeit, der musikalische KZ-Kommandant, auf. Durch seine Gestalt wird das Bösertige des Krieges zur Absurdität gesteigert: Der Kommandant, der ein leidenschaftlicher Chorleiter ist, organisiert aus den KZ-Häftlingen den besten Chor seines Lebens. Die neuen Gefangenen müssen bei ihm vorsingen und werden aufgrund ihrer musikalischen Fähigkeiten eingestuft. Gute Sänger genießen eine relative Sicherheit, die aber, die nicht singen können, finden bald den Tod.

Die leidenschaftliche musikalische Privatpraxis des Kommandanten wird durch die Begegnung mit Ilona, der Protagonistin der Kapitel V und VII, unterbrochen: Im Gesang der (jüdischen) Musiklehrerin erlebt Filskeit das Schöne, das er in der Form nie erreicht hat. Die Kunst Ilonas hat eine überwältigende Kraft, die den Kommandanten lähmt und das (berechtigte) Gefühl der Unterlegenheit in ihm hervorruft. In seinem Zorn tötet Filskeit die Frau.

Die Szene zeigt über die historischen (Ir)Realitäten hinaus eine Auseinandersetzung zwischen Künstlern und Kunstformen. Sowohl Filskeit als auch Ilona sind Chorleiter. Die Frau wird nicht einfach von einem durchgedrehten KZ-Kommandanten getötet, sondern von einem Musiker, der dadurch seine Konkurrenz beiseite zu schaffen hofft. Die vorliegende Arbeit versucht die beiden entgegengesetzten Arten der Kunst, die von Filskeit und die von Ilona, zu zeigen.

II.

Die Kunst als Thema bildet ein wesentliches Element in den Romanen Heinrich Bölls. Mehrere Romangestalten sind Künstler (Raimund Bach in *Haus ohne Hüter*, Heinrich Fähmel in *Billard um halbzehn* und Hans Schnier in *Ansichten eines Clowns*), wollen oder wollten Künstler werden (Olina/Andreas, in *Der Zug war pünktlich*). In fast allen Romanen werden Kunstwerke (meistens Gedichte) als Leitmotive verwendet und einer Leni Gruyten (*Gruppenbild mit Dame*) ist die Kunst, Gedichte, Lieder, Klavierspiel und Malerei, eine (nicht-

professionelle) existentielle Ausdrucksform. Die Musik spielt dabei eine herausragende Rolle. So vor allem in *Der Zug war pünktlich, Wo warst du, Adam?, Und sagte kein einziges Wort* und in *Gruppenbild mit Dame*.

In mehreren Romanen wird darüber hinaus unmittelbar auf die Kunst reflektiert: In *Billard um halb zehn* und *Ansichten eines Clowns* artikulieren die Künstler (Heinrich Fähmel und Hans Schnier) ihre Kunst- oder Künstlerproblematik. Der Roman *Ansichten eines Clowns* wird sogar auch als Künstlerroman gelesen.

Ohne auf die Problematik im Gesamtwerk systematisch einzugehen, sollen hier die wichtigsten Dimensionen der Kunstproblematik erwähnt werden: Zwischen Kunst und Künstler einerseits und den Verwaltern der Kunstszene andererseits klafft ein Abgrund; in der Kunst kann das Göttliche, die Transzendenz offenbar werden, sie überbrückt und vereint dadurch Diesseits und Jenseits; es erscheinen darüber hinaus gute und schlechte Arten der Kunst, die zugleich dem Unterschied zwischen den entgegengesetzten Polen der dualistischen Böllschen Welt in den jeweiligen Werken entsprechen.

