
Herbert Rowland

Das Puppenmotiv in der erzählerischen Prosa Heinrich Bölls

In der Essayistik und Publizistik wie in den Briefen Heinrich Bölls ist der Dichter Heinrich von Kleist vielfach gegenwärtig.¹ Das erklärt sich wohl nicht zuletzt daraus, daß Kleist zu den Lieblingsautoren vor allem des jungen Schriftstellers gehörte.² Auch im dichterischen Werk Bölls fehlt Kleist bekanntermaßen nicht. An einer zentralen Stelle im Roman *Ansichten eines Clowns* aus dem Jahr 1963 nennt ihn die Hauptgestalt Hans Schnier beim Namen und spielt auf dessen Text *Über das Marionettentheater* an und somit auch auf das Problem der Mechanik, das dann eine lebhaft wissenschaftliche Diskussion ausgelöst hat.³ Im schriftstellerischen Werk wie in den Briefen Bölls sucht man indessen vergebens nach dem Namen Henri Bergson. Auch im Schrifttum zu Böll kommt der Name meines Wissens nur zweimal vor, wie noch zu zeigen ist. Das verwundert, denn Bergson hat einen starken Einfluß auf *le renouveau catholique* ausgeübt, jene religiöse, künstlerische und auch sozial gefärbte Strömung des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts, zu deren Vertretern nicht zuletzt auch die Romanschriftsteller Léon Bloy und Georges Bernanos zählen, deren Namen in den Schriften und Briefen Bölls häufig vorkommen und die die Weltsicht und den literarischen Stil des angehenden Autors bekanntlich beeinflusst haben.⁴ Auch bei Bergson nehmen Mechanik und Puppe, wie man weiß, eine bedeutende Stelle ein. Es wird sich zeigen, daß ein zentraler Zug in Bölls Denken über Mensch und Gesellschaft eine deutliche Parallele in dem Bergsons findet, und diese ideelle Gemeinsamkeit prägt trotz punktueller Unterschiede teils ganz grundsätzlicher und eingehender zu untersuchender Art sowohl die ästhetische Theorie des Franzosen wie auch Thematik und Motivik des Deutschen stark mit. Darüber hinaus wird sich erweisen, daß Böll in diesem Zusammenhang dem französischen Philosophen näher steht als dem deutschen Dichter.

Im folgenden gilt es, diesen Tatbestand anhand einiger Kernthemen und einer dazugehörigen Motivkette in den Romanen und Erzählungen Bölls zu beleuchten. In der Böll-Forschung hat das Puppenmotiv fast keine Aufmerksamkeit gefunden, außer im Zusammenhang mit dem Roman *Ansichten eines Clowns*. Indessen spielt es dort eine zwar bedeutungsvolle, aber noch der Erklärung bedürftige Rolle.⁵ Diese Studie dient also im übrigen auch zur weiteren Erschließung der Literarizität des Böllschen Werkes.

I. Bergsons Denken und Werk bilden eine grundsätzliche und entschiedene Reaktion gegen die geistigen Voraussetzungen und die damit zusammenhängenden materiellen wie sozialpsychologischen Folgen der Aufklärung und der industriellen Revolution im 19. und frühen 20. Jahrhundert. In Schriften wie *Introduction à la métaphysique* (1903) und *L'Évolution créatrice* (1907) wandte er sich unmittelbar oder mittelbar vor allem gegen die Vorherrschaft des Intellekts, der logischen wie mathematischen Vernunft, bei Denkern wie Condorcet, Comte und Darwin als Schlüssel zur Erkenntnis letzter Dinge, indem er ihr seine Begriffe von Instinkt und Intuition entgegenstellte.⁶ Laut Bergson sind nur diese imstande, dem Menschen ein unmittelbares, wesensgemäßes Erlebnis der für ihn zentralen epistemologischen und existentiellen Kategorie der Zeit als Fluß (*la durée*) zu verschaffen. Während er der Vernunft ohne weiteres die Fähigkeit zugesteht, praktische Probleme zu lösen, meint er, daß sie die Zeit und damit das Bewußtsein qua Erkenntnisvermögen in Segmente einteilt und dessen Inhalte irreführend verknöchert und somit entstellt. Produkte dieses Verfahrens sind ihm zufolge eine Naturwissenschaft und eine Technologie, die ihrerseits im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts die *société technologique* eines Jacques Ellul und den *technological man* eines Hans Jonas hervorgebracht haben.⁷ Das wahre Menschliche ist für ihn aber alles andere als »technologisch«, oder mechanisch, denn der Mensch hat teil am *élan vital*, jenem Grundprinzip allen Lebens, jener grundsätzlichen Lebenskraft, die die Evolution vorantreibt und den schöpferischen Impuls im Menschen schafft.

Aus solchen Gedankengängen ging Bergsons bekannteste Schrift zur Ästhetik hervor. In *Le Rire. Essai sur la signification du comique* aus dem Jahr 1899 geht es ihm vor allem darum, das Spontane im Menschen, das authentisch Menschliche, vor der Mechanisierung durch das moderne Leben zu schützen. Quelle des Lachens ist für ihn eben die Einengung der Spontaneität durch rigides Denken und Handeln. Denn »le que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter«.⁸ Folglich sind »*Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain* [. . .] risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique«.⁹ Bergson nennt solche Mechanik ein »inflexionnement de la vie« und, im Sinne der Bühnenkomödie, ein »vice«.¹⁰ Das Lachen hat aber sowohl Erkenntnis- wie auch Befreiungspotential, denn einerseits »ent-deckt« es das Laster, andererseits straft es dieses: »Cette raideur est le comique, et le rire en est le châtiment«.¹¹ Der repräsentative komische Typ der Moderne ist laut Bergson der Berufsmensch, der Vertreter einer *comique professionel*, dessen fundamentale Starrheit von Charakter und Benehmen unter anderem eine ausgeprägte *vanité professionnelle*, die zur *solennité* tendiert, ein *endurcissement professionnel* sowie eine *logique professionnelle* widerspiegelt.¹²

Der Böll-Kenner wird wohl spätestens bei diesen Ausführungen zu Bergsons Komikbegriff die Ohren gespitzt haben. Man denke beispielsweise an die Vernunftkritik in Bölls Nobelpreisvortrag *Versuch über die Vernunft der Poesie* sowie und vor allem an die bisher kaum erfaßte, doch grundsätzliche Rolle der Mechanik in seinem Werk.¹³ Naomi Ritter hat meines Wissens als erste auf die Ähnlichkeit des Verhältnisses zwischen Mechanik und Komik bei Bergson und Böll aufmerksam gemacht. Sieh auf eine »Nummer« Hans Schniers in *Ansichten eines Clowns* beziehend, schreibt sie: »Here we think of Bergson, who defines the comic as »something mechanical encrusted on the living«. Hence the first paragraph [des Romans] relates Schnier to two statements, by Kleist and Bergson, of the paradox of human automatism.«¹⁴ In diesem Kontext ist es für unsere Zwecke besonders aufschlußreich, daß Bergson das geeignete Bild des »automatisme installé dans la vie et imitant la vie«, also des Komischen, in der Puppe erblickt.¹⁵ Noch hinsichtlich der Bühnenkomödie schreibt er zum Beispiel, man erziele um so größere Wirkungen, je mehr Personen man auf den Brettern auftreten lasse: »Cette fois nous pensons distinctement à des marionettes. Des fils invisibles nous paraissent relier les bras aux bras, les jambes aux jambes, chaque muscle d'une physionomie au muscle analogue de l'autre: l'inflexibilité de la correspondance fait que la mollesse des formes se solidifie elle-même sous nos yeux et que tout durcit en mécanique.«¹⁶ An mehreren ähnlichen Stellen in *Le Rire* verwendet Bergson neben der *marionette* auch den *pantin* und die *poupée* für das Mechanische im Menschen; dieselbe Funktion hat auch ein weiteres, ähnliches Spielzeug, der *diable à ressort* (das Schachtelmännchen).¹⁷ Böll benutzt die Marionette und zahlreiche puppenähnliche Gestalten über weite Strecken seiner erzählerischen Prosa, und zwar wie bei Bergson, um das Mechanische am Menschen aufzuzeigen, *nicht* aber – und das unterscheidet ihn grundsätzlich von Bergson – immer auf dieselbe Weise oder in derselben Funktion.¹⁸

Es geht hier also zunächst darum, die beiden Grundverwendungen des Puppenmotivs – die satirische und die nichtsatirische – darzustellen sowie, diesen untergeordnet, die unterschiedlichen thematischen Funktionen des Motivs. Im Lichte dieser Ausführungen folgen anschließend eine differenzierende Diskussion über das Puppenmotiv im Roman *Ansichten eines Clowns* sowie einige Schlußbemerkungen.

II. Schon in Bölls bekannter – und vielleicht köstlichster – Satire *Nicht nur zur Weihnachtszeit* (1951) tritt die Puppe an bedeutenden Stellen und in unterschiedlicher Form auf. Tante Millas Insistenz auf der täglichen Weihnachtsbescherung im Familienkreis nach dem Krieg läßt der Familie eine finanzielle wie persönliche Bürde auf, sie führt sogar schließlich zum Verfall der Familie, dazu, daß ein Familienmitglied nach dem anderen aus verschiedenen Gründen und

mit verschiedenen, meist bösen, Folgen wegleibt. Letztendlich werden die Kinder durch Wachspuppen ersetzt, »solcher Art, wie sie in den Schaufenstern der Drogerien als Reklame für Milchpulver und Hautcreme Verwendung finden« (6/228). Zum Teil vermittelt das Puppenmotiv schlägt Böll hier zwei Fliegen, oder besser Hornissen, mit einer Klappe. Einerseits spießt er die Verwirtschafterung des Lebens in den frühen Stadien des Wirtschaftswunders auf, wobei der Einzelne eher als Objekt des Verkaufs denn als Mensch *behandelt* wird. Andererseits weist er durch die Künstlichkeit und willenslose Verfügbarkeit der Puppen auf den Hauptgegenstand der satirischen Kritik in diesem Text: das Problem der Vergangenheitsbewältigung.¹⁹ Die mechanische alltägliche Wiederholung der Weihnachtsfeier zeugt von den restaurativen Tendenzen der Nachkriegszeit, von einer Unfähigkeit, die militärische wie ideologische Niederlage im Krieg zu akzeptieren und daraus eine Gegenwarts- bzw. Zukunftsperspektive zu gewinnen.²⁰

An dieser Funktion beteiligt sind zwei weitere puppenähnliche Produkte der Technologie, die am Weihnachtsbaum hängen: die gläsernen Zwerge und der Engel an der Spitze. Erstere beschreibt der Erzähler folgendermaßen: »Die Hauptattraktion am Weihnachtsbaum meiner Tante Milla waren gläserne Zwerge, die in ihren hoeherrhobenen Armen einen Korkhammer hielten und zu deren Füßen glockenförmige Ambosse hingen. Unter den Fußsohlen der Zwerge waren Kerzen befestigt, und wenn ein gewisser Wärmegrad erreicht war, geriet ein verborgener Mechanismus in Bewegung, eine hektische Unruhe teilte sich den Zwergenarmen mit, sie schlugen wie irr mit ihren Korkhämmern auf die glockenförmigen Ambosse und riefen so, ein Dutzend an der Zahl, ein konzertantes, elfenhaft feines Gebimmel hervor.« (6/207) Gleich darauf heißt es weiter: »Und an der Spitze des Tannenbaums hing ein silbrig gekleideter rotwangiger Engel, der in bestimmten Abständen seine Lippen voneinander hob und ›Frieden‹ flüsterte. ›Frieden‹«. Als Kind meinte der Erzähler, das Geheimnis des sprechenden Engels beruhe auf »dem gleichen Mechanismus, der gewisse Puppen veranlaßt, ›Mama‹ oder ›Papa‹ zu sagen«, doch später entdeckt er, daß es sich in Wahrheit um ein im Nebenzimmer verstecktes Mikrophon nebst Schallplattenspieler handelt. Im Laufe der Jahre müssen Zwerge und Engel mehrfach ersetzt werden, ja mehrere werden schließlich vorsichtshalber in Reserve gehalten, denn bei ihrem Fehlen heult Tante Milla unaufhörlich, während sie schon bei ihrem Anblick selig lächelt. Über das mechanische Wesen der beiden Zierstücke hinaus sind auch ihre Spezifika von thematischem Belang. Das frenetische Hämmern der Zwerge unterstreicht schon das emsige Verharren im Vergangenen Tante Millas und der Kirchenmänner wie das fleißige Geldverdienen von Onkel Franz. Das geflüsterte Wort des Engels, »Frieden«, und vor allem die geheim gehaltene Art seiner Hervorbringung gehören wohl zu Bölls Kritik an der Kirchenhierarchie und deren Verhältnis zum Geldadel. Wegen ihrer Beschaffenheit sowie ihres

häufigen Vorkommens im Text müssen neben den Wachspuppen diese Christbaumschmuckartikel als zentrale Motive der Erzählung betrachtet werden.

