

MODERNE PIKARESKE ROMANE? EIN VERGLEICH ZWISCHEN GÜNTER GRASS'

*DIE BLECHTROMMEL* UND SAUL BELLOWS

*THE ADVENTURES OF AUGIE MARCH*

by

SIMON LOESCH

A THESIS

Submitted in partial fulfilment of the requirements  
for the degree of Master of Arts  
in the Department of Modern Languages and Classics  
in the Graduate School of  
The University of Alabama

TUSCALOOSA, ALABAMA

2010

Copyright Simon Loesch 2010  
ALL RIGHTS RESERVED

## ABSTRACT

In this thesis, I compare Günter Grass' *Die Blechtrommel* (*The Tin Drum*) to Saul Bellow's *The Adventures of Augie March*, with particular attention to the picaresque features of both works. Initially, the concept of picaresque is defined, especially in its differentiation from the bildungsroman, its historical development, and contemporary usage. The picaresque differs from the bildungsroman in that its ending is not a confirmation of the rules of society, but rather shows a renunciation of them. In addition society is depicted more negatively than in a bildungsroman. Concerning the history of the picaresque it should be noted that even if the form developed in 16<sup>th</sup> century Spain, it soon spread and was adapted to other countries' literary traditions, thus it should not be seen as a purely Spanish form of literature.

Since it was adapted in numerous other countries, the picaresque tradition is remarkably diverse. Therefore, to be able to compare two modern novels with different national backgrounds and a variety of different influences, I use the theory of *modes* created by Robert Scholes, that allows the identification of picaresque units in a narration, even if the narration is not completely written as a picaresque, and Claudio Guillén's theory that enables the categorization of works according to the proximity they have to the picaresque formula. Various themes and motives of a picaresque novel are then explored in greater length.

In analysing and comparing the novels I found the following: while *Die Blechtrommel* can be called a picaresque novel in a broader sense, *The Adventures of Augie March* cannot: it contains a large section dominated by the picaresque myth, but the ending is closer to the

bildungsroman. Despite the differences, the comparison of both works is useful, because they cover the same time period from the different perspectives of the respective nations. The novels mirror the situations in Germany and the US including the differences between the countries after WW II. The Germans had to struggle with guilt and could not see the future as positively as the Americans.

## LIST OF ABBREVIATIONS

*AM*    *The Adventures of Augie March*

*BT*    *Die Blechtrommel*

## ACKNOWLEDGMENTS

I am pleased to have this opportunity to thank all the friends and faculty members who have helped me with this research project. Special thanks are due to the chair Dr. Elaine Martin, and the members of my committee, Dr. Barbara Fischer, and Dr. Steffen Guenzel for the help, patience, invaluable input, inspiring questions, and support.

I am highly indebted to Sharon Gardner, who ensured my mental and physical health during the process of writing this thesis, for her endless patience with me.

Furthermore I have to thank Daniela Zehm, who was of great assistance in the creation of the text and even responded to cries of help at short notice.

This thesis would not have been possible without the support of my friends and fellow graduate students and of course of my family who never stopped encouraging me to persist.

## CONTENTS

1. Einleitung .....	1
2. Problem des Genrebegriffs .....	5
2.1 Probleme der Abgrenzung .....	8
3. Die Geschichte des pikaresken Romans.....	12
3.1. Der spanische pikareske Roman .....	12
3.2. Der deutsche pikareske Roman .....	14
3.3. Der amerikanische pikareske Roman .....	17
4. Der pikareske Roman als diachrones Genre – Versuch einer Definition .....	21
4.1. Modes .....	21
4.2. Definition des pikaresken Romans .....	26
5. <i>Die Blechtrommel</i> .....	34
5.1. Der Erzähler .....	35
5.2. Der Protagonist – Ein Pikaro? .....	42
5.3. Struktur .....	56
5.4. Die Gesellschaft .....	58
5.5. Intertextualität .....	62