Der Konflikt zwischen Kunst und Künstler einerseits und den Verwaltern der Kunstszene andererseits ist dadurch gegeben, daß die Kunst nach Böll immer etwas Geheimnisvolles, Unerklärbares enthält und die Institutionen nicht fähig sind, diese Dimension der Kunst in sich zu fassen:

... immer bleibt ein Rest, und dieser Rest [...] muß eine Gesellschaft, wo sie sich institutionell mit der Kunst abgibt, in [...] Verlegenheit halten ...²

Den Künstlern steht eine große Schar von Organisatoren, Lehrern, Kritikern, vielleicht auch Kulturpolitikern gegenüber, die den Kulturbetrieb vorantreiben, die aber vom Künstler immer unterschieden werden sollen. In der *Zweite[n] Wuppertaler Rede* (1960) werden die beiden Pole mit Gottfried Benns Begriffen **Kunstträger** und **Kulturträger** beschrieben. Diese meinen den Kulturbetrieb, jene die Künstler.³

Diese Unterscheidung ist bei Böll grundlegend und wird nicht auf die Kunst beschränkt: Alle emotionellen, nicht rationalen Elemente der menschlichen Existenz, Religion, Liebe, Kunst, leiden darunter, daß man sie unbedingt institutionalisieren will, was nur zum Teil möglich ist und auch nur durch die Verletzung des ursprünglichen individuellen Ansatzes. In bezug auf die Religion heißt es in einem Interview:

Weder der Begriff Kirche noch der Begriff Sakrament sind je genau definiert worden. Sie haben eine mystische Komponente und eine administrative. [...] Die Sakramente werden verwaltet, sie werden registriert, sie werden verbucht [...] diese Verrechtlichung der Dinge, ist, glaube ich, unerträglich.⁴

Das Fazit der Überlegungen lautet:

Alle Sakramente haben eine mystische Dimension, die im rationalen Sinne, im juristischen Sinne, völlig unkontrollierbar ist.⁵

Deshalb meint Feinhals von Ilona in *Wo warst du, Adam?*, daß „sie nicht einmal durch die Priester an ihrem Glauben hätte irre werden können.“ (I/790)

Die Kunst ist nach Böll fähig, die Transzendenz zu vermitteln. Letztere, die Transzendenz, ist dabei ein wesentliches Element der Welt in den Werken Bölls. Das Religiöse erzeugt bei ihm eine radikale Zweipoligkeit von Diesseits und Jenseits, von der weltlichen, alltäglich-menschlichen Sphäre und der Transzendenz. Dieses Seinselement wird in der Kunst, sehr oft in der Musik präsent. In *Der Zug war pünktlich* wird den jungen Leuten durch Bachs Musik ein Gotteserlebnis zuteil und in *Und sagte kein einziges Wort* zeugt die Stimme des schwarzen Spiritualsängers⁶ von Gott (bzw. Christus). Dem geistesgestörten Kind, Bernhard, dessen Laute als eine Art adamitische Ursprache, ein Kommunikationsmittel im Jenseits erscheinen, offenbart sich die Transzendenz in den Orgeltönen und im Gesang der Mönche.

Die „guten“ und „schlechten“ Arten der Kunst sind als eine Erscheinungsform der Konflikte in den dualistischen Romanwelten Bölls zu betrachten. Dementsprechend hat das Problem viele Seiten, von denen hier zwei grundlegende erwähnt werden sollen.

Geschmackvolle, seriöse, hohe Kunst gehört in den Romanen den privilegierten, reichen Schichten der Gesellschaft, während die Armen, für die der Schriftsteller steht, mit den unseriöse(re)n Erscheinungen der Kunst bezeichnet werden. Ihnen gehören das Lokale, die Mundarten und der Kitsch, der in diesem Kontext etwas durchaus Positives verkörpert. In *Billard um halbzehn* meint Johanna:

... nimm keine Privilegien an; wir essen nicht einen Krümel mehr, als es auf Lebensmittelkarten gibt [...]; iß, was alle essen, zieh an, was alle anziehen, lies, was alle lesen; nimm nicht die Extrabutter, das Extrakleid, das Extradgedicht... (II/1027; herv. K. K.)