Schaufensterpuppen kommen auch in weiteren Texten Bölls vor. In *Ich bin kein Kommunist* (1952) sieht der Erzähler jeden Morgen auf dem Wege zur Arbeit im Fenster eines Haushaltswarengeschäfts eine Frau aus Pappe oder Wachs in einem Liegestuhl liegen, die eine Sonnenbrille trägt und in einem Buch mit dem Titel »Ferien vom Ich« liest.²¹ Der Anblick der Puppe macht den armen Familienvater noch trostloser, als er schon ist, so daß er sich fragt, ob solche Puppen wirklich existenzberechtigt seien. Die Antwort liegt implizit darin, daß er nachts, nachdem er seine Kinder aus Frustration über die schlechten Lebensbedingungen seiner Familie geschlagen hat, sie dann im Bett reuevoll betrachtet und zugibt, er sei doch für Augenblicke Kommunist. Wie in *Nicht nur zur Weihnachtszeit* veranschaulicht die Puppe die große Disparität zwischen einem fragwürdigen Ideal und krasser Wirklichkeit, hier auch zwischen Reich und Arm. Denselben Unterschied zeigt eine teils wortwörtliche ähnliche Stelle aus dem Roman *Und sagte kein einziges Wort* auf. Dort liegt die Betonung aber auf der (Selbst-)entfremdung, die der Romantitel »Ferien vom Ich« ironisch andeutet, und an der Fred Bogner leidet. Hier geht es in erster Linie um wirtschaftliche – und historische – Mißstände, denn »links von diesem Schaufenster ist ein Trümmerhaufen, auf dem Berge von Abfall und Asche in der Sonne brennen« (6/201). Es mache den Erzähler trostlos, direkt daneben die Puppe zu sehen.²²

Es gehört zu den verzweifeltten Einfällen der Familienmitglieder in *Nicht nur zur Weihnachtszeit*, sich durch Schauspieler vertreten zu lassen. Schauspieler sind nun selbstverständlich keine Puppen, aber sie haben in diesem Text dieselbe Funktion wie die Wachspuppen, die die Kinder ersetzen. Man kann sie mit jenen Komparsen vergleichen, die hier und da in Bölls Werk auftauchen und Marionetten gleichgestellt werden, nicht zuletzt im Roman *Billard um halb zehn*, wie wir sehen werden, und die, nebenbei bemerkt, eine Ähnlichkeit mit dem *tableau vivant* aufweisen.

Einen ähnlichen Kunstgriff findet man in zwei späteren Erzählungen Bölls. In der Kirchensatire *Veränderungen in Staech* (1969) gehen die Mönche einer ausländischen Staatsgästen gern vorgeführten Benediktinerabtei lieber auf Reisen und zu Vorträgen als am Chorgebet teilzunehmen, weswegen man sie durch in Kutten gekleidete und bezahlte Demonstranten und Gammler ersetzen muß. Das Artifizielle und Starre solcher Denk- und Handlungsweisen tritt in Bölls *Epilog zu Stifters »Nachsommer«* (1971) noch stärker hervor. Das bei Stifter dargestellte Ideal der Humanität im Sinne des Biedermeiers wertet Böll als Künstlichkeit statt Kunst, und zwar nicht zuletzt dadurch, daß das exakt verlaufende Eheleben, die präzise aufeinander eingestellten Sensibilitäten Gustavs und Mathildes den Erzähler Bölls an die Möglichkeit denken läßt, ihr Leben in

einem kompliziert angelegten, sprechenden Automaten, also einer Art Roboter, darzustellen.

Es ist für den Formen- und Verwendungsreichtum des Puppenmotivs bei Böll bezeichnend, daß es keineswegs nur den Gegenstand der Kritik verkörpert, sondern auch Ideales darstellen kann. In *Der Zwerg und die Puppe* (1951) handelt es sich zum Beispiel um eine Kinderpuppe, die auf nichts als genuines Kindsein verweist. Dem kontrastiert in derselben Erzählung, wie der Erzähler, ein Mitarbeiter des »Intelligenz-Instituts«, das Leben statistisch zu erfassen hat: Bürgern teils ganz existentielle Fragen, zum Beispiel »Glauben Sie an Gott«, mechanisch herleiern und deren oft ganz existentielle Antworten ohne innere Anteilnahme einfach aufschreiben. Zum entscheidenden Augenblick kommt es, als der Erzähler und eine ihm fremde Kollegin irrtümlicherweise zu gleicher Zeit in einem Friseursalon erscheinen, wo er von ihr mit dem Inhaber verwechselt wird und die üblichen Fragen selbst hergeleiert bekommt. Innerlich beunruhigt, verläßt er den Salon, ohne dem wahren Inhaber die Fragen gestellt zu haben, und fährt mit dem Zug ziellos herum, bis er am Abend quasi unbewußt in derselben Stadt aussteigt, wo er am Morgen seine erste Befragung des Tages gemacht hatte. Dort hatte der Erzähler ein echtes Stück Leben erlebt, indem sich herausstellte, daß der Mann, dessen Name auf seiner Liste stand, tot, und dessen Frau im Krankenhaus sei. Aus vagem Drang zu diesem Haus hingezogen, erblickt er am Fenster die kleine Tochter der Nachwohnerfamilie im Nachthemd, ihre Puppe fest an die Scheibe drückend. Für Menschliches sensibel gemacht, winkt er ihr zu, doch über die Bewegung des »schwarzen Mannes« erschrickt das Kind und stößt durch einen Armruck den Porzellanzwerg auf der Fensterbank um, der zu Boden fällt und zerschellt, worauf es Prügel bekommt. Ironischerweise führt die menschliche Geste des Erzählers, der nur der Statistik zuzuarbeiten hat, zu einer kleinen Katastrophe für das Mädchen, dessen kleine Tragik sich in der Puppe widerspiegelt, die »noch da Istandl, schief gegen die Scheiben gelehnt, ein struppiges Ding« (5/177). Man geht wohl nicht zu weit, in dem Zwerg eine für Böll typischere puppenähnliche Gestalt zu sehen. Während der bloß ein grinsendes, Ziehharmonika spielendes Stück Zimmerschmuck zu sein scheint, ist er in Wahrheit zugleich ein Aschenbecher und Zigarettenhalter. Damit bildet der Zwerg das Pendant zu dem befragenden Erzähler, der sich interessiert gibt, doch nur statistisches Material zu sammeln hat, und mit der ersten menschlichen Geste ein Unheil anrichtet.

Man mag schon bemerkt haben, daß von den oben besprochenen Werken, die alle zu Bölls Satiren gerechnet werden müssen, höchstens *Nicht nur zur Weihnachtszeit* herzhaftes Lachen auslöst. Während *Veränderungen in Staech* und *Epilog zu Stifterns »Nachsommer«* wohl zum Schmunzeln anregen, rufen *Ich bin kein Kommunist* und *Der Zwerg und die Puppe* eher nüchterne Nachdenklichkeit hervor. Die unterschiedliche Wirkung der Erzählungen läßt sich darauf

zurückführen, daß sich Komik, Kritik und mitmenschliches Gefühl bei Böll durchaus vertragen, was im einen Text deutlicher hervorsticht als im anderen. Man hat diesem Schriftsteller immer wieder vorgeworfen, oder geschmeichelt, das Moment der Humanität in seinen Satiren stumpfe deren kritische Spitze ab, was unter anderem zur Bezeichnung seines Humors als *stützend* bzw. *schützend* geführt hat.²³ Dies ist nicht der Ort, auf seinen Humorbegriff und dessen Schlüssigkeit oder die Diskussion darüber näher einzugehen.²⁴ Letztere ist meines Erachtens sowieso eine Art Strohmännchen, als ob es nicht schon seit der Antike satirische Gegensatzpaare wie zum Beispiel Juvenal–Horaz, Swift–Pope bzw. Sterne, Liscow–Rabener – oder eben im 20. Jahrhundert Grass–Böll – gäbe. Hier sei lediglich eine relevante Stelle aus der frühen Schrift *Bekanntnis zur Trümmerliteratur* (1952) angeführt, in der Böll bezüglich der idealen Sehweise des Dichters herausfordernd feststellt: »Aber wir wollen es [das Wirkliche] so sehen, wie es ist, mit einem menschlichen Auge, das normalerweise nicht ganz trocken und nicht ganz naß ist, sondern feucht – und wir wollen daran erinnern, daß das lateinische Wort für Feuchtigkeit Humor ist –, ohne zu vergessen, daß unsere Augen auch trocken werden können oder naß.« (6/62) Diese Stelle erklärt, warum das Puppenmotiv bei Böll nicht nur, ja wegen unten zu bedenkender Faktoren nicht in erster Linie komische bzw. satirische Wirkungen erzielt.

III. Es konnte gar nicht anders sein, möchte man sagen, denn das Motiv erscheint in einer langen Reihe von Kriegsgeschichten, in denen es nicht um Mißstände in Gesellschaft und Kirche geht, sondern teils ums pure Leben. Zum einen dient es dazu, eine meist dumpfe, zum allgemeinen Lebensgefühl gewordene Empfindung, in anderer Macht zu sein, zum Ausdruck zu bringen. Schon in der frühen Glosse *Die Preußen und wir am Rhein* (1938) findet man gleichsam eine Art Präludium. Hier kritisiert Böll vor allem den preußischen Militarismus, besonders wie er sich auf Köln und das Rheinland bei der Annexion von 1814 ausgewirkt hatte, bis hin zur Nazidiktatur. Gegen Schluß zielt er insbesondere auf die Kulturpolitik der Nazis, indem er schreibt, die »Kitschbrüder« hätten sich auf die Kunst gestürzt »wie eine Horde Marionetten über irgend ein hochbrüstiges Mägdlein« (1/140).²⁵ In der Polemik des jungen Böll begeben sich die Anhänger der Goebbelsschen »Ästhetik« freiwillig unter die Macht und bringen sich deshalb um jedes Mitleid. Auch in der Erzählung *Im Kriege* (1947) wird der Feldwebel, Vertreter der Macht, als »hölzerner | Gestalt« beschrieben, »die stumm wie eine Puppe, die von der Bühne gezogen wird, in der kleinen Pforte verschwand« (3/13).