5.6. Geschichte .....	64
6. <i>The Adventures of Augie March</i> .....	68
6.1. Erzähler .....	69
6.2. Der Protagonist – ein Pikaro? .....	73
6.3. Struktur .....	87
6.4. Gesellschaft .....	91
6.5. Intertextualität .....	95
6.6. Geschichte .....	98
7. Schluss .....	102
References .....	106



## LIST OF FIGURES

1. Guilléns Einteilung des Pikaresken .....	23
2. Scholes Einteilung der <i>modes</i> .....	24

## 1. Einleitung

Die Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs war sowohl in den USA als auch für Deutschland eine überaus bedeutsame Zeit. Während die Vereinigten Staaten neben der Sowjetunion endgültig zu einer der zwei Weltmächte aufstiegen, herrschten in Deutschland andere Verhältnisse. Die USA gingen gestärkt aus dem Zweiten Weltkrieg hervor, die Wirtschaftskrise der 20er und 30er war überwunden und schnell zog der Wohlstand ein. Deutschland dagegen war nach dem Krieg ein Trümmerfeld und der Wiederaufbau lief in den ersten Jahren nur schleppend. Auch politisch musste Wiederaufbau geleistet werden, so dass erst 1949 die beiden deutschen Staaten gegründet wurden. Vor allem im Westen wurde dabei auf eine Aufarbeitung des Weltkrieges verzichtet. Es wurde sich auf den wirtschaftlichen Aufschwung konzentriert und so kam es mit Hilfe der USA in den 1950er Jahren in Deutschland zum so genannten Wirtschaftswunder. In Opposition zum sozialistischen Modell der Sowjetunion waren sowohl die deutsche, als auch die US-amerikanische Gesellschaft nach dem Krieg stark konservativ geprägt. Es war die Zeit des Babybooms, in der vor allem das Ideal der Familie nach alten Mustern betont wurde. In dieser Zeit erscheinen nun zwei literarische Werke, beide Bestseller, geschrieben von zwei Autoren, die beide den Literaturnobelpreis gewonnen haben. Die Rede ist von Saul Bellows *The Adventures of Augie March*, das 1953 erschien, und Günter Grass' *Die Blechtrommel*, erschienen 1959. Beide Romane befassen sich mit den Zwischenkriegsjahren, dem Krieg und der Nachkriegszeit. Augie, aus *The Adventures of Augie March*, beginnt seine Erzählung 1924, da ist er gerade zwölf Jahre alt. 1924 ist auch das Geburtsjahr Oskars, dem Erzähler der *Blechtrommel*, auch wenn der Leser von ihm auch die

Geschichte der Zeugung seiner Mutter erzählt bekommt, ist 24 doch das Jahr, in dem beide fiktiven Autobiographien tatsächlich beginnen. Während die Erzählung in *Augie March* relativ kurz nach dem Krieg endet, beschreibt Oskar seine Zeit bis 1954. Beide Romane sind also ungefähr zur gleichen Zeit entstanden und erzählen von der gleichen Zeit, allerdings aus einem völlig unterschiedlichen Blickwinkel. Während Augie als Jude im Chicagoer Ghetto aufwächst, wird Oskar ins Danziger Kleinbürgertum geboren. Wenn man die Lebensdaten der beiden Autoren mit den Romanen vergleicht, muss man feststellen, dass beide autobiographisch angelegt sind<sup>1</sup>. Auf den ersten Blick haben beide Protagonisten wenig miteinander gemein, denn Augie fängt schon mit 12 Jahren an zu arbeiten und muss sehr bald auf eigenen Füßen stehen, er arbeitet in den verschiedensten Berufen, versucht sich als Aussteiger und findet schließlich in die Gesellschaft zurück. Oskar, der intellektuell völlig ausgereift geboren wird, beschließt hingegen mit drei Jahren das Wachstum einzustellen, bis zum Ende des Krieges den Körper eines Dreijährigen zu behalten und so auch nicht Teil der Erwachsenenwelt zu werden. Erst nach dem Krieg entschließt er sich, zu wachsen und der Welt der Erwachsenen beizutreten, wobei ihn das nicht glücklich macht und er sich schlussendlich in eine Irrenanstalt zurückzieht. Für einen Vergleich interessant machen die beiden Romane zwei Faktoren. So zeichnen sie beide ein Bild der jeweiligen Gesellschaft von den 20er Jahren bis in die Nachkriegszeit und geben dadurch im Besonderen Aufschluss über die gesellschaftliche Konstitution in beiden Ländern in der Nachkriegszeit. Die Kategorisierung als pikareske Romane ist bei beiden nicht unumstritten. Das Pikareske ist ein Indikator für Krisenzeiten, da es historisch gesehen immer zu diesen Zeiten seine Blüte erlebt. So erscheint in Deutschland nach dem Krieg auch Thomas Manns *Bekenntnisse des Hochstaplers Krull*, Herbert Jobsts *Der Dramatische Lebensweg des Adam Probst* (1957-1973), Heinrich Bölls *Ansichten eines Clowns* (1963), oder auch Albert Vigoleis