Ein weiterer Konflikt besteht zwischen den einfachen und komplizierten Formen von Kunst und Wissenschaft, was von moralischen Überlegungen herrührt. Die moralischen Probleme erscheinen bei Böll oft in der Einfachheit der biblischen Gebote: Imperative wie **Du sollst nicht töten!** werden wörtlich verstanden. Das abstrakte, verfeinerte Denken, das die Angelegenheiten von vielen Seiten und Aspekten her prüft, relativiert aber das scheinbar Eindeutige. Komplizierte, höhere Formen der Kunst tun dasselbe und erhalten

dadurch etwas Verführerisches, sind fähig, den Menschen auf Irrwege zu leiten. Daher die Neigung von vielen Böllschen Figuren zu den einfachen Formen, zum Kitsch, und deshalb betonen Künstlerfiguren das Handwerkliche an der Kunst, die *techné*. Die Künstler Hans Schnier und Heinrich Fähmel in *Ansichten eines Clowns* und *Billard um halbzehn* teilen diese Ansicht. Schnier spricht „grundsätzlich nicht über Kunst“ (III/158) und sein Agent, der im Konflikt an der Seite des Clowns steht, versteht nichts von der Kunst, nur „vom Handwerk versteht er was...“ (III/103) Heinrich Fähmel meint, daß er kein Künstler ist, und seine folgenden Worte gelten auch für den Helden des Romans *Wo warst du, Adam?*:

... ich verstand die Fanatiker nie, die sich dem Wort Kunst opferten [...]; ich begriff's nicht, ich begriff nur, was Handwerk war ..." (II/994; herv. K. K.)

III.

In *Wo warst du, Adam?* erscheinen ebenfalls zwei unterschiedliche, konkurrierende Arten der Kunst. Mit der einen wird eine Tiefenpsychologie des Nazi-Typus gegeben, während sich in der anderen die Transzendenz offenbart.

Der KZ-Kommandant Filskeit wird an einer Stelle folgendermaßen beschrieben:

Filskeit lächelte nie. Er fand das Leben sehr ernst, den Dienst noch ernster, aber am ernstesten die Kunst. (I/736)

Ilona und Filskeit sind konkurrierende Musiker und haben etwas Gemeinsames: Er ist ein ehemaliger Musikstudent, sie eine professionelle Musiklehrerin, Ilona trägt die Züge einer Nonne, Filskeit die eines Mönches. Beide sind dadurch Diener einer höheren Macht und sind in unterschiedlichem Maße fremd in der alltäglichen Menschenwelt. Ilonas erwähnte Züge kommen unmittelbar zum Vorschein, wir wissen unter anderem von ihrer Vergangenheit in dem Kloster, die des Mannes sind verschlüsselter, symbolischer, aber nicht weniger offensichtlich:

... er hatte noch nie eine Frau gehabt – sein Leben war in tödlicher Keuschheit verlaufen ... (I/747)

Filskeit verwirklicht den Typ des echten Fanatikers im ursprünglichen Sinne des Wortes. „fanaticus“ heißt: „von der Gottheit ergriffen“.⁷ Der Kommandant ist ein säkularisierter „fanaticus“: Alltägliche sinnliche Freuden wie Essen, Trinken und Rauchen sind für ihn verwerflich und sein Zimmer gleicht einer Klosterzelle (‐ein schlichtes, kasernenmäßig eingerichtetes

Zimmer"; I/738). Er wird von keiner Gottheit ergriffen, geht aber vollständig in einer höheren Ordnung auf, die stellvertretend für eine Gottheit ist. Deshalb lächelt er nie und deshalb sind ihm Befehle heilig, „heiliger als selbst die Musik“ (I/740). Der Inhalt oder das Wesen der höheren Ordnung wird im Roman nicht konkretisiert. Wir erfahren, daß Filskeit in seinem Werdegang von rassistischen Theorien beeinflusst wurde.⁸ Dies ist aber eine eher zufällige Konkretion eines abstrakteren Ordnungsgedankens, der für Filskeit vor allem in der Musik präsent und verwirklicht wird.