Doch im Erzählwerk Bölls tragen die allermeisten Gestalten ihr Schicksal als Soldat keineswegs willentlich, und auch anfangs Blinde können sehend werden. In *Aus der ›Vorzeit‹* (1947) sind die »säuberlich aufgestellten Gruppen« der Leidenden beim Exerzieren »wie Puppen, die sich an irgendeinem Strang des

Gehorsams bewegten, einem Strang, der in irgendeinem geistlosen Gehirn endete«²⁶ (3/113 f.). Im frühen Roman *Kreuz ohne Liebe* (1946–1947) sorgt der zunächst überzeugte Nazi Hans dafür, daß sein Bruder Joseph, Mitglied einer »gefährlichen« Gruppe religiöser Intellektueller, ins Konzentrationslager kommt. Doch als er später darüber nachdenkt, erschrickt er vor sich selbst, denn das sei der Auftakt gewesen »zu einer Verwicklung in die düsteren Möglichkeiten der Macht, die mit Seilen und Ketten, Drähten und Schnüren ihn nun fest, fest umschlungen hielt«, wie einen Automaten oder eine Marionette, die der Puppenspieler in die Hänge- und Spielfäden sich hat verwickeln lassen, von denen sich Hans aber schließlich befreit (2/330).²⁷

Zum anderen drückt das Puppenmotiv die verschiedenen Arten und Grade der Angst des Soldaten aus. Der namenlose Infanterist in der Erzählung *Im Kriege* befürchtet, daß seine letztlich menschliche Behandlung einer Russin böse Folgen für ihn haben kann. Als der Feldwebel ihn unerwarteterweise fragt, ob er sie gesehen habe, zuckt er deshalb »ein wenig hoch, als werde er an einem unsichtbaren Faden gezogen« (3/13). Noch größer wird die Angst angesichts des möglichen oder gewissen Todes. In *Kreuz ohne Liebe* hält eine Kolonne beim sich nahenden Pfeifen eines Geschosses urplötzlich an, »als habe ein Unsichtbarer an ihrer Strippe gezogen« (2/368). Im Roman *Wo warst du, Adam?* (1951) geht Schneider »starr geradeaus, langsam, fast wie eine Puppe, die Fahne vor dem Bauch haltend« den Panzern und dem Tod entgegen (5/222). Beim Angreifen sind Todesangst und Puppenhaftigkeit am größten. Einzelne Soldaten in *Der General stand auf einem Hügel* (1946) rennen nach vorne »mit der fürchterlichen, mechanischen Schnelligkeit von aufgezogenen Automaten, mit rasend schnellen, kleinen trippelnden Schritten« (2/26). Und in der kürzeren Erzählung *Der Angriff* erhebt sich einer »plötzlich mit einem starren, schrecklichen Schrei, und lief, die Glieder bewegend wie eine aufgezo-gene Puppe, in irrsinniger Schnelligkeit gegen den Wald« (3/162).

Gestalten, die in irrsinniger Schnelligkeit laufen, die Glieder wie aufgezo-gene Puppen bewegend: Wenn man den Kontext nicht mitbedächte, könnte man leicht den Eindruck gewinnen, es handele sich dabei um Tiere in Cartoon-Filmen, so zum Beispiel wie die, die, vor einer großen Gefahr fliehend, über den Rand einer Klippe laufen und ein paar Sekunden lang in der Luft wild rudern, ehe sie in die Tiefe stürzen, um dann wieder aufzustehen und weiterzulaufen. Aber es handelt sich bei Böll um Menschen, und die können nicht wieder aufstehen. An der oben zitierten Stelle zum Humor aus *Bekennnis zur Trümmert-literatur* erinnert Böll daran, »daß es Dinge gibt, bei denen kein Anlaß für Humor besteht« (6/62). Und in der Erzählung *Als der Krieg ausbrach* (1961) läßt er seinen Erzähler eines dieser Dinge beim Namen nennen: »Der Krieg schien dem Komischen seine Komik zu nehmen.« (12/309) Mit seiner Vorstellung von der Rolle der Mechanik beim Komischen hat Henri Bergson sicherlich

zum Teil ins Schwarze getroffen. Doch man fragt sich, ob er *Le Rire*, bei dem er vor allem die Sittenkomödie vor Augen hatte, während des I. Weltkriegs oder in den Jahren danach überhaupt, oder zumindest so, noch hätte schreiben können.²⁸ Bergson reagierte auf die Anfänge und mittleren Phasen von Industrialisierung und Mechanisierung, Böll auf deren Höhepunkt. Das ist wohl der wichtigste Grund, weshalb die Puppen Bölls zum wesentlichen Teil eher grotesk als komisch geworden sind. Das Inhumane an der Mechanisierung des modernen Lebens erkannte Böll genauso gut wie Bergson, aber vor allem wegen seines Kriegserlebnisses konnte er nur zum Teil dieselben Konsequenzen für die Kunst daraus ziehen wie der Franzose.

Noch eins – wie oben schon angedeutet – unterscheidet Böll grundsätzlich von Bergson. Für den kühlen Intellektuellen verlangt das durch die Mechanik bedingte Komische »pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur«, denn: »Il s'adresse à l'intelligence pure.«²⁹ Insofern Böll von keiner Betäubung des Herzens beim Komischen weiß, ähnelt sein Komikbegriff weniger dem Bergsons als jener »broad tradition of British humor, tolerant, outgoing, tinged by pathos since the days of Chaucer.«³⁰ Denn das Auge des Menschen kann für Böll auch ganz trocken oder ganz naß werden. Dieser Umstand erklärt, warum die Mechanik in seinem Werke höchst unterschiedliche Wirkungen hervorrufen kann, warum sich satirische wie auch nicht-satirische Verwendungen des Puppenmotivs und anderer Manifestationen des Mechanischen darin finden – wobei das Nicht-Satirische deutlich überwiegt. Wo Puppen in seiner erzählerischen Prosa auftauchen, scheint das Leben auch nach dem Krieg dem Komischen seine Komik weitgehend genommen zu haben.

Das Gefühl, in anderer Macht zu sein, ergreift Gestalten in Bölls Werk noch von der Nachkriegszeit bis zur Periode des Terrorismus in den siebziger Jahren, obwohl die Mächte sich natürlich ändern. In der unvollendeten Novelle *Belladonna* (1950) geht es um die Macht des Lehrers als Vertreter einer mechanischen Schülererziehung. Der Lehrer Schret bezeichnet seine Fragen als Großen, die er in den Schlitz des Verstandes seiner »Rekruten des Geistes« einwirft und auf die er prompte, präzise Antworten, »ohne jede Nuance«, erwartet (4/476). »So«, heißt es dann später, »waren wir alle wie durch unsichtbare Fäden an ihn geknüpft und führten ein gnadenloses Marionettenspiel auf.« (4/478) In den frühen Stadien des wirtschaftlichen Aufschwungs dreht es sich ums Geld. Die Taxichauffeure auf dem Bahnhofsvorplatz in *Und sagte kein einziges Wort* schauen zunächst, ob Fred ein Taxi nehmen will, und bewegen sich dabei »gleichmäßig wie Puppen, die an der Schnur gezogen werden« (6/351). Als sie aber feststellen, daß er zu Fuß gehen will, »schnappten ihre Gesichter in ihre alte Position zurück, dem Ausgang des Bahnhofs zugewandt« (6/351).

Der leise aggressiv-satirische Ton, der an diesen beiden Stellen spürbar wird, ist noch weicher oder fehlt völlig an ähnlichen Stellen in anderen Texten, so

etwa in der rührenden, doch zugleich augenzwinkernden Geschichte *So ward Abend und Morgen* (1954). Der junge Ehemann Brenig hat seine Frau über sein Gehalt belogen, und sie spricht seitdem nicht mehr mit ihm, was dem Zartliebenden keine Ruhe läßt. Eines Abends bleibt er vor dem Heimgehen an einer Telefonzelle stehen, unentschlossen, ob er sie anrufen und so zum Sprechen bringen soll. Da sieht er, wie im Schaufenster Weihnachtsmänner und Engel gegen »Sylvesterpuppen« ausgetauscht werden, »dekolletierte Damen, deren nackte Schultern mit Konfetti bestreut, deren Handgelenke mit Luftschlangen gefesselt waren. Puppen von Kavalieren mit graumeliertem Haar wurden hastig auf Barhocker gesetzt, Pfropfen von Sektflaschen auf die Erde gestreut, einer Puppe wurden die Flügel und die Locken abgenommen, und Brenig wunderte sich, wie schnell sich ein Engel in einen Mixer verwandeln ließ«, und zwar noch ehe Weihnachten vorbei ist (9/37). Wenn hier das Problem der Verwirtschafterlichung, vor allem der planmäßige Verkauf des Heiligen, kritisch gestreift wird, spiegeln diese an zentraler Stelle stehenden Puppen in erster Linie die an Brenigs Handeln zu beobachtende Diskrepanz zwischen Wahrheit und Falschheit sowie das dadurch entstandene Mißverhältnis zwischen ihm und seiner Frau wider, an dem er existentiell leidet, bis sie sich am Ende der Geschichte schließlich erweichen läßt. Im Spätroman *Fürsorgliche Belagerung* (1979) holt Böll weiter aus. Bei Sabines Umzug nach Tolmshoven trägt ein junger Beamter Kits Puppen, »zwei, er hatte sie an den Beinen gepackt, gebündelt und die Puppenkleider hingen über ihren Köpfen nach unten, ließen die Unterwäsche sehen« (21/122) – ein eher pathetischer, wenn unter anderen Umständen möglicherweise auch komischer, symbolischer Kommentar zur emotional wie körperlich exponierten Lage von Tochter und Mutter wie letztlich auch von all denjenigen, die unter striktem Personenschutz stehen.

IV. Die Puppe bzw. Puppenhaftigkeit fungiert auf höchst unterschiedliche Weise in vielen weiteren fiktionalen Texten Bölls. Das rührt natürlich daher, daß Motive, wie Laute in der Lyrik, nicht nur eine, sondern eine oft breite Skala potentieller Bedeutungen haben, wobei der jeweilige Sinn auch durch den Kontext aktiviert wird. Im erst 1992 veröffentlichten frühen Roman *Der Engel schwieg* (1949–1951) erzählt Regina zum Beispiel vom Tod ihres Kindes durch einen Maschinenpistolenschuß. Danach will sie schlafen und sich so der schmerzvollen Erinnerung erwehren, die so zum Ausdruck kommt: »[S]ie lag ganz still [. . .] ihre Schultern erschienen steif und unbeweglich, wie Holz« (5/61 f.), also wie eine liegengelassene Marionette. Im zweiten Kapitel der längeren Erzählung *Das Brot der frühen Jahre* (1955) erinnert sich der von der Hartherzigkeit seiner Umgebung desillusionierte Walter Fendrich an die kleine Hedwig, als sie eine Puppe in einem Wäschekorb bemutterte. Auf diese Weise wird sein eigenes Bemuttert-, gleichsam Puppewerden durch die erwachsene Hedwig vorwegge-

nommen. Bei Böll kann der Puppenspieler selbst sozusagen zur Puppe werden. Als Heinrich Fählmel im vierten Kapitel des Romans *Billard um halb zehn* (1959) an seine Glanzzeit zurückdenkt, charakterisiert er seine Kollegen sowie die Leute, von denen er sich bei seinen Abendspaziergängen stolz sehen ließ, als »seine« Komparsen, die »gut geölte Gelenke hatten« und »von unsichtbaren Fäden bewegt« wurden, auch als »Mannequins« (11/104). Später, den Schwund seines Einflusses bedenkend, steht er aber »wie ein Aussätziger, den zu berühren Tod bringt; sehnte mich nach der strengen Liturgie meines Tageslaufs, als ich die Fäden des Spiels noch allein gehalten hatte. Dasein und Nicht-Dasein noch hatte regeln, den Mythos dosieren können; ich war nicht mehr Herr des Spiels l. . l.« (11/112 f.). Aus dem Herrn des Spiels ist ein Objekt des Spiels geworden.

Doch das Puppenmotiv wird vor allem dort eingesetzt, wo es Böll um zentrale Themen geht. Fred Bogners existentielle Orientierungslosigkeit drückt sich in (Selbst-)entfremdung wie in der buchstäblichen Entfremdung, der körperlichen Trennung von seiner Familie, aus.³¹ Einsicht in seine persönliche Problematik gewinnt man gleich am Anfang des Romans, wo er sich im Spiegel der Imbißbude zuerst nicht erkennt, weil er sich wie einer der Bettler vorkommt, die vor Jahren von seiner Mutter immer eine Kleinigkeit mit Freude entgegengenommen hatten. Als er sich und andere beim Essen dann im Spiegel weiter betrachtet, heißt es: »Auch in meinem Gesicht, wenn ich in die Wurst biß, mein Mund sich öffnete und hinter den gelblichen Zähnen die dunkle Höhlung meines Rachens sichtbar wurde, sah ich diesen Ausdruck sanfter Gier, der mich bei den anderen erschreckte. Unsere Köpfe standen da wie in einem Kasperletheater, eingehüllt in den warmen Dunst, der den Pfannen entstieg.« (6/335) Hier führt Selbstverfremdung zur halbbewußten Erkenntnis der Selbstentfremdung, der inneren wie körperlichen Leere – notabene keineswegs Kleistscher Art.³² Freds Seelenlage kommt manchmal auf sehr subtile Weise zum Ausdruck. Gegen Ende des Romans, als seine Verzweiflung sich ins Unmäßige steigert, sieht er im Schaufenster die große Blondine aus Pappe oder Wachs wieder, die bis vor kurzem noch im Liegestuhl gelegen und den Roman »Ferien vom Ich« gelesen hatte, die aber »jetzt in einem blauen Trainingsanzug mit wehendem Schal auf Skiern [stand], und neben ihr ein Schild: »Denken Sie frühzeitig an den Wintersport.« (6/462). Dazu bemerkt er lakonisch, doch vielsagend, »Ich dachte nicht an den Wintersport.«³³ Etwas später steht er vor den Schaufenstern eines Kaufhauses und betrachtet die Übergangsmäntel sowie »die Gesichter der Schaufensterpuppen, die immer Schrecken in mir hervorrufen« (6/468). Diese Schaufensterpuppen erschrecken ihn wohl nicht zuletzt deshalb, weil sich nicht nur die Jahreszeit im Übergang befindet. Als Fred kurz danach Käte beim Einkaufen heimlich folgt und die sinnlose Angst hat, sie könne nicht aus dem Laden kommen, sieht er »auf den Eingang, blickte in das grinsende Gesicht eines Javaners

aus Pappe, der sich eine Kaffeetasse vor seine blanken Zähne hielt« (6/469). Ganz am Schluß des Werks sieht er dieselbe Puppe, deren genüßliche Lebensfreude seiner zu spotten scheint, quasi als Wahnbild, worauf er, dem geistigen Zusammenbruch nahe, von Serge nach Hause geschickt wird.