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu für Grass: Jürigs 9ff; für Bellow: Acocella 3f

Thelens *Die Insel des zweiten Gesichts* (1953), um nur einige zu nennen. Auch in den USA wurden nach dem Krieg einige pikareske Werke veröffentlicht, zum Beispiel Ralph Ellisons *Invisible Man* (1952), James P. Donleavys *The Ginger Man* (1955), Jack Kerouacs *On the Road* (1957), oder Thomas Bergers *Little Big Man* (1962). Bei vielen dieser Werke ist es allerdings umstritten inwieweit sie dem Pikaresken zuzuordnen sind, was, wie später noch festgestellt werden wird, immer ein großes Problem darstellt.

Um *The Adventures of Augie March* und *Die Blechtrommel* miteinander vergleichen zu können und gleichzeitig herauszufinden, ob sie tatsächlich dem pikaresken Roman zuzuordnen sind, bin ich wie folgt vorgegangen: Zunächst thematisiere ich die Problematik der Definition des Genrebegriffs und des Pikaresken. Neben generellen Überlegungen ist dabei die Abgrenzung vom Bildungsroman besonders wichtig, da beide Romane von manchen Kritikern auch dieser Gruppe zugeordnet werden. Als nächstes werde ich die historischen Unterschiede des pikaresken Romans in den einzelnen Ländern erläutern, beginnend mit Spanien, dem Ursprungsland, gefolgt von Deutschland und den englischsprachigen Ländern. Daraufhin werde ich meine Definition des pikaresken Romans darlegen, in der durch die Einbeziehung von Scholes Theorie der *modes* und Guilléns der Problematik einer genauen Genrezuordnung einzelner Romane Rechnung getragen wird. Gerade dadurch wird deutlich, dass Genres und auch *modes* nur strukturalistische Hilfsmittel sein können, die, wie spätestens seit der Postmoderne bekannt, nie den Anspruch vollkommener Gültigkeit haben können. Da ich eine Genretheorie als mein Werkzeug verwende, versuche ich die Analyse der Romane in ihre strukturellen Einheiten zu unterteilen, die ich in meiner Definition präsentiere. Auch dies muss aber als Hilfsmittel begriffen werden, so kommen Überschneidungen in den einzelnen Unterkapiteln durchaus vor. So werde ich dann *die Blechtrommel* mit meiner Theorie vergleichen und versuchen zu erörtern, ob man sie zu den

pikaresken Romanen zählen kann und was für ein Bild sich dem Leser über die erzählte Zeit, wie auch über die Zeit, aus der erzählt wird, eröffnet. Darauf folgt die Analyse von *The Adventures of Augie March* in der ich diesen gleichzeitig mit der Theorie, wie auch mit *Die Blechtrommel* vergleiche. Aus den Unterschieden und Gemeinsamkeiten sowohl struktureller, wie auch erzählerischer Art, will ich auch versuchen Rückschlüsse auf die Stimmungen in den Gesellschaften der beiden Länder zu ziehen.