Musik und Ordnung haben tatsächlich viel miteinander zu tun. Musik ist sogar die Verwirklichung der Ordnung selbst. (Kein Wunder, daß die Ästhetik der Diktaturen die Arten der Musik verbannte, die die klassische Ordnung in der Harmonielehre durch die Ausschaltung des Grundtones [Tonika] zerstörten.) Der Dirigent oder Chorleiter, der die Ordnung herstellt und verwaltet, kann in dem Erlebnis der Ordnung aufgehen und zugleich das Gefühl der Macht „genießen“, da er sie tatsächlich hat. Alles muß auf seinen Wink geschehen, wenn Musik im Gange bleiben soll.

Filskeit genießt seine Chorleitermacht und hütet brutal die Ordnung:

Die Sangesbrüder fürchteten ihn wegen seiner Genauigkeit, kein falscher Ton entging ihm, er brach in Raserei aus, wenn jemandem eine Schlampigkeit unterlief ... (I/737)

Filskeits Ordnung ist nicht menschenfreundlich: Die Chormitglieder sollen durch sie und in ihr ihre Individualität verlieren. Aus dem Text geht hervor, daß der Sinn des Ganzen in der Zerstörung des Einzelmenschen liegt.⁹ Den größten Erfolg hat Filskeit mit einem

... Chor von Legionären, die dreizehn verschiedenen Nationen und achtzehn verschiedenen Sprachen angehörten, aber in ausgezeichneter gesanglicher Übereinstimmung eine Chorpartie aus dem 'Tannhäuser' sangen." (I/739; herv. K. K.)

Der Akzent liegt darauf, daß die vielen und betonten individuellen Züge der Sänger mit großem Erfolg eliminiert werden. Das Motiv erreicht seine vollständige Entfaltung darin, daß Filskeit seinen allerbesten Chor aus KZ-Häftlingen bilden konnte. In der Person Filskeits werden der Chorleiter, Verwalter der abstrakten Ordnung, und der KZ-Kommandant, Verwalter von Leben und Tod, vereinigt. Diese perverse Mischung ergibt die beste musikalische Leistung à la Filskeit.

Dieser abstrakte musikalische Ordnungsgedanke ist eine gute Grundlage für alle autoritären Erscheinungen, Gedanken, Systeme. Die erwähnte Grundlage führte den Musiker zwangsläufig in die nächste diktatorische Bewegung. In Deutschland war das der Nationalsozialismus. Filskeit wäre aber durchaus

auch als sowjetischer Betriebschorleiter vorstellbar. In den späteren Werken Bölls ist das Problem des abstrakten Ordnungsgedankens und der abstrakten Tugend, die aus purem Gehorsam besteht, zentral.

Es gibt mehrere Gegengestalten zu Filskeit, die alle den gemeinsamen Zug haben, daß sie nicht über das Alltäglich-Menschliche hinausgehen, nicht in einer überindividuellen Ordnung aufgehen. Von einem Nachfolger Filskeits bei einem Chor heißt es:

Nachfolger wurde ein Studienrat, der gern gute Zigarren rauchte, Bier trank und sich schmutzige Witze erzählen ließ. (I/737)

Die Züge des Nachfolgers sind nicht von ungefähr so, sie deuten auf keine (oder geringere) Anfälligkeit für abstrakte Quasi-Gottheiten.

Wesentlicher ist aber die Gestalt des Pfarrers. Filskeit leitete auch einen Kirchenchor. Der Pfarrer der Gemeinde wohnte oft den Proben bei und lächelte, was Filskeit wütend machte:

... es war das Lächeln der Liebe, einer mitleidigen, schmerzlichen Liebe. [...] Er dachte oft an dieses Lächeln, diese schemenhafte Strenge und diesen 'jüdischen' Liebesblick, wie er es nannte, der ihm zugleich nüchtern und liebevoll erschien, und es bohrte in seiner Brust von Haß und Qual ... (I/737)

Das, was hier Filskeits Wut auslöst, kehrt in Ilonas Gesang zurück. Trotz der Angst lächelte sie unbewußt beim Singen. Im Text heißt es:

Filskeit [...] sein Leben [...] hatte sich, wenn er allein war, oft vor dem Spiegel abgespielt, in dem er vergebens Schönheit und Größe und rassische Vollendung suchte – hier war es: Schönheit und Größe und rassische Vollendung, verbunden mit etwas, das ihn vollkommen lähmte: Glauben. [...] in ihrem Blick war etwas fast wie Liebe – oder war es Spott ... (I/747)

Es war selbstverständlich Liebe, die für Filskeit jedoch Spott bedeutete. Jene Art der christlichen Liebe, die den einzelnen mit Fleisch und Blut, als alltäglich-menschliches Wesen liebt. Diese Art der Liebe, die übrigens auch im Christentum nicht die einzig praktizierte ist, entmacht die filskeitähnlichen Musikdiktatoren, weil sie eine völlige Entpersönlichung nicht zuläßt.