Auch Käte Bogner leidet unter Armut wie unter ihrer problematischen Ehe. Bei einer kleinen Weihnachtsfeier im Wohnzimmer der bigotten Frau Franke, »das seit dreißig Jahren unverändert ist, kam ich mir fremd vor, wie in einer anderen Welt, fehl am Platze« (6/348). Erhöht wird dieses Gefühl durch den Christbaumschmuck, darunter gläserne Engel mit Puppengesichtern, den Frau Franke – ähnlich Tante Milla in *Nicht nur zur Weihnachtszeit* – über den Krieg gerettet hat, und der macht, »daß mir das Herz vor Angst stehen bleibt« (6/348). Die Künstlichkeit ihres entfremdenden Ehelebens zeigt sich nicht zuletzt auch in der Spielatmosphäre der Szene am Rummelplatz, besonders dort, wo Käte und Fred auf dem Karussell mit dessen Figuren – teils märchenhaften, spielzeugähnlichen Nachgestaltungen lebender Wesen – in einer Hochzeitskutsche fahren: »Die Sonne fiel plötzlich durch den Spalt l . . . l und ihr sehr goldenes Licht ließ die Figuren des Karussells sichtbar werden: grinsende Pferde, grüne Drachen, Schwäne, Ponys, und ich sah hinter uns eine mit rotem Samt ausgelegte Hochzeitskutsche, die von zwei Schimmeln gezogen wurde.« (6/421) Obwohl Käte Fred beim Gespräch in der Kutsche von ihrem vielen Weinen zu Hause erzählt und auch hier den Tränen nahe ist, hat sie in ihrem noch festen Glauben einen stärkeren Halt als ihr Mann, der nicht mehr beten kann. Ihre letztendlich unverwüsthche Art offenbart sich noch am Rummelplatz: »Ich warf mit leeren Blechbüchsen nach starr grinsenden Puppen, war glücklich, wenn ich sie am Kopf traf, wenn sie nach hinten schlugen gegen braunes Sackleinen, wenn der verborgene Mechanismus sie wieder zurückwarf.« (6/418) In den Puppen erblickt Käte wohl unbewußt Abbilder ihres entfremdeten Selbst, aber sie hält dagegen wie deren »verborgene[r] Mechanismus«.

Das Thema der (Selbst-)entfremdung behandelt Böll auch im Roman *Haus ohne Hüter* aus dem Jahr 1954. Wie in den Kriegsgeschichten macht er sich auch hier eine herkömmliche Bedeutung des Wortes »Puppe« zunutze. Als Wilma Brielach daran denkt, ins Haus des Bäckers zu ziehen, betrachtet sie ein Photo ihres im Krieg gefallenen Mannes, wobei die Vorstellung, mit ihm geschlafen zu haben, das Gefühl von etwas Ungehörigem erweckt, als ob sie ein Kind verführt hätte. Während sie sich darauf im Spiegel besieht, sieht sie sich im Geiste als einundzwanzigjährige Witwe, die beiden doch nicht ganz gleichen Bilder miteinander verschmelzend: »[S]ie war noch hübsch, die zierliche Frau des auf Fotos lachenden Feldwebels – eine Puppe mit schlankem und straffem Hals, die über jüngere Schaffnerinnen triumphierte.« (8/64) Die Frau des Bäckers macht die negative Konnotation der Puppe als »schön aber nichtssagend« noch deutlicher. Diese kalt berechnende Frau freut sich heimlich über die Vor-

stellung, Wilma ins Haus zu bekommen, wohl in erster Linie deshalb, weil sie endgültig von der »Belästigung« durch ihren Mann befreit sein würde, nicht zuletzt aber, weil sie die jüngere Frau auch auf andere Art instrumentalisieren könnte: »Die kleine Puppe im Haus [. . .] konnte auch die Küchenarbeit übernehmen. Zimmer und Essen würde sie umsonst bekommen, geringen Lohn dazu [. . .] Freilich würden die Lieferungen fürs Kloster wegfallen, wenn die kleine Puppe ins Haus zog, für die Pfarrfestlichkeiten würde ein anderer Brot und Kuchen und Brötchen liefern. Aber machte die kleine Puppe nicht bezaubern-des Gebäck, kostenlose, flink hergestellte Schokoladenmalerei, um die sich die Kinder rissen?« (8/256) Das Kalkül der Bäckersfrau verdeutlicht Wilmas unge-wollte Verwandtschaft mit jenen Frauen, die manchmal im Licht von Alberts Scheinwerfern auftauchen, »einsame, leblose, bunt bekleidete Puppen, die nicht einmal lächelten, wenn jemand nahe bei ihnen vorbeikam: helle Beine vor dunk-lem Hintergrund, von scharfem Licht bestrahlt« (6/97).

V. Viele Gestalten, die Bölls fiktive Welten bewohnen, sind »Puppen«, insofern sie auf verschiedene Weise echtes Leben bloß vortäuschen, und zwar auch dann, wenn sie nicht ausdrücklich als Puppen bezeichnet werden. Die Künstlichkeit dieser meist Nebenfiguren wird aber erhöht, wenn ihre Puppenhaftigkeit aus-drücklich zur Sprache kommt. Vorweggenommen wird diese Verwendung des Puppenmotivs schon im Aufsatz *Gegen die Ahnungslosen* (1946–1947). »Ah-nungslos« sind für Böll jene Menschen, »die immer ›mit der Zeit gehen«, die »Schlaun und Klugen, die immer mit tausend Sicherheiten alles unterbaut haben [. . .] Ihre Söhne haben jahrelang Kompanien oder gar Bataillone todge-weihter Frontsoldaten geführt, ohne einen Schimmer erfahren zu haben von der absoluten Trauer und Einsamkeit des Soldaten, und wenn man sie heute trifft, sind ihre Gesichter noch so unverwittert wie Puppenköpfe.« (2/145) Solche der-art charakterisierte Ahnungslose tauchen vor allem in den frühen Romanen und Erzählungen Bölls auf, wo er das Nachkriegsbürgertum kritisch in den Blick nimmt.

Kurz nach der Kapitulation in *Der Engel schwieg* will Hans von einer Frau »mit toten Augen« Brotmarken kaufen (5/57). Als er sie fragt, ob es noch etwas darauf gebe, »riß [sie] ihre Augen empört auf und klapperte mit den Lidern wie eine Puppe«, also mit verletztem bürgerlichem Ehrlichkeitssinn, als ob der erst am selben Morgen geschlossene Frieden alles in Ordnung brächte und die Fra-ge hinfällig oder gar unziemlich machte. Einen anderen Ausdruck allzu guten Bürgersinns beanstandet Böll in der Erzählung *Wiedersehen mit B.* (1946). Böhler erklärt seinen unerwarteten Absprung von der Straßenbahn dadurch, daß er seine ehemalige Geliebte zum erstenmal seit vier Jahren auf der Straße gesehen habe und deshalb gesprungen sei, bloß um dann zu erfahren, daß sie sich inzwi-schen verheiratet habe. Plötzlich schien sie ihm »widerlich, widerlich anständig

I. . .] Der Krampf der Anständigkeit lag wie eine schauerliche Maske auf ihrem Gesicht«, das er wenig später als »Puppengesicht« etikettiert (2/105).

Robert Fährmel, Hauptgestalt von *Billard um halb zehn*, ist viel mehr als ein Bürger dieser Art, doch Künstlichkeit kennzeichnet bedeutende Phasen des Lebens auch dieses Architekten, der erst gegen Ende der Romangegenwart sein inneres Gleichgewicht wiedergewinnt. Beispiel: An einer Stelle, wo er sich an die ersten Jahre seiner Ehe mit Edith erinnert, lesen wir folgende Gedankenketten: »Sie lernte nie, Tee aufzuschütten, auch später nicht, als sie in einer eigenen Wohnung wohnten; Puppenmöbel, wenn er von der Universität kam, oder in Urlaub I. . .J.« (11/134) Mehrere Zeilen später – er denkt daran, wie er in den Krieg gezogen ist –, heißt es: »[D]ann zog die stumpfe, graue, völlig freudlose Masse zum Bahnhof hinaus I. . .] gereizte Masse, und doch dumpf ergeben; verlassen die Puppenstube, in der sie Ehe gespielt hatten I. . .J.« (11/135)³⁴ Seine spätere Selbstabdichtung gegen die Welt projiziert er auf die Welt außerhalb des Billardzimmers als Eindimensionalität: »Wirkliches drang nicht ein, drückte sich draußen platt wie an Aquarien- und Schaufensterscheiben, verlor seine Dimensionen, hatte nur noch eine, war flach, wie ausgeschnitten aus Ausschneidebogen für Kinder, sie hatten alle ihre Kleider nur provisorisch umgehängt wie diese ausgeschnittenen Pappepuppen, strampelten hilflos gegen die Wände I. . .J.« (11/55)

Bölls Kritik an der – auch religiösen – Erstarrung und Vergangenheitsvergessenheit des Bürgertums schwingt bei der Verwendung der Puppen in *Nicht nur zur Weihnachtszeit* und *So ward Abend und Morgen* mit, steht aber thematisch in der Mitte der Erzählung *Krippenfeier* (1952). In dieser Geschichte sucht Benz an einem Adventabend, die Zeit zwischen Ankunft und Abfahrt in und um den Bahnhof auszunutzen. Zwischen seinen erfolglosen Versuchen, zu telefonieren und eine Kirche zu besuchen, sieht er im Schaufenster eines Ladens einen lächelnden Sperrholzengel, der den Stern von Bethlehem haltend, über einem Transparent schwebt, der ein Verhütungsmittel anpreist. Im Schaukasten eines Geschäfts für Devotionalien erblickt er »grimassierende Krippenfiguren«, »flankiert von harfenspielenden Engeln, deren Rücken man benutzt hatte, um Spruchbänder aufzustellen, die an lackierten Holzstäben befestigt waren: ›Gloria in excelsis Deo‹ und ›Friede den Menschen auf Erden‹ stand über den starren Engellocken« (6/10). Als er später wieder am Kasten vorbeigeht, merkt er im Hintergrund noch »die Heiligen Drei Könige I. . .] die auf künstlichem Moos einhertappten und imaginäre Kamele an den nach rückwärts ausgestreckten Händen hinter sich herzogen. Vor dem Heiligen Joseph war eine Preistafel aufgestellt, die ihm bis ans Kinn reichte: ›256,- DM – auch einzeln käuflich‹ stand darauf.« (6/12) Wohl noch imponierender soll eine große blonde Puppe im Ski-Dress sein, die in einem grell erleuchteten Schaukasten steht und ihm lächelnd einen silbrig bepuderten Tannenzweig entgegenhält: »Ihre Perücke schien echt zu sein, es war warmleuchtendes, goldblondes Haar; nur als er genauer ihren

aufgesperrten Mund betrachtete, sah er, daß sie keinen Gaumen hatte: dunkelblaues Nichts gähnte hinter ihren rosigen Lippen.« (6/11) Diese an Frau Welt gemahnende Puppe als Ausdruck der Vermarktung von Weihnachten steht im Gegensatz zu den Krippenfiguren. Am Ende der Geschichte wird fast alles im Bahnhof still und dunkel, darunter auch das Schaufenster mit der Frau im Skidress. Bei soviel Falschem – es gibt mehrere weitere Beispiele davon – genügt wohl das Maß an Echtheit dieser Krippenfiguren im noch erleuchteten Kasten, Benz ein Lächeln abzugewinnen.