## 2. Problem des Genrebegriffs

Obwohl es sowohl bei *Die Blechtrommel*, als auch bei *The Adventures of Augie March* umstritten ist, ob sie als pikareske Romane zu gelten haben, ist es doch ergiebig sie auf Merkmale des Pikaresken hin zu untersuchen. Wie noch zu zeigen ist, steht dabei der Erzähler im Fokus, er ist das Bindeglied zwischen den Episoden des Romans. Außerdem kann er aufgrund des erzählerischen Rahmens die Erzählung maßgebend beeinflussen. Der pikareske Roman ist eine fiktive Autobiographie, erzählt wird deshalb auch aus einer beschränkten Perspektive, der des Erzählers, also Pikaros, selbst. Damit ist der Leser dem Erzähler ausgeliefert, da ihm keine andere Informationsquelle eröffnet wird. Dieses Charakteristikum ist bei beiden Romanen vorhanden, wie auch das episodenhafte Erzählen, dass den Leser dazu verleitet die Texte auf ihre pikareske Eigenschaften hin zu untersuchen.

Die Frage, die sich bei der Einordnung stellt ist, wozu man eine Kategorisierung in Schelmenroman und Nicht-Schelmenroman überhaupt braucht. Die Kategorisierung von Texten geschieht bei jedem Leser automatisch. Dieser setzt jeden Text mit bereits gelesenen in Relation: „The desire to classify things is at the very least a basic theme of our Western civilization, going back to those creators of literary genres, the Greeks, and may be universal“<sup>2</sup> (Eisenberg 203). Wie Ulrich Wicks in seinem Buch *Picaresque Narrative, Picaresque Fiction* ausführt, wenden selbst Kinder diese Technik bei ihren ersten Geschichten an (3). Die Literaturwissenschaften, und

---

<sup>2</sup> „Der Drang Dinge zu klassifizieren ist wenigstens ein grundlegendes Motiv unserer westlichen Zivilisation; es geht zurück bis zu den Erfindern literarischer Genre, den Griechen, und ist vielleicht sogar universell“ (meine Übersetzung).

mit ihr eine ganze Reihe anderer Wissenschaften wie Rhetorik oder Medienwissenschaften, haben versucht diese Methodik zu systematisieren.

Hierzu ist zunächst darauf hinzuweisen, dass es zwei fundamental unterschiedliche Definitionen des Genres und damit auch des Pikaresken gibt. Eine Strömung betrachtet die Werke diachron, eine andere synchron. Todorov unterteilt den Genrebegriff in *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* in zwei Hauptkategorien<sup>3</sup>. Wicks fasst diese wie folgt zusammen: „theoretical (which are deduced from a theory of literature) and historical (which are arrived at from an observation of the facts of literature)“<sup>4</sup> (Picaresque Narrative 36)<sup>5</sup>. Vertreter der synchronen Begriffsbestimmung sehen den pikaresken Roman als Form, die ausschließlich im Spanien des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts vorkommt. Als Hauptvertreter werden dabei immer wieder *Guzmán de Alfarache*, *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* und *Don Quixote de la Mancha* genannt (Mancing, 183f). Wie später noch etwas genauer beschrieben wird, ist es allerdings selbst bei einer historischen Definition des Genrebegriffs nicht einfach, Merkmale zu finden, die alle Werke, die als pikaresk definiert werden, erfüllen. Wenn man Genres diachron betrachtet, wie ich es in dieser Arbeit vorhabe, eröffnen sich einem auch eine Reihe von Problemen. Zunächst ist es so, dass Genres durch die Einteilung von Texten in Gruppen mit bestimmten Eigenschaften definiert werden. Daraus folgt, dass jeder Text, der neu in die Gruppe aufgenommen wird, die Definition des Genres selbst verändert.

[G]enres are actually in a continual state of transmutation. It is by their modification, primarily, that individual works convey literary meaning. Frequent adjustments in genre theory are needed, therefore, if the forms are to continue to mediate between the flux of history and the canons of art. Thus, to expect fixed forms, immune to change yet

---

<sup>3</sup> Todorov, Howard and Scholes 13ff

<sup>4</sup> „theoretisch (die von einer Literaturtheorie abgeleitet werden) und historisch (die durch einer Beobachtung literarischer Fakten erreicht werden)“ (meine Übersetzung).