Die theologischen und religionsphilosophischen Bezüge sind offensichtlich: Es handelt sich um den Konflikt zwischen Gesetz und Liebe. Feuerbach spricht in *Wesen des Christentums* von einer „Verstandes- oder Vernunftbestim-

„mung Gottes“, von einer Bestimmung „der moralischen Vollkommenheit“, die im Menschen bloß das „Bewußtsein seiner moralischen Nichtigkeit“ erweckt.¹⁰ „Dem Gesetze, das nur die moralische Vollkommenheit uns vorhält, genügt keiner; aber darum genügt auch das Gesetz nicht dem Menschen, dem Herzen. Das Gesetz verdammt; das Herz erbarnt sich auch des Sünders. Das Gesetz bejaht mich nur als abstraktes, das Herz als wirkliches Wesen.“¹¹

Das Problem der lieblosen Ordnung wird in den späteren Werken zentral. In *Billard um halbzehn* wird die Gemeinschaft der Lämmer und Hirten gerade durch das Fehlen der Liebe gestört, und die Störung wird durch die Hereinnahme der Liebe, durch die Adoption Hugos, des symbolischen Gottessohnes, eliminiert. In *Ansichten eines Clowns* formuliert Böll das Problem in Mariés Frage nach der Diagonale zwischen Gesetz und Barmherzigkeit.¹² Hans Schnier meint dazu: „Die Kinder dieser Welt sind nicht nur klüger, sie sind auch menschlicher und großzügiger als die Kinder des Lichts.“ (III/83)

Ilona ist nicht fähig, über ihr irdisches Wesen hinaus zu transzendieren und in etwas Höherem aufzugehen. Sie lebte ein Jahr in dem Kloster, war „sehr fromm, sehr unschuldig“ (I/698), aber sie kehrt in die Welt zurück, weil „der Wunsch zu heiraten und Kinder zu haben“ (I/744) sehr stark in ihr war. Sie opfert sich nicht für die Gottheit, sondern wählt, im Gegensatz zu Filskeit, das Irdische, Alltägliche. Von der Musikerin berichtet nur eine kurze Passage:

... sie konnte sich kaum etwas Schöneres denken als einen Kinderchor, sie war sehr erfolgreich mit ihrem Kinderchor, den sie in der Schule gründete, und die Gesänge der Kinder, diese lateinischen Gesänge, die sie zu den Festen einübte, hatten eine wirklich engelhafte Neutralität – eine freie innere Freude war es, aus der heraus die Kinder sangen, Worte sangen, die sie nicht verstanden und die schön waren. (I/745)

Trotz der Knappheit des Berichts ist der grundlegende Unterschied zu Filskeits Kunst herauszulesen. Fast jedes Element ist mit symbolischen Bedeutungen beladen: Ilona hat einen Kinderchor, der liturgische Texte singt; die Person der Chorleiterin tritt völlig in den Hintergrund und die Kinder singen nicht verängstigt oder unter Zwang, sondern aus „eine[r] freie[n] Freude“ heraus. Durch den „engelhafte[n]“ und freudevollen Gesang der Kinder schimmert in den liturgischen Texten das Schöne der Transzendenz durch, was bei Filskeit völlig fehlte. Bei ihm war eher eine dämonisch-gefährliche Ordnung zu spüren – und die machtgeladene Person des Chorleiters.