VI. Die Puppe bzw. Puppenhaftigkeit als Mittel der Satire sowie als nichtsatirischer Ausdruck der Angst, des Gefühls der Hilflosigkeit oder der Abhängigkeit, der (Selbst-)entfremdung, der Künstlichkeit: Bedenkt man die vielen unterschiedlichen – und fast durchweg negativen – Verwendungen des Puppenmotivs, die bisher betrachtet wurden, so muß man den Schluß ziehen, daß das bekannte positive Marionettenideal Kleists, woran in *Ansichten eines Clowns* wiederholt angespielt wird, eine Ausnahme in Bölls Werk bildet.³⁵ Das heißt indessen keineswegs, daß das Puppenmotiv (über das schon Besprochene hinaus) sonst keine positiven Sinngehalte besäße. Es müßte überraschen, wenn ein Kinderspielzeug nicht unter anderem auch Kindlichkeit als positive Seinskategorie bedeuten sollte. Und in der Erzählung *Die Kirche im Dorf* (1966) weist Steueramtsvorsteher Groebel in der Tat zugleich auf die Bedürftigkeit und Ehrlichkeit der Geschwister Hermanns hin, indem er deren Steuererklärung »makellos wie eine Puppenstube« nennt (15/218). Als durchaus positiv gewertet, als kindlich, kann man den Puppenvergleich bei zwei Frauen im *Irishen Tagebuch* (1957) verstehen: Während ihr Mann einen Hausbesuch bei stürmischem Wetter macht, besieht sich die junge Arztfrau sorgenvoll im Spiegel: »Ihr Kindergesicht wirkt mit dem scharfen Make-up noch kindlicher, fast wie das einer Puppe, aber die Puppe hat selbst vier Kinder.« (10/238) Im Gespräch mit einem Priester im Zugabteil sitzt die andere, dicke und blasse Frau »mit ihrem Kindergesicht wie eine große Puppe« da (10/265). Als die Bindung zwischen Hans und Regina in *Der Engel schwieg* inniger wird, heißt es: »Er trat plötzlich ohne anzuklopfen ein, ging sofort auf sie zu und küßte sie auf den Mund. Er spürte ihre sanften, etwas feuchten Lippen und sah, daß sie die Augen offen hielt [. . .] und in dem ruckartigen Hochschlagen der violettschimmernden Lider war etwas Puppenhaftes.« (5/116) Hier zeigt Regina, die an dieser Stelle auch als mädchenhaft und kindlich beschrieben wird, eine eigenartige Mischung von Überraschung und Offenheit, die dann bald »einer sanften Verzückung« weicht (5/116 f.).

Anklänge an die erstrebte selbstvergessene Balance, wie sie in Kleists *Über das Marionettentheater* zum Ausdruck kommt, finden sich bei Böll mit und ohne unmittelbaren Bezug auf Puppen. Als junger Architekt entrinnt Heinrich Fämel ihm unangenehmen Verpflichtungen, indem er in sein Atelier flüchtet,

»nur dazusein l. . . Ich lag hier oben, übte mich in der Kunst, nur dazusein« (11/98). Beim Gang ins Museum mit seinen Kollegen hat er Schwierigkeiten, seinem Schritt »jenen würdigen Rhythmus der Feierlichkeit zu geben, den die Gekränkten schon gewöhnt waren l. . . wäre am liebsten wie ein junger Hund die Treppe hinaufgerannt« (11/111). Sein Künstlertum ist, mit Schiller zu sprechen, naiv: »[I]ch verstand die Fanatiker nie, die sich dem Wort Kunst opferten l. . . ich begriff's nicht, begriff nur, was Handwerk war, obwohl ich als Künstler l. . . bewundert wurde; war die Villa, die ich für Gralduke baute, nicht wirklich kühn, modern? Sie war's, wurde sogar von den künstlerischen Kollegen bewundert und gepriesen, und ich hatte sie entworfen, gebaut und wußte doch nie, was Kunst ist; sie nahmen's zu ernst, vielleicht, weil sie so viel davon verstanden, und bauten doch scheußliche Kasten.« (11/110) In diesem Sinne »leer« wollte auch die junge Johanna sein: »[N]ur eins war verboten: leben wollen und spielen l. . . Spiel galt als Todsünde l. . . tanzen: auch gut; das gehört zum Markt; aber wenn ich für mich ganz allein tanzte, im Hemd oben in meinem Zimmer: Sünde, weil es nicht Pflicht war l. . .« (11/150)

In der frühen Erzählung *Der Fremde* (1947) leidet die Hauptgestalt, eine junge Frau und wie Johanna Fähmel eine Künstlernatur, unter einer gutbürgerlichen Ehe, in der die Uhr »alles bestimmte in dem starren Puppenspiel ihres Lebens: Kirchgang, Besuche, Theater und Umarmungen« (3/177). Entgegen dieser typisch mechanischen Verwendung des Puppenmotivs läßt sie nur der Gedanke an Gott »einen Augenblick aufzappeln wie jene Puppen, die mit Schnüren bewegt werden und aus dem schlappen Nichtstun im Dämmer der Kulissen plötzlich vor der Hand eines Spielers ins Licht der Szene gerufen werden. Sie straffte sich, blickte mit starren, weitaufgerissenen Augen, als horche sie auf einen Ruf, gegen die zartgetönte Tapete, darin [sic] sackte sie wie erschlagen zurück.« (3/175) Also nur ein flüchtiger religiöser Impuls verleiht ihr momentan das Gefühl inneren Gleichgewichts, bis der Fremde, ein Maler, erscheint und sie einem authentischen Leben entgegenführt.

Hauptgestalt der Geschichte *Nach dem Spiel* aus demselben Jahr ist wiederum eine Künstlernatur, ein Konzertpianist, der ähnlich Thomas Manns Künstlergestalten die sich gegenseitig bedingenden Höhen und Tiefen des Künstlertums erlebt. Einem Hochgefühl begegnet er beim Klavierspiel selbst, wobei er »mit jener Leidenschaft [spielt], die nur Liebende kennen l. . . sich tragen zu lassen auf den Wogenkämmen der brausenden, wilden Sehnsucht; erst nur der Spielball der heraufbeschworenen Kräfte sein, sich lachend schleudern lassen durch tanzende Abgründe hindurch, und dann l. . . gleichsam die Zügel an sich reißen, die tausend Stränge wie mit tausend Händen zu greifen, zu straffen, zu knüpfen, zu binden und dann dieses sich bäumende Gewimmel rasender Kräfte, die scheinbar herrenlos geworden waren l. . . diese Akkorde hineinzuzwingen in die bezaubernde Form der Melodie.« (3/166) Das momentane Getragenwerden

durch die Kunst, das im Goetheschen – und Staigerschen – Sinne lyrische Einssein mit sich selbst und der Welt, kommt dem fehlenden Bewußtsein des Selbst bei der Kleistschen Marionette ganz nahe.³⁶ Die Anklänge daran – die tanzenden Abgründe, die Zügel, die Stränge, das sich bäumende Gewimmel – sind nicht zu überhören. Interessant dabei ist, daß gerade beim höchsten Genuß der Kunst der Pianist zugleich Marionettenspieler und Marionette ist, daß sowohl Bewußtsein als auch Bewußtlosigkeit, formgeberischer Geist und eine gehobene seelische Ausgeglichenheit, sein Erlebnis der Kunst bestimmen.

Was beim künstlerischen Akt selbst perfekt funktioniert, fällt jedoch danach auseinander. Gleich nach der Flucht in seine Garderobe bricht der Pianist geradezu zusammen: »Er war wirklich wie eine Puppe, die nach der Vorstellung, wenn alle Scheinwerfer erloschen sind, glanzlos und tot irgendwo an einem verstaubten Brett hinter den Kulissen baumelt.« (3/165) Wenn er Zugaben gibt, muß er sich verzweiflungsvoll zusammenreißen, obwohl er im gleichen Augenblick spöttisch darüber lacht, »denn in dieser halben Sekunde, die er noch zögerte, begriff er, daß es wirklich ein Zusammenreißen war wie bei einer Marionette, deren Leben aus Drähten besteht: ja, diese Bewegung, mit der er unwillkürlich am hinteren, unteren Saum seines Frackes zupfte, war auch äußerlich fast wie jener Griff, mit dem die Drähte an den Puppen gerafft werden. Er gab sich auf diese Weise Haltung, ein eiskaltes Gefühl des Schauerns durchrieselte ihn bei der Erkenntnis, Marionette und Spieler zugleich zu sein. Ja, er griff nach unsichtbaren Fäden, an deren jedem einzelnen ein Teil seines Wesens baumelte, packte sie zu einem Bündel und stellte jene Erscheinung her, die er draußen dem tosenden Publikum zu präsentieren hatte.« (3/164) Schon gegen Ende der letzten Zugabe, als der Pianist sich noch beim künstlerischen Schaffen dem banalen Alltagsleben wieder nähert, beginnt »er selbst zu erlöschen« (3/167). Ohne das innige Zusammenspiel von Geist und Seele in der Kunst verliert er das innere Gleichgewicht und wandert orientierungslos durch die Stadt.

Während hier die Größe des Künstlertums nur Anklänge ans Marionettentum erhält, spielt die Puppe bei der Schilderung der Schattenseite des Künstlertums eine direkte Rolle, hier herrscht nur klarstes Bewußtsein. Es ist nicht auszumachen, ob Böll sich bei dieser Erzählung bewußt mit Kleist auseinandergesetzt hat – über das Datum des Typoskripts hinaus liegen keine entstehungsgeschichtlichen Hinweise vor (vgl. 3/621) –, wenngleich die bekannte Vorliebe des jungen Verfassers für den älteren Dichter dies durchaus möglich macht.³⁷ Jedenfalls findet man im Text nicht das Kleistsche Ideal in reiner Form, sondern den Böllschen Wirklichkeitssinn, der auch die Wirklichkeit Hans Schniers in *Ansichten eines Clowns* bestimmt. Sechzehn Jahre vor dem Erscheinen seines Künstlerromans behandelt Böll allerdings in diesem zwar engeren konzeptuellen Rahmen eine ähnliche Problematik mit einem ähnlich gehandhabten literarischen Motiv.

VII. Die hier dargestellte Böllsche Verwendung des Puppenmotivs sollte einen größeren Rahmen für dessen Betrachtung in *Ansichten eines Clowns* markieren und damit kenntlich machen, daß Böll es *nicht* im Kleistschen Sinne verwendet, sondern hier *eine* Interpretation des Kleistschen Ansatzes vorliegt.³⁸

In *Ansichten eines Clowns* geht Böll hart ins Gericht mit Zeitgenossen, die von der Naziideologie zu den Idealen der bundesdeutschen Demokratie und Besitzgesellschaft übergegangen sind, ohne aus dem Takt zu kommen. Zu diesem Typus gehört Herbert Kalick, der den zehnjährigen Hans Schnier wegen Defätismus angezeigt und während der Gerichtsverhandlung auf unerbittlicher Härte bestanden hatte, der es aber inzwischen zum Bundesverdienstkreuz wegen Verbreitung des demokratischen Ideals in der Jugend gebracht hat. Zum Zuhörer dieses Opportunisten gehört eine Frau, »die auf jene Art hübsch listl, daß man nicht weiß, ob sie lebendig ist oder nur aufgezogen. Ich war die ganze Zeit über, während ich neben ihr saß, versucht, sie bei den Armen oder bei den Schultern zu packen, oder an den Beinen, um festzustellen, ob sie nicht doch eine Puppe war. Alles, was sie zur Konversation beitrug, bestand aus zwei Ausdrücken ›Ach, wie hübsch‹ und ›Ach, wie scheußlich‹.« (13/176) Obgleich Schnier Frau Kalick zunächst langweilig findet, wird er dann von ihr fasziniert und erzählt ihr allerlei, »so wie man Groschen in einen Automaten wirft – nur um herauszubekommen, wie sie reagieren würde« (13/176). Als er ihr sagt, sein Bruder Leo sei konvertiert, »zögerte sie einen Augenblick – und dieses Zögern erschien mir fast wie ein Lebenszeichen; sie sah mich mit ihren sehr großen, leeren Puppenaugen an, um herauszufinden, in welche Kategorie für mich dieses Ereignis gehöre, sagte dann: ›Scheußlich, was?‹ es war mir immerhin gelungen, ihr eine Ausdrucks-Variation abzuringen.« (13/177) Hier findet man eine weitere Bergsonsche, also satirische Verwendung puppenhafter Mechanik nebst bekannten Ausdrucksweisen, die dazu dienen, einmal mehr die Künstlichkeit des Nachkriegsbürgertums – sowie auch Schniers gerechte, doch selbstgefällige Einstellung dazu – kritisch aufzuzeigen.