<sup>5</sup> Vgl. auch Stahl 66f

permanently corresponding to literature, is to misunderstand what genre theory undertakes (should undertake).<sup>6</sup>  
(Fowler 24)

Es ist also äußerst schwer festzulegen, welche Eigenschaften zwingend notwendig sind, um einen Text zu einem Genre zu zählen. Außerdem sind die Abgrenzungen subjektiv und deshalb überaus vielfältig. Daniel Chandler beschreibt diese Vielschichtigkeit des Genre Begriffs: „Was für den einen Theoretiker ein *Genre* ist, mag für den nächsten ein *Untergenre* oder sogar ein *Überggenre* sein (und sogar: was für den einen Theoretiker *Technik, Stil, Modus, Formel* oder *thematische Gruppierung* ist, wird von einem anderen als *Genre* angesehen)“ (2). Daraus ergibt sich für diese Arbeit die Notwendigkeit einer theoretischen Eingrenzung, die ich in Kapitel 4 genauer vornehmen werde.

Dazu kommt, dass viele Autoren des 20. Jahrhunderts die Auflösung von Genregrenzen anstreben. Sie folgten dabei Nietzsches Vorstellung, die dieser in *Zarathustra* beschrieb: „Neue Gesetze auf neuen Tafeln“ (zitiert in Kravar 178). Letztendlich liegen jedoch auch postmodernen Werken die alten Gesetze zu Grunde, es finden lediglich Vermischungen und Inversionen des Bekannten statt, man spricht deshalb meist nicht mehr von Genre, sondern von Mythen. Aufgrund dieser Missachtung der Genregrenzen vieler zeitgenössischer Autoren, darf es also nicht überraschen, wenn ein moderner pikaresker Roman, wie auch in dieser Arbeit später noch festgestellt werden wird, sich nicht gänzlich mit einem pikaresken Roman des siebzehnten Jahrhunderts vergleichen lässt (Roland Grass 192). Wie im folgenden genauer thematisiert wird, lässt sich dennoch argumentieren, dass auch moderne Romane als pikaresk bezeichnet werden können, wenn man theoretische Maßstäbe ansetzt. Trotz aller Probleme sehe ich eine theoretische, oder diachrone Betrachtung des pikaresken Romans als gegeben an, da sich

---

<sup>6</sup> [G]enre sind eigentlich in kontinuierlicher Transmutation begriffen. Hauptsächlich durch ihre Abwandlung erhalten individuelle Werke ihre literarische Bedeutung. In Genretheorie sind häufige Anpassungen nötig, falls die Formen weiterhin zwischen dem Fluss der Geschichte und dem Kunstkanon vermitteln. Deshalb spiegelt die Erwartung fester Formen, die immun gegenüber Veränderungen sind und sich dennoch immer mit der Literatur decken, ein Missverständnis dessen wieder, was Theorie tut (tun sollte)“ (meine Übersetzung).



genügend Parallelen zwischen dem modernen pikaresken Roman und seinem barocken Vorgänger ziehen lassen.

## 2.1. Probleme der Abgrenzung

Gerade in der deutschen Tradition ergibt sich ein weiteres Problem der Eingrenzung, da sich der Schelmenroman und der Bildungsroman in vielen Anlagen sehr ähneln. Zwar werden beide Begriffe oft und von vielen Kritikern verwendet, dennoch besteht oft eine gewisse Unklarheit über die Abgrenzung, diese ist jedoch wichtig, wenn man mit dem Werkzeug Genre arbeiten will, da die Unterschiede, besonders in der Wertung der Gesellschaft, eine Rolle spielen. Sowohl *Die Blechtrommel*, als auch *The Adventures of Augie March*, werden von manchen Kritikern als Bildungsromane<sup>7</sup>, von anderen wiederum als pikareske Romane kategorisiert (siehe Mirčev 60f). Wie Jürgen Jacobs in „Bildungsroman und Pikaroroman: Versuch einer Abgrenzung“ feststellt, ist die Ähnlichkeit beider Romanformen enorm:

Beide schildern die Lebensgeschichte einer zentralen Figur und richten ihr Hauptinteresse auf das Verhältnis ihrer Helden zur sozialen Umwelt. Weil der Pikaro ebenso wie der Protagonist einer Bildungsgeschichte durch bestimmte Weltausschnitte hindurchgeführt wird, zeigen beide Erzählungstypen in der Tat eine deutliche Tendenz zu dem von Wolfgang Kayser beschriebenen Typus des ‚Raumromans‘ (10).

Trotz dieser Ähnlichkeiten, die auch auf beide behandelten Romane zutreffen, gibt es doch erhebliche Unterschiede zwischen Bildungsroman und pikareskem Roman, die sich vor allem auf den Helden beziehen. Dabei sind besonders drei Unterschiede zu beachten: Erstens die Herkunft des Helden, zweitens dessen Entwicklung und drittens die dargestellte Welt.

Während der Pikaro aus der unteren Gesellschaftsschicht stammt, meist gar aus ärmlichsten Verhältnissen, wird der Held des Bildungsromans in gutbürgerliche Verhältnisse geboren. Schon aufgrund der unterschiedlichen Voraussetzungen ist die Entwicklung

---

<sup>7</sup> Für *Die Blechtrommel* z.B. H.M. Enzensberger S. 221f; für *The Adventures of Augie March* z.B. Porter S. 66

fundamental verschieden. Zwar findet sich auch der Held des Bildungsromans zu Beginn nicht in der Gesellschaft zurecht, doch es findet eine stetige Entwicklung des Helden über die gesamte Länge der Erzählung statt, an deren Ende eine Art Läuterung und der Wiedereintritt in die bürgerliche Gesellschaft stehen. Oft ist diese Integration zwar mit einem Kompromiss zwischen der „Aspiration [des Helden] und der vorgefundenen Ordnung“ (Jacobs, 13) verbunden, doch der Grundtenor bleibt die Reintegration und damit die Bestätigung der Qualitäten der bürgerlichen Gesellschaft. Damit soll im Umkehrschluss nicht gesagt werden, dass sich der Pikaro nicht weiterentwickelt. Auch er lernt in fast allen pikaresken Romanen dazu, doch diese Entwicklung ist bei weitem nicht so zielgerichtet und aufeinander aufbauend wie es der Held des Bildungsromans erlebt. Die Abenteuer des Pikaros ähneln sich dabei viel stärker als die des Bildungsromanhelden. Außerdem beschränkt sich das Lernen des Pikaros viel stärker auf selbst gewonnene Einsichten, die er der Welt abtrötzt. Die Episoden dienen dabei nicht der ständigen Weiterentwicklung des Helden, sondern sind in sich geschlossen. An ihrem Ende beginnt der Pikaro oft unverändert von neuem. Oft meint er auch, etwas hinzugelernt zu haben, was sich später als Trugschluss herausstellt (Jacobs 12). Besonders wichtig ist für den Pikaro dabei die Einsicht der Schlechtigkeit der Welt, denn dadurch verliert er seine Naivität. Meist geschieht das in einer ersten Wende, in einer Initiation durch einen Lehrer. Bei historischen Pikaros folgt auf diese Einsicht eine 2. Wende, in der sie sich vom Schelmenhaften abwenden und sich der Religion zuwenden. Wilhelm Meister, als einer der Prototypen des Bildungsromanhelden, dagegen lernt mehr durch einen Dialog mit der Gesellschaft (Jacobs 11f). Am Ende steht für den Pikaro auch zwangsläufig ein Scheitern. So kehrt er nicht in die Mitte der Gesellschaft zurück, sondern entzieht sich ihr<sup>8</sup>. Diese Abkehr von der Welt kann dabei sehr unterschiedlich aussehen. Simplicissimus zieht sich beispielsweise auf eine Insel zurück und Oskar befindet sich im

---

<sup>8</sup> vgl. hierzu auch Taylor 218ff

Irrenhaus. Wie an entsprechender Stelle noch genauer untersucht werden wird ist dieser Rückzug bei Augie nicht gegeben.