Daß die Kunst das Irdische und die Transzendenz überbrückt, ist bei Böll ein (nicht gerade originelles) wiederkehrendes Motiv. Daß es hier durch einen Kinderchor geschieht, ist aber auch nicht von ungefähr. In den späteren Werken erscheint das Kind oft in einer Hofmannsthalschen Präexistenz¹³

und ist für den Erwachsenen ein (offenes oder geschlossenes) Fenster zur Transzendenz. In *Und sagte kein einziges Wort* erscheint das Motiv zugespitzt: Der Vermittler ist Bernhard, der geistesgestörte Junge, in dessen unartikulierten Lauten sich der „geheime Rhythmus“ der Transzendenz offenbart.¹⁴

Durch den transzendenten Charakter von Ilonas Kunst gestaltet Böll in der Begegnung zwischen Ilona und Filskeit eine Auseinandersetzung, die wie ein Kampf zwischen übermenschlichen Kräften, dem Guten und Bösen, erscheint.

Es muß dabei erwähnt werden, daß die Rolle der Transzendenz in *Wo warst du, Adam?* von der Literatur unterschiedlich eingeschätzt wird. In bezug auf *Der Zug war pünktlich* ist sich die Forschung darüber relativ einig, daß das Werk mit einer jenseitigen Perspektive endet.¹⁵ Im Falle des vorliegenden Romans gehen die Meinungen mehr auseinander. Nach Bernhard ist die Rolle der historischen Weltsicht im Neuen Werk (*Wo warst du, Adam?*) größer geworden, und wir erleben eine bedeutende Wende in die Richtung des Diesseits, da das irdische Leben nicht mehr als das Vorzimmer des eigentlichen, des jenseitigen Lebens erscheint.¹⁶ Árpád Bernáth meint demgegenüber, daß Feinhals' Erkenntnis am Ende des Romans verwandt mit der von Andreas (in *Der Zug war pünktlich*) ist: „Hier muß Feinhals am Beispiel von [der ermordeten – K. K.] Ilona plötzlich erkennen, daß sein Zuhause nicht das elterliche Haus ist, daß Ilona [im Tod – K. K.] das wahre Ziel erreicht hat.“¹⁷ M. Durzak meint, daß die religiöse Wende des Protagonisten offensichtlich wichtig für Böll war, daß aber eher die (realistische) „Gestaltung der Sinnlosigkeit“ den Roman „bemerkenswert“ macht.¹⁸

Die Schwierigkeit entsteht nicht zuletzt dadurch, daß der Roman – trotz Bölls Bemühung um motivische Querverbindungen zwischen den einzelnen Kapiteln – nicht den Eindruck einer organischen Einheit macht. Deshalb ist es sehr problematisch, für das ganze Werk geltende Aussagen zu machen. In mehreren Episoden überwiegt die historische Sicht, aber in den vorliegenden Kapiteln ist meines Erachtens eher die Transzendenz bestimmend.

Das Realistische wird schrittweise mit mythischen Zügen beladen, und dieses Transzendieren erreicht seinen Höhepunkt in der Begegnung der Künstler. Ilona hat zwar bewußt das Irdische gewählt und sich nicht für Gott geopfert, hat aber immer einen Zug des Überirdischen bewahrt. Darauf verweisen ihre Farbattribute: Während Feinhals mit einem roten Möbelwagen an die Front fährt, fährt Ilona mit einem grünen und trägt dabei einen grünen Mantel (I/740). In der Böllschen Farbensymbolik ist das Grün eine zentrale Farbe und deutet unter anderem auf die Transzendenz hin. Rot markiert dafür regelmäßig Gewalt, Krieg, Tod oder das Unmoralische.¹⁹ Die Fahrt im dunklen Inneren des geschlossenen Wagens erhält mythische Dimensionen und wird zu einer Höllenfahrt. Als der Beifahrer an die metallene Wand des Wagens klopft, um die schreienden Gefangenen zum Schweigen zu bringen, meint Ilona:

... es klang drohend und schrecklich, dieses Pochen, es konnte kein Mensch sein, der klopfte, sie waren schon lange nicht mehr unter Menschen... (I/743).