An einer anderen Stelle im Roman richtet sich Böll in typisch trockenäugiger Weise gegen die »Realisten«, sonst die »Ahnungslosen«, selbst. Im Gespräch mit seinem Vater Ende des 15. Kapitels hofft Schnier, eine große Summe geschenkt zu bekommen, muß aber erkennen, daß sein Vater »kein Realist [war], und ich war keiner, und wir beide wußten, daß die anderen in all ihrer Platttheit nur Realisten waren, dumm wie alle Puppen, die sich tausendmal an den Kragen fassen und doch den Faden nicht entdecken, an dem sie zappeln« (13/164). Das heißt, weder Vater noch Sohn gehören zu denjenigen, die ihr Handeln der jeweiligen Situation anpassen.

Obwohl die Verwendung des Puppenmotivs im bisher bezeichneten Sinn von der Forschung nicht völlig unbeachtet blieb³⁹, dominiert das Interesse an der Rolle der Kleistschen Marionette im Roman. In Anbetracht der in der vorliegen-

den Studie aufgezeigten Befunde erhebt sich aber die Frage, ob bzw. inwiefern ein grundsätzlicher Unterschied zu dem Kleistschen Sinn des Motivs im Werk besteht. Es müßte schon überraschen, wenn das sonst bei Böll meist so negativ geladene Motiv in einem Hauptwerk wie *Ansichten eines Clowns* die Polarität plötzlich wechselte.

Die wissenschaftliche Diskussion über die Marionette, die als zentrale Metapher des Werks bezeichnet worden ist, geht auf 1965 zurück, nur zwei Jahre nach Erscheinen des Romans.⁴⁰ In einem später veröffentlichten Symposiumsbeitrag behauptete Walter Sokel nämlich: »There is indeed something of Kleist's ideal of the marionette-figure, an ultimately romantic and Rousseauistic ideal, in Böll's heroes – in those who, like [. . .] the clown, are artists or have something artistic in them.«⁴¹ Auch in *Ansichten*, »in a way, Böll's most pessimistic novel«, sieht Sokel letztendlich einen Sieg, »[f]or the clown is able to resist, and will continue to judge and to accuse.«⁴² Am anderen Ende des kritischen Spektrums steht Günter Blumberger, der meint, daß Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* dem Roman überhaupt nicht Pate gestanden haben kann, es sei denn, es handelte sich um ein Mißverständnis Bölls, denn Böll habe das Bild der Marionette nicht im Sinne Kleists verwendet.⁴³ Zwischen diesen beiden Extremen befinden sich die vielen anderen Forscher, die sich mit dem Problem auseinandergesetzt haben.⁴⁴ Am ausführlichsten damit befaßt hat sich Irene B. Compton in einer Monographie aus dem Jahr 1998.⁴⁵ Doch die Verfasserin verstrickt sich in einem schwerwiegenden Widerspruch, wie bereits Reinhard K. Zachau in einer Rezension des Buches konstatiert, wenn sie Schnier einmal als einen über den Dingen schwebenden Künstler betrachtet, »der sein Zentrum gefunden und seine eigene Welt erschaffend gottgleich wird«, dann aber zu dem Schluß kommt, Schniers Vorstellung vom Künstler stehe der Kleists diametral entgegen, er sei also keineswegs eine graziöse Kleistsche Marionette.⁴⁶ Sinnvoller ist die gemäßigte Position Rainer Nägeles, der etwas mehr von einem »unendlichen« Bewußtsein erwartet als die Sentimentalität und die Schwächen Schniers, der aber die Bedeutung des Marionettenmotivs im Werk nicht leugnet.⁴⁷

In *Ansichten eines Clowns* finden sich leise Anspielungen wie unzweideutige Erinnerungen an die positive »Leere« der Kleistschen Marionette, jene an Schiller gemahnende, anthropologische wie geschichtsphilosophische Vorstellung einer ursprünglichen und wiederzugewinnenden Einheit des Menschen mit der Natur und sich selbst, die durch eine nicht-reflexive Bewußtseinslage und eine daher rührende ausbalancierte Körperhaltung gekennzeichnet ist.⁴⁸ Schniers Geliebte Marie ist sein Leitstern im Leben und ermöglicht ihm vor allen und allem anderen das Erlebnis des inneren Gleichgewichts. Auf solche Ausgeglichenheit deutet schon seine Beschreibung des Alltags mit Marie: »Vielleicht erlebte ich zum ersten Mal, was Alltag ist [. . .] Ich hatte keine Lust, dieses enge

Haus je wieder zu verlassen und draußen irgendwelche Pflichten auf mich zu nehmen [. .] Ich wäre am liebsten hier geblieben und hätte bis an mein Lebensende Bonbons und Sütterlinhefte verkauft, mich abends mit Marie oben ins Bett gelegt und bei ihr geschlafen, richtig geschlafen bei ihr, so wie die letzten Stunden vor dem Aufstehen, mit ihren Händen unter meinen Achseln. Ich fand es furchtbar und großartig, diesen Alltag [. .].« (13/53) Zum Alltag gehört noch Banaleres wie auch Intimeres: »Baden ist fast so gut wie schlafen, wie schlafen fast so gut ist, wie ›die Sache‹ tun.« (13/102) Auch in der Kirche mit Marie überkommt den ungläubigen Protestanten ein ähnliches Gefühl: »Es war so schön warm dort [. .] es war auch vollkommen still [. .] und die Kirche war auf eine wohltuende Weise leer [. .] und ich hatte einige Male das Gefühl, dazugehören zu dieser stillen, traurigen Versammlung von Hinterbliebenen einer Sache, die in ihrer Ohnmacht großartig wirkte.« (13/151) Manchmal erlebt Schnier wie früher seine Schwester Henriette eine »großartig[e] l[e]ere« beim Mensch-ärgere-dich-nicht-Spielen, »wenn es über drei, vier Stunden lang dauert; allein die Geräusche, das Klappern des Würfels, das Tappen der Puppen, das Klick, wenn man eine Puppe schlägt« (13/100). Als Schniers Vater es über sich bringt, dem Sohn eine monatliche Unterstützung anzubieten, auch wenn dieser nicht bereit ist, die Bedingung einer soliden Ausbildung anzunehmen, sieht Schnier ihn nur an, »mit ›leeren Augen‹, wie eine Kleistsche Marionette. Ich war nicht einmal wütend, nur auf eine Weise erstaunt, die das, was ich mühsam gelernt hatte: leere Augen zu haben, zu meinem natürlichen Ausdruck machte« (13/156). Schnier erlebt Augenblicke der Leere in jenen Situationen, in denen er sich im jeweiligen Gegenüber vergessen kann.

Doch solche Augenblicke reihen sich kaum zu einem dauernden Zustand. Gleich am Anfang des Romans spricht Schnier von der Automatik seiner Reiseroutine während der fünf Jahre seines Unterwegsseins – notabene mit Marie als treuer Begleiterin. Seitdem sie ihn verlassen hat, sei der Ablauf noch mechanischer geworden, aber er war es trotz Mariens ihn offensichtlich nicht permanent »leerender« Gegenwart schon vorher, was dafür spricht, daß puppenhafte Mechanik *nicht* Kleistscher Provenienz den bestimmenden Grundzug von Schniers Wesen darstellt. Schon das im vorigen Absatz zitierte Gespräch mit dem Vater zeigt, daß auch seine Kunst mechanisch ist: Er habe mühsam *gelernt*, leere Augen zu machen, die eben nicht zu seinem natürlichen Ausdruck gehören. Schnier versteht seine Kunst und sich als Künstler viel besser als die Kritiker und selbst Marie: »[W]as manche Kritiker ›diese nachdenkliche, kritische Heiterkeit‹ nannten, ›hinter der man das Herz schlagen hört‹, war nichts anderes als eine verzweifelte Kälte, mit der ich mich zur Marionette machte; schlimm übrigens, wenn der Faden riß und ich auf mich selbst zurückfiel«; »Marie [. .] redete immer von ›Verkündigung‹, alles sei Verkündigung, auch, was ich tue; ich sei so heiter, sei auf meine Weise so fromm und so keusch, und so weiter [. .] Man

hätte meinen können, meine Marionettenfäden wären gerissen; im Gegenteil: ich hatte sie fest in der Hand l. . . I.« (13/38 f.) Wenn Schnier vor dem Spiegel steht und die Zunge herausstreckt oder sich so lange anblickt, bis er »gar nicht mehr da« ist, meint er, sich in einem Zustand zu befinden wie Mönche in solchem der Kontemplation.⁴⁹ (13/138) Doch diese Leeren sind etwas Gemachtes, Folge eines hochbewußten mechanischen Prozesses. Worauf ist Schniers Mechanik zurückzuführen? Handelt es sich um die selbstbewußte, doch unfreiwillige Strategie einer hochsensiblen und labilen künstlerischen Natur, sich gegen eine ihr zwar ethisch unterlegene, doch grundsätzlich überlegene Umwelt zu behaupten? Wie man die Frage auch immer beantworten mag, Schnier ist im Grunde der aus der Weltliteratur bekannte künstliche Mensch.⁵⁰

Im 15. Kapitel findet sich die deutlichste Anspielung an Kleists *Über das Marionettentheater*. Da fragt Schnier den Vater, »Hat [Genneholm] von Kleist gesprochen? l. . . I Hat er gesagt, ich müßte meine Seele erst verlieren – ganz leer sein, dann könnte ich mir wieder eine leisten? Hat er das gesagt?« (13/145) Als der Vater die Frage bejaht, entgegnet Schnier: »Mein Gott l. . . I ich kenne doch seine Theorien und weiß, woher er sie hat. Aber ich will meine Seele nicht verlieren, ich will sie wiederhaben.« (13/145) Hier scheint Schnier, wenn nicht notwendigerweise auch Böll, Kleist tatsächlich mißzuverstehen, zumindest bleibt diese Aussage unklar. Einerseits kann man »Seele« als bildhaften Hinweis auf Marie wie auf den Rest der Schnier verbliebenen ursprünglichen Naturhaftigkeit auffassen, die Kleist zufolge den Urzustand des Menschen darstellt.⁵¹ Andererseits kann man sie als Anspielung auf das für Schnier wichtigste Mittel des Einblicks in jenen wiederzugewinnenden Naturzustand im Kleistschen Sinne deuten. Jedenfalls entspricht letzteres Verständnis der Aussage dem Tatbestand: Zumindest einstweilen verbleibt Schnier im Zustand der »Schuld«, der Erkenntnis, des »Bewußtseins«, der ihn – nun aber nicht im Kleistschen Sinne – zur Marionette wie zum Marionettenspieler macht, dessen Augen gegen Ende des Romans zwar wieder leer sind, doch »zum erstenmal brauchte ich sie nicht, indem ich mich eine halbe Stunde lang anblickte und Gesichtsgymnastik trieb, zu leeren. Es war das Gesicht eines Selbstmörders, und als ich anfang, mich zu schminken, war mein Gesicht das Gesicht eines Toten.«⁵² (13/217) Die auf diese Weise natürlich gewordene Leere Schniers zeigt, daß das Kleistsche Ideal ein im Ganzen unerreichtes bleibt.