Grundlegend anders ist auch das Gesellschaftsbild. Der Pikaro sieht sich dabei mit einer Welt konfrontiert, aus der er nichts Gutes erfährt. Die Gesellschaft, wie sie sich dem Pikaro darstellt, ist korrupt, menschenverachtend und von Egoismus geprägt. So zwingt sie auch den Pikaro in Situationen, aus denen er sich nur durch asoziales Verhalten wie Diebstahl oder Betrug befreien kann. Hoffmeister beobachtet sehr richtig, dass der pikareske Roman ein Roman der Krise ist (5f). Durch die Verdorbenheit der Gesellschaft wird der Leser jedoch dazu verleitet die Taten des Pikaro nicht als allzu moralisch verwerflich zu betrachten. Dem Helden des Bildungsromans bietet sich dagegen ein anderes Bild der Gesellschaft: Auch diese kann mitunter gefährlich und voll von moralisch Verwerflichem sein, das den Protagonisten verführt, doch sie erlaubt dem Helden an den Herausforderungen zu wachsen (Jacobs 14).

Was die Abgrenzung deutlich verkompliziert, ist die bereits erwähnte ständige Veränderung, der die Einteilungen in pikaresken oder Bildungsroman unterliegt. Deshalb können die beschriebenen Unterscheidungen nur Näherungswerte darstellen und müssen mit Vorsicht behandelt werden. Dennoch ist der Unterschied deutlich und, wie Jacobs es nennt, als „heuristisches Werkzeug der Interpretation“ (18) von Bedeutung für die Interpretation des Textes. Das vermittelte Gesellschaftsbild unterscheidet sich grundlegend und damit auch die Kritik an dieser. Während aus dem pikaresken Roman starke Gesellschaftskritik herauszulesen ist, ist der Bildungsroman eher eine Bestätigung der vorherrschenden Gesellschaftsform als eine Kritik an dieser. So ist es auch nicht verwunderlich, dass sich, wie unter anderen Hans Wagner feststellt, zwischen 1700 und 1900 keinen pikaresken Roman gibt. Im zersplitterten deutschsprachigen Raum fehlte dazu eine Gesellschaftsschicht, die genug Angriffsfläche für die

satirische Kritik eines pikaresken Romans bot (108). Vorzufinden ist sie spätestens wieder ab der Reichsgründung 1871. Jacobs bietet noch eine andere Erklärung an. Er sieht den Rückgang der Popularität des pikaresken Romans in Zusammenhang mit den Vorlieben der bürgerlichen Leserschaft, die im 18. und 19. Jahrhundert keinen parasitären, kriminellen Helden sehen wollte, da dieser den Ordnungsvorstellungen des Bürgertums diametrisch gegenübersteht und sich deshalb keine Möglichkeit der Identifikation mehr bot. Hinzu kommen die Gedanken der Aufklärung, in denen die Verbesserung der Gesellschaft angestrebt wurde, anstatt sie aufzugeben. Als der Optimismus des Bürgertums Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr schwand und er nach 1945 völlig zerstört wurde, entstanden wieder mehr pikareske Romane in der deutschsprachigen Literatur. Feststellen lässt sich auch, dass der pikareske Roman mit gesellschaftlichen Krisen einhergeht. Bei einer Analyse dieses Genre sollte deshalb auch immer Bezug auf die Zeitumstände der erzählten Zeit wie auch der Zeit der Entstehung des Werkes genommen werden. Wie Jacobs am Ende seines Artikels zurecht feststellt, ist die Unterscheidung zwischen literarischen Gattungsbegriffen wie Bildungsroman und pikareskem Roman dennoch wichtig. Sie dient dabei als „Leitfaden oder heuristische[s] Werkzeug der Interpretation“ (18). Wie ich später noch genauer erläutern werde, stehen sich Bildungsroman und pikaresker Roman diametral gegenüber, was den Bezug auf die jeweils andere Form voraussetzt. Gerade aber der moderne pikareske Roman, der sich satirisch mit dem Bildungsroman auseinandersetzt, hat diesen auch zum Thema (Gockel 237).

### 3. Die Geschichte des pikaresken Romans

#### 3.1. Der spanische pikareske Roman

Wie bereits erwähnt sehen viele Literaturwissenschaftler den pikaresken Roman als rein spanisches Genre, das im 16. Jahrhundert entstand und bereits im 17. Jahrhundert wieder endete. Auch wenn diese Meinung umstritten ist, steht außer Frage, dass der pikareske Roman in Spanien entstanden ist. Über die Gründe der Entstehung gibt es verschiedene Ansichten. Von vielen wird er als eine Reaktion auf den „idealisierenden Ritter- und Schäferroman“ (Hoffmeister 3) gesehen. Andere, wie z.B. Mancing, sehen in ihm eine Reaktion auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in Spanien zu dieser Zeit, in der große Armut herrschte (183). Außerdem waren viele Autoren von Pikaroromanen ‚conversos‘, also vom Judentum zum Christentum übergetreten, und damit Außenseiter der Gesellschaft. Dennoch sind die Pikaroromane nicht für Pikaros geschrieben, die zu dieser Zeit nicht lesen konnten, sondern für die mächtigen Gesellschaftsschichten, denen der Pikaroroman den Spiegel vorhält.

Die Etymologie des Wortes ‚pícaro‘ ist dabei immer noch umstritten. Harry Sieber stellte in *The Picaresque* (1977) die Theorie auf, dass das Wort vom spanischen Begriff ‚picas secas‘ abstamme, wie damals Fußsoldaten der königlichen Armee genannt wurden. „Deserting soldiers [...] attempted to return home, begging and stealing on the way. It is possible that some of the deserters carried their precious military title of *piquero* with them into ‘civilian life’<sup>9</sup> (25). Eine andere Theorie geht davon aus, ‚pícaro‘ stamme vom Namen der Region Picardie ab, in der

---

<sup>9</sup> „Desertierende Soldaten [...] die versuchen nach Hause zurückzukehren, betteln und stehlen auf dem Weg. Es ist möglich, dass manche der Desertierenden ihren wertvollen militärischen Titel *piquero* mit in ihr ‚ziviles Leben‘ nahmen“ (meine Übersetzung).

Spanien zwischen 1587 und 1659 Krieg gegen Frankreich führte. Definitiv belegbar ist die Verwendung des Wortes für eine Reihe von Berufsbezeichnungen. Die älteste Erwähnung stammt aus dem Jahr 1525, in denen ‚pinche de cocina‘ – Küchenjunge auch als ‚pícaro‘ bezeichnet wurde. Zwischen 1525 und 1545 scheint sich dann eine erhebliche Verschlechterung der Wortbedeutung vollzogen zu haben. Jedenfalls 1545 zum ersten Mal, in einem Wörterbuch, ‚pícaro‘ als „gemeiner Kerl von üblem unhöfischen Lebenswandel“ (Hoffmeister 5) definiert.

Als ersten pikaresken Roman wird fast unumstritten das 1554 anonym veröffentlichte *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* gesehen. Auch wenn noch immer einige Literaturwissenschaftler daran zweifeln, ob das Buch der erste Pikaroroman ist (Mancing 182), finden sich in ihm die Hauptanlagen. Ein Ich-Erzähler, der in ärmlichste Verhältnisse geboren wird, schildert dabei seinen Aufstieg zum städtischen Ausrufer der damaligen spanischen Hauptstadt Toledo. Episodenhaft werden die Lebensverhältnisse der unteren Schichten der Gesellschaft beschrieben und die herrschenden Verhältnisse kritisiert. Der Roman wurde aufgrund antiklerikaler Tendenzen sofort nach Veröffentlichung verboten. Mit der Publikation von *Guzmán de Alfarache* von Mateo Alemán