Ilona versinkt während der Fahrt völlig im Gebet und wird dadurch geschützt:

...im Auto hatte sie viele Dinge erduldet, die sie persönlich betrafen, aber nicht in sie drangen. (I/742, herv. K. K.)

Sie wartet sogar vergebens auf die Angst. Als sie vor Filskeit steht, hat sie schon das Irdische überwunden, ist jenseitig geworden und wartet ruhig auf den heilbringenden Tod. In ihrem Gesang offenbart sich etwas Göttliches. Dies wirkt auf Filskeit, ja auf das ganze Personal des Lagers, wie Weihrauch oder heilige Zeichen auf den Satan. In der symbolischen Szene werden Filskeit und das Wachpersonal durch den Gesang tatsächlich gelähmt:

Seitdem sie angefangen hatte zu singen, war es still geworden, auch draußen... (I/747)

Draußen standen sie und hörten zu, keiner rührte sich [...] und von draußen kam diese atemlose Stille, während die Frau weitersang ... (I/748)

Filskeit versucht, die Gegnerin zu vernichten, verliert aber seine Stimme und muß mit der lähmenden Kraft ringen:

... er versuchte zu schreien, aber aus seinem Hals kam nur ein heiseres tonloses Fauchen [...], er nahm mit zitternden Fingern seine Pistole, wandte sich um, schoß blindlings auf die Frau [...] – jetzt fand er seine Stimme wieder, nachdem die ihre nicht mehr sang." (I/748, herv. K. K.)

Die Szene erinnert an Theodor Haecker, von dem ein Motto des Romans stammt und der im Krieg einen Kampf zwischen dem Hakenkreuz und dem Kreuz Christi sah.²⁰

Auch das Dämonische, Verführerische der Kunst erscheint um Filskeit. Wir wissen, daß er sein Musikstudium aufgeben mußte, weil er die Musik zu sehr liebte, „um jene Spur von Nüchternheit aufzubringen, die dem Professional nicht fehlen darf...“ (I/736)

Die Stelle ist nicht unwichtig, da Filskeits übersteigerte Leidenschaft für die Musik seinen Lebenslauf bestimmt: Er scheitert als Berufsmusiker. Seiner Leidenschaft steht die Neutralität des Kinderchores von Ilona gegenüber, worin Böll den Konflikt zwischen Dämonie und Einfachheit gestaltet. Diese Dimen-

sion der Kunstproblematik erscheint hier trotzdem nur angedeutet, wird aber in den späteren Werken eine zentrale Rolle spielen.

Anmerkungen

- ¹ Die Romane werden nach der Werkausgabe zitiert: HEINRICH BÖLL werke. (Romane und Erzählungen Bd. 1–5), Bornheim-Köln: Lamuv-Kiepenheuer & Witsch, 1979. Wenn es nicht störend ist, werden die Quellen der Zitate aus den Romanen unmittelbar im Text angegeben. Römische Ziffern verweisen auf den Band, die arabischen Ziffern zeigen die Seitenzahlen. Auf Zitate aus anderen Ausgaben, von anderen Schriften Bölls und auf die Fachliteratur verweise ich einzeln in den Anmerkungen.
- ² HEINRICH BÖLL: Briefe aus dem Rheinland. (In eigener Sache und anderer Sache. Schriften und Reden 1952–1985, 8 Bde., dtv 10601–10609) München 1985, Bd. 10602, S. 24.
- ³ Ebd. S. 24 f.
- ⁴ HEINRICH BÖLL: Eine deutsche Erinnerung. Interview mit René Wintzen. München 1981, dtv 1691, S. 61
- ⁵ Ebd., S. 61
- ⁶ „...and he never said a mumbaling word... und er sagte kein einziges Wort“ (II/62)
- ⁷ Ursprünglich wurde das Wort in bezug auf Religiöses gebraucht, es wurde erst im 18. Jahrhundert säkularisiert und im Bereich der Politik verwendet. Vgl.: FRIEDRICH KLUGE: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Unter Mithilfe v. Max Bürger und Bernd Gregor; völlig Neub. v. Elmar Seebold. 22. Aufl.; Berlin-New York: de Gruyter, 1989
- ⁸ Die (nicht angenommene) Dissertation Filskeits trägt den Titel: „Wechselbeziehung zwischen Chor und Rasse“. (I/738)
- ⁹ Dies wird auch durch den Namen des Chores verstärkt: Concordia war die römische Göttin der Eintracht.
- ¹⁰ LUDWIG FEUERBACH: Das Wesen des Christentums. Neu hrsg. v. Dr. Dieter Bergner. Leipzig: Reclams Universal Bibliothek 4571–75, S. 111
- ¹¹ Ebd., S. 113. Zum Problem vgl. ausführlicher: KÁLMÁN KOVÁCS: Das Menschenbild Heinrich Bölls. (Europäische Hochschulschriften), Frankfurt/M., Bern, New York, Paris: P. Lang, 1992. Vgl. vor allem, Kap. 3.3.2. Abstrakte Religion, S. 86 ff.
- ¹² Vgl. dazu die folgenden Arbeiten: GÜNTER WIRTH: Heinrich Böll. (Essayistische Studie über religiöse und gesellschaftliche Motive im Prosawerk des Dichters.) Berlin Union Verlag, 1967, bes. das Kapitel „Naturrecht und Ordnungsprinzipien“, S. 145 ff; KARL-HEINZ GÖTZE: Heinrich Böll: Ansichten eines Clowns. München: W. Fink, 1985, UTB 1368, bes. das Kapitel „Katholizismus zwischen Gesetz und Barmherzigkeit“.
- ¹³ Vgl. K. KOVÁCS: Das Menschenbild H. Bölls, Kap. 3.2., S. 65 ff.
- ¹⁴ Zum geheimen Rhythmus in *Und sagte kein einziges Wort* vgl. II/54, 74, 117. Zur Rolle des Jungen im Roman vgl. ÁRPÁD BERNÁTH: Heinrich Böll regényei mint cselekménymodellek interpretációi. Kandidátusi értekezés (Heinrich Bölls Romane als Interpretation von Handlungsmodellen. Habilitationsschrift in ungarischer Sprache. Szeged, 1978, Maschinenschrift, S. 103, und MANFRED DURZAK: Der deutsche Roman der Gegenwart. 2., erw. Aufl.; Stuttgart: Kohlhammer, 1973, S. 48. Zum „geheimen Rhythmus“: K. KOVÁCS: Das Menschenbild H. Bölls, S. 105 f.

- ¹⁵ Vgl. RAINER NÄGELE: Heinrich Böll. Einführung in das Werk und in die Forschung. Frankfurt/M.: Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, 1976, S. 124–125; HANS JOACHIM BERNHARD: Die Romane Heinrich Bölls. Berlin: Rütten & Loening, 1970, S. 38; ÁRPÁD BERNÁTH: Heinrich Bölls historische Romane als Interpretationen von Handlungsmodellen. I. Der Zug war pünktlich. In: *Studia Poetica*. Hg. von Z. Kanyó (Nr. 2.) Szeged/Ungarn 1980, S. 106.
- ¹⁶ H. J. BERNHARD: Die Romane H. Bölls, S. 41, 49-50, 61
- ¹⁷ ÁRPÁD BERNÁTH: Heinrich Bölls historische Romane als Interpretationen von Handlungsmodellen. II. Wo warst du, Adam? In: *Studia Poetica*. Hg. von Z. Kanyó (Nr. 3.) Szeged/Ungarn 1980, S. 359.
- ¹⁸ DURZAK, S. 37
- ¹⁹ KÁLMÁN KOVÁCS: Über Heinrich Bölls Farbengebrauch. In: Heinrich Böll – Ein Werk überwindet Grenzen (*Acta Germanistica/Schriften des Institut für Germanistik der József-Attila-Universität*). Hg. von ÁRPÁD BERNÁTH. Szeged/Ungarn: JATE, erscheint 1992.
- ²⁰ Vgl. dazu und zu den Mottos BERNÁTH, *Studia* 3, S. 310 ff.