Doch damit ist das letzte Wort nicht gesprochen. Am Anfang des Romans, der handlungsmäßig sowie durch das Motiv des Bahnhofs mit dem Ausgang eng verknüpft ist, zwingt sich Schnier, seine Ankunft in Bonn nicht in der üblichen Automatik ablaufen zu lassen. Am Ende des Werks, als er sich bereit macht, auf den Bahnhof »zur Arbeit« zu gehen, findet er in seinen Hosentaschen zwar kein Geld, doch unter anderem auch ein Mensch-ärgere-dich-nicht-Pöppel. Der Bahnhof deutet auf Unterwegssein, aber auch auf Abfahrt/Aufbruch und Ankunft.

Das Pöppel suggeriert einerseits Schniers tiefe Frustration und »Verkümmerung« als Mensch und als Künstler. Andererseits erinnert es an den Zweck des Spiels, seine Spielfigur »nach Hause« zu bringen,⁵³ sowie – noch wichtiger – daran, daß das Spiel für Schnier eine Quelle echter Kleistscher »Leere« ist. Mitten im Elend erblickt man also wenigstens ein Minimum an Hoffnung, wie das bei Böll fast immer der Fall ist.

VIII. Bölls Verwendung des Puppenmotivs in *Ansichten eines Clowns* bedeutet also keine fundamentale Neuerung in seiner erzählerischen Prosa. In diesem Roman gewahrt man auf der einen Seite Bergsonsche Mechanik zum Zwecke komisch-satirischer Gesellschaftskritik wie in *Nicht nur zur Weihnachtszeit* und anderen Erzählungen. Auf der anderen Seite findet man eher Böllsche Mechanik, die im Grunde dazu dient, eine Variation des Themas »(Selbst-)entfremdung« mit »feuchten Augen« darzustellen wie unter anderem in *Und sagte kein einziges Wort* und noch anderen Texten.⁵⁴ Das problematische Verhältnis des Künstlers zur Umwelt drückt sich in *Ansichten eines Clowns* am stärksten aus, prägt aber auch *Der Fremde*, *Nach dem Spiel* und in größerem oder geringerem Maß noch weitere Werke. Dasselbe gilt für das Marionettenideal Kleists: Es tritt in *Ansichten* am deutlichsten zutage, steht aber im Vorder- bzw. Hintergrund etlicher anderer Texte.

Nach Erscheinen von *Ansichten eines Clowns* 1963 taucht das Puppenmotiv nur noch in einem Roman und drei kleineren Erzählungen auf.⁵⁵ Das erklärt sich wohl vor allem aus dem von vielen Forschern beobachteten, damals einsetzenden Wandel in seinem Werk von einem »intensiv fiktionalen, das Allgemeine betonenden Stil« hin zu einem »das Aktuelle verarbeitenden, vielfach dokumentarischen Realismus«. ⁵⁶ Sofern größere Angriffslust seine kritische Prüfung der Wirklichkeit im Spätwerk kennzeichnet, ist darüber hinaus seine Absage an ein Motiv verständlich, das ihm bisher generell dazu gedient hatte, Grenzen des menschlichen Lebens an sich aufzuzeigen.⁵⁷

Bis hin zu *Ansichten eines Clowns* erscheint das Puppenmotiv indessen in elf Romanen und längeren Erzählungen wie in zwanzig kürzeren Erzählungen Bölls, insgesamt also einunddreißig Werken. Weitaus die meisten dieser Texte – mehr als drei Viertel – stammen aus den dreißiger bis fünfziger Jahren, jenem Zeitraum also, in dem sich Böll am intensivsten mit Fragen der literarischen Form wie mit den Einschränkungen des Lebens durch Krieg, Nachkrieg und Restauration befaßte, für deren Gestaltung sich das Puppenmotiv als produktiv erwies. In der Mehrzahl der Werke wirft das Motiv Schlaglichter auf einzelne Gestalten, Ereignisse oder Probleme. In einigen, teils sehr wichtigen, Texten bildet es das Zentralmotiv, ein nicht unwesentliches Mittel in Bölls »Instrumentarium einer Ästhetik des Humanen«. ⁵⁸

Anmerkungen

- 1 Ein Blick auf die Personenregister in den einzelnen Bänden der Kölner Böll-Ausgabe genügt, um diese Behauptung zu bestätigen. (Der Registerband war bei Abschluß dieser Arbeit noch nicht erschienen). Siehe Heinrich Böll: *Werke* (Kölner Ausgabe), hg. von Árpád Bernáth et al., Köln 2002 ff. – Die Band- und Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.
- 2 Siehe Heinrich Böll: *Interview mit sich selbst. Heinrich Böll*, in: *Die Welt der Literatur*, 22(1965)2, S. 13, sowie Michael Perraudin: *Heinrich Böll. Approaches to Kleist*, in: *Sprachkunst*, 19 (1988), S. 117–134.
- 3 Zu dieser Diskussion siehe Anm. 38.
- 4 Einen nützlichen Überblick über *le renouveau catholique* unter besonderer Berücksichtigung der Spätphase liefert Stephen Schloesser in *Jazz Age Catholicism. Mystic Modernism in Postwar Paris, 1919–1933*, Toronto 2005 (Kapitel »Georges Bernanos. Passionate Supernaturalism«; häufige Erwähnungen von Bergson und Bernanos). Zu Bergsons allgemeinem Einfluß auf *le renouveau catholique* siehe zum Beispiel Richard Griffiths: *The Reactionary Revolution. The Catholic Revival in French Literature 1870–1914*, New York 1965, S. 35–37, und A. E. Pilkington: *Bergson and His Influence. A Reassessment*, Cambridge 1976, S. 228–233. Spezialarbeiten zu Bergsons Einfluß auf Bloy und Bernanos wie zu dem von Bernanos und des *renouveau catholique* auf Böll liegen meines Wissens nicht vor. Zu Bloys Einfluß auf Böll siehe Gerhard Sauder: *Heinrich Bölls Léon-Bloy-Lektüre: Ursprünge eines radikalen Katholizismus*, in: »Ich sammle Augenblicke«. *Heinrich Böll 1917–1985*, hg. von Werner Jung und Jochen Schubert, Bielefeld 2008, besonders S. 42, und J. H. Reid: *Nur »Gesellenstücke«? – Zum Frühwerk Heinrich Bölls*, in: Ebd., besonders S. 16–20. Siehe beispielsweise Bölls Texte *Léon Bloy* (1953), in: *Werke*, Bd. 7, und *Der Zorn und das Mitleid des Georges Bernanos* (1960), in: Ebd., Bd. 12. Während also von einem unmittelbaren Einfluß Bergsons auf Böll wohl nicht die Rede sein kann, ist ein mittelbarer nicht auszuschließen.
- 5 Außer dem besagten Zusammenhang existieren, soweit ich sehen kann, nur zwei Studien, in denen das Puppenmotiv erwähnt wird; siehe Bernd Balzer: *Bölls erste Publikation. Ein Schlüssel zu seinem Werk?*, in: *Orbis Linguarum* 10 (1998): <http://www.nkjo-legnica.oswiata.org.pl/data/orbis/text/BALZEGOT.htm>, S. 2 f., und Sauder: *Heinrich Bölls Léon-Bloy-Lektüre*, S. 34 f. Ingo Lehnick erarbeitet eine lange Liste von Motivketten in *Ansichten eines Clowns* (und anderen Texten), führt aber selbst die Marionette nicht als eigene Rubrik, nicht einmal unter »Automatik«, an. Siehe Ingo Lehnick: *Der Erzähler Heinrich Böll. Änderungen seiner narrativen Strategie und ihre Hintergründe*, Frankfurt/Main 1997, S. 171–175.
- 6 Henri Bergson: *Introduction à la métaphysique*, in: *La Pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris 1938, und *L'Évolution créatrice*, Paris 1907. Siehe beispielsweise Robert Wicks: *Modern French Philosophy. From Existentialism to Postmodernism*, Oxford 2003.
- 7 Siehe Jacques Ellul: *La technique ou l'enjeu du siècle*, Paris 1954, und Hans Jonas: *Philosophical Essays. From Ancient Creed to Technological Man*, Chicago 1974, sowie *Toward a Philosophy of Technology*, in: *Hastings Center Report*, 9 (1979), S. 34–43.
- 8 Henri Bergson: *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris 1972, S. 14.
- 9 Ebd. S. 22 f.

- 10 Ebd. S. 26, 11.
- 11 Ebd. S. 16.
- 12 Ebd. S. 136, 138. Im vorliegenden Zusammenhang ist es interessant, daß die Berufssatire in Bölls Werk breiten Raum einnimmt. Siehe zum Beispiel Erhard Friedrichsmeyer: *Die satirische Kurzprosa Heinrich Bölls*, Chapel Hill 1981, S. 84–144.
- 13 Bei Bergson heißt es ähnlich: »Il y a donc une logique de l'imagination qui n'est pas la logique de la raison, qui s'y oppose même parfois l. . .!« (*Le Rire*, S. 32). Man denke zum Beispiel an die »Mechanik des Krieges« in Form des Zugs als ein Bild des Schicksals in *Der Zug war pünktlich*. Siehe hierzu etwa Werner Liersch: *Der Anfang. Heinrich Böll »Der Zug war pünktlich«*, in: *Neue Deutsche Literatur*, 10 (1962), S. 160–163. Werner Zimmermann spricht von einer Bedrohung des Humanen durch die Welt der Apparate, Automatismen, Zwänge und Mechanismen, gegen die sich Bölls privater Widerstand richte, in: Werner Zimmermann: *Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart*, Düsseldorf 1969 (Neuausgabe), Bd. 1, S. 59.
- 14 Naomi Ritter: *Art as Spectacle. Images of the Entertainer since Romanticism*, Columbia-London 1989, S. 142. Drei Jahre später schreibt Robert C. Conard zu einer Schlüsselstelle aus *Le Rire*, »Bergson's attitude is also descriptive of l. . .! Böll's satires«, Robert C. Conard: *Understanding Heinrich Böll*, Columbia (South Carolina) 1992, S. 47. Ritter und Conard lassen es bei diesen Aussagen bewenden.
- 15 Bergson: *Le Rire*, S. 25.
- 16 Ebd. S. 27.
- 17 Ebd. S. 24, 35, 52–53 und 53–61.
- 18 Zur Geschichte des Puppenmotivs in der Literatur siehe den Artikel *Mensch, der künstliche* in Elisabeth Frenzel: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, 4., überarbeitete und ergänzte Aufl., Stuttgart 1992. Frenzel berücksichtigt nicht nur Marionetten, sondern auch Automaten verschiedener Art. Günter Blamberger weist darauf hin, daß Böll die Wörter »Marionette«, »Puppe« und »Automat« bedeutungsgleich verwendet; Günter Blamberger: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman. Krisenbewußtsein und Neubegründung im Zeichen der Melancholie*, Stuttgart 1985, S. 120. Wie viele andere Dichter schafft Böll in seinen Werken eine Vielfalt unterschiedlicher Androiden. Eine Böll naheliegende, unmittelbare Quelle des Puppenmotivs ist Wolfgang Borchert, der es – übrigens wie gleichzeitig und auch später Böll – verwendet, um die Entmenslichung des Soldaten im Krieg aufzuzeigen, und den Böll für den wichtigsten Vertreter der Trümmer- und Heimkehrerliteratur hielt. Siehe Hans-Gerd Winter: *Brutal Heroes, Human Marionettes, and Men with Bitter Knowledge*, in: Roy Jerome (Hg.): *Conceptions of Postwar Masculinity*, Albany 2001, S. 197 f.
- 19 Zum Zusammenhang zwischen Wirtschaftswunder und Unterdrückung der Vergangenheit in diesem Text siehe Conard: *Understanding Heinrich Böll*, S. 41.
- 20 Hierzu siehe zum Beispiel Heinrich Böll: *Drei Tage im März. Gespräch mit Christoph Linder*, in: Böll: *Werke*, Bd. 24, S. 511–512.
- 21 Vgl. Sauder: *Heinrich Bölls Léon-Bloy-Lektüre*.
- 22 Bei sinnträchtigen Motiven wie der Puppe ist es natürlich so, daß im Einzelfall eine Bedeutung hervorsteht, während andere Bedeutungen mitschwingen. Davon werden wir noch weitere Beispiele sehen.
- 23 Zur kritischen Aufnahme von Bölls Satiren siehe etwa Rainer Nägele: *Heinrich Böll. Einführung in das Werk und in die Forschung*, Frankfurt/Main 1976, S. 105–112. Friedrichsmeyer: *Die satirische Kurzprosa Heinrich Bölls*, S. 200, verwendet den Terminus »stützend«. Zum »schützenden« Humor bei Böll siehe Wilhelm H. Groth-

- mann: *Zur Struktur des Humors in Heinrich Bölls »Gruppenbild mit Dame«*, in: *German Quarterly*, 50 (1977), S. 150–151.
- 24 Böll äußert sich zum Begriff Humor vor allem in *Bekennnis zur Trümmerliteratur* (1952), *Über den Roman* (1960), der vierten Frankfurter Vorlesung (1964) und einem Interview mit Dieter Wellershoff über *Gruppenbild mit Dame* (1971). Finlay spricht von dem unsystematischen Charakter von Bölls Beobachtungen zur Literaturtheorie, die er unter anderem auf dessen fehlendes theoretisches Interesse zurückführt, vgl. Frank Finlay: *On the Rationality of Poetry. Heinrich Bölls Aesthetic Thinking*, Amsterdam–Atlanta 1996, S. 21–23. Zu Bölls Humorbegriff bzw. zur Diskussion darüber siehe zum Beispiel Nägele: *Heinrich Böll. Einführung*, und Finlay: *On the Rationality of Poetry*, S. 148–153 und 161–162.
- 25 Noch in *Die Sprache als Hort der Freiheit* (1959) charakterisiert Böll den Schriftsteller, der sich den Mächtigen beugt, ähnlich als einen, »der auf dem Podium der öffentlichen Meinung sich wie eine Marionette bewegt, die ständig zum Purzelbaum bereit ist«. (10/540)
- 26 Eine teils wortwörtliche Stelle findet sich in der längeren, damals unpubliziert gebliebenen Erzählung *Vor der Eskaladierwand* aus demselben Jahr. (3/54) Zum Zusammenhang zwischen den beiden Texten siehe den Kommentarteil des 3. Bandes der Kölner Ausgabe (S. 365–367).
- 27 Hier wie an vielen anderen, in der vorliegenden Studie meist nicht angeführten, Stellen in Bölls Erzählwerk ist der bildhafte Bezug zur Puppe bzw. zu puppenähnlichen Gestalten nicht ausdrücklich, sondern implizit.
- 28 Zur Sittenkomödie als Rahmen der Komiktheorie Bergsons siehe Sypher: *Introduction*, in: *Comedy. »An Essay on Comedy« by George Meredith, »Laughter« by Henri Bergson*, hg. von Wylie Sypher, Garden City, New York 1956, S. ix–x. Im Vorwort zur 23. Aufl. von *Le Rire* aus dem Jahre 1924 schreibt Bergson (S. vi): »Mais nous n'avons apporté aucune modification au livre lui-même« [Die Bibliographie wurde erweitert]. Bergson erklärt die Beibehaltung der Originalfassung aus theorieinternen Gründen, nämlich aufgrund seiner Auffassung von der Autonomie der Kunst. Doch eine noch größere Rolle dabei wird wohl die Solidarität mit einem früheren Stadium seiner Entwicklung und seines Denkens gespielt haben. Im Zusammenhang mit *Les Deux Sources de la morale et de la religion* (1932) schreibt Soulez: »Il est incontestable qu'une critique du libéralisme économique s'énonce dans les *Deux Sources*. Bergson critique la primauté du marché«, und »Sur le plan politique la pensée bergsonienne donne l'exemple peu fréquent d'une pensée politique qui évolue vers »la gauche« en se précisant sur certains points«; Philippe Soulez: *Bergson politique*, Paris 1989, S. 299 bzw. 300. Obwohl ästhetisches Denken nie zum Kern seiner Philosophie gehörte, muß der ältere Bergson, Böll ähnlich, einen Konflikt zwischen seiner politischen Position und seiner früheren Auffassung von der Kunst erkannt haben. Zur Rolle der Ästhetik bei Bergson siehe Pilkington: *Bergson and His Influence*, S. 14. Zu den komischen bzw. nichtkomischen Wirkungen der Mechanik nebst einer Einschränkung der Bergsonschen These siehe Jörn Glasenapp: *Bergson - Bazin - Chaplin. Anmerkungen zur Körperkomik*, in: *Weimarer Beiträge*, 55(2009)3, besonders S. 383 f. und Anm. 19.
- 29 Bergson: *Le Rire*, S. 4.
- 30 Sypher: *Introduction*, S. xiii.
- 31 Zum allgemeinen Problem der Entfremdung in Bölls Frühwerk siehe Sun-Ok Sa: *Entfremdung. Untersuchungen zum Frühwerk Heinrich Bölls (1949–1963)*, Frankfurt/Main 1993.

- 32 Manfred Durzak deutet auf die ähnliche Funktion der Spielautomaten im Roman hin, die Fred Bogner faszinieren: »Der Spielautomat wird als von oben dirigierte Marionette zur bildlichen Zusammenfassung des veräußerlichten Lebens in der modernen Realität«. Manfred Durzak: *Der deutsche Roman der Gegenwart*, 2., erweiterte Aufl., Stuttgart 1973, S. 84.
- 33 Petra Jagetsberger liefert eine aufschlußreiche Untersuchung zu den Funktionen der Werbung im Roman, ohne aber die Schaufensterpuppe zu berücksichtigen; Petra Jagetsberger: *Werbung als literarischer Gegenstand. Untersuchungen ausgewählter literarischer Texte*, Aachen 1998, S. 105–129.
- 34 Johanna verwendet »Puppenstube« im selben Sinne (11/150).
- 35 Dabei ist natürlich mitzubedenken, daß das Kleistsche Ideal in *Ansichten eines Clowns* weitgehend Ideal bleibt, wie unten noch zu zeigen ist.
- 36 Hier beziehe ich mich natürlich auf Emil Staigers im Rückgriff auf Goethe entwickelten Begriff des Lyrischen. Siehe Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946. Die Kritik am Bürgertum im zweiten Teil des Textes verleiht der Erzählung eine weitere Dimension, hängt aber schlecht mit dem ersten Teil zusammen.
- 37 Vgl. Böll: *Interview mit sich selbst. Heinrich Böll*.
- 38 Für die ältere Forschungsliteratur zu diesem Roman siehe das verdienstvolle und immer noch nützliche Buch von Nägele: *Heinrich Böll. Einführung*, S. 140–145. Für neuere Studien siehe Gerhard Rademacher: *Heinrich Böll. Auswahlbibliographie zur Primär- und Sekundärliteratur*, Bonn 1989; Reinhard K. Zachau: *Heinrich Böll. Forty Years of Criticism*, Columbia, SC 1994, sowie die einschlägigen periodischen Fachbibliographien.
- 39 Durzak (*Der deutsche Roman der Gegenwart*, S. 84) erkennt unter anderem die puppenhafte Automatik Frau Kalicks.
- 40 Friedrichsmeyer (*Die satirische Kurzprosa Heinrich Bölls*, S. 168) nennt die Marionette so.
- 41 Walter Herbert Sokel: *Perspective and Dualism in the Novels of Heinrich Böll*, in: Robert R. Heitner (Hg.): *The Contemporary Novel in German. A Symposium*, Austin 1967, S. 33 f. Neben dem Clown nennt Sokel auch Ilona (*Wo warst du, Adam?*), Rai und Absalom Billig (*Haus ohne Hüter*) sowie Robert Fähmel.
- 42 Ebd., S. 34.
- 43 Blamberger: *Versuch über den deutschen Gegenwartsroman*, S. 120. Der Verfasser hat recht, wenn er konstatiert, daß es Böll im Gegensatz zu Kleist um Ethik statt Geschichtsphilosophie geht. Doch Kleists Aufsatz kann dem Roman Pate gestanden haben, auch wenn Schnier das Marionettenideal nicht vollkommen verkörpert, sondern eine problematische Einstellung dazu aufweist, was Blamberger zu übersehen scheint.
- 44 Zu Sokels Ansicht gesellen sich beispielsweise Manfred Durzak: *Der deutsche Roman der Gegenwart*, besonders S. 83 f., Erhard Friedrichsmeyer: *The Major Works of Heinrich Böll. A Critical Commentary*, New York 1974, S. 29 (Friedrichsmeyer bezieht eine differenziertere Stellung in der späteren Studie *Die satirische Kurzprosa Heinrich Bölls*, S. 167–170) und Rolf Müller: *Heinrich Böll. »Ansichten eines Clowns«*, *Zu den clownesken Elementen des Romans*, Hofffeld 1994, S. 44–47. Vorbehalte äußern neben Blamberger und Nägele unter anderen auch Ralf Nicolai: *Die Marionette als Interpretationsansatz. Zu Bölls »Ansichten eines Clowns«*, in: *University of Dayton Review*, 12 (1976), S. 25–32, und Perraudin: *Heinrich Böll. Approaches to Kleist*, S. 119 f.
- 45 Irene B. Compton: *Kritik des Kritikers. Bölls »Ansichten eines Clowns« und Kleists »Marionettentheater«*, New York u.a. 1998.
- 46 Ebd., S. 50, 84. Siehe Zachaus Besprechung in *Seminar*, 37 (2001), S. 83–85.

- 47 Nägele: *Heinrich Böll. Einführung*, S. 142.
- 48 Bei Böll geht es allerdings eher um Ethik und Psychologie, vor allem Künstlerpsychologie, als um Anthropologie und Geschichtsphilosophie wie bei Kleist. Als Bezeichnung für die hier besprochene Vorstellung ist das Wort »Leere« nebst Abwandlungen davon Schnier-Bölls Erfindung; es kommt in *Über das Marionettentheater* nicht vor. Zum Verhältnis dieses Aufsatzes zu Schillers Denken vgl. unter anderem Ulrich Johannes Beil: »Kenosis« *der idealistischen Ästhetik. Kleists »Über das Marionettentheater« als Schillerréécriture*, in: *Kleist-Jahrbuch 2006*.
- 49 Diesen Zustand muß man aber nicht im Sinne einer Selbstbereitung für Gott verstehen, viel weniger Schnier als Instrument Gottes, wie Friedrichsmeyer (*Die satirische Kurzprosa Heinrich Bölls*, S. 169) das tut.
- 50 Vgl. Frenzel: *Motive der Weltliteratur*. Friedrichsmeyer schreibt ähnlich, Schnier sei »der in der Satire so vielfach anzutreffende mechanische Mensch« (*Die satirische Kurzprosa Heinrich Bölls*, S. 169).
- 51 Nicolai (*Die Marionette als Interpretationsansatz*, S. 26) versteht die Aussage so.
- 52 Schnier kritisiert Katholiken wie Marxisten wegen des hohen Grades ihres Bewußtseins (13/38), steht ihnen darin aber keineswegs nach.
- 53 Friedrichsmeyer (*The Major Works of Heinrich Böll*, S. 32) verweist auf diesen Zweck des Spiels.
- 54 Balzer (*Bölls erste Publikation. Ein Schlüssel zu seinem Werk?*, S. 9) weist interessanterweise darauf hin, daß Bölls gesamtes Romanwerk, im Gegensatz zu seinen Erzählungen, nur zum geringeren Teil als satirisch anzusehen sei. Entgegen Forschern wie Friedrichsmeyer und Compton (*Kritik des Kritikers*) betrachtet er *Ansichten eines Clowns* – meines Erachtens mit Recht – im Rahmen von Humor und Mythos. Dazu siehe auch Bernd Balzer: *Heinrich Böll. Ansichten eines Clowns*, Frankfurt/Main 1988, S. 66–72.
- 55 Es handelt sich dabei um die oben besprochenen Werke *Fürsorgliche Belagerung: Die Kirche im Dorf; Veränderungen in Staech* und *Epilog zu Stifters »Nachsommer«*.
- 56 Siehe etwa Friedrichsmeyer: *Die satirische Kurzprosa Heinrich Bölls*, S. 4.
- 57 Siehe ebd., S. 4.
- 58 Siehe *Frankfurter Vorlesungen*, in: *Werke*, Bd. 14, S. 196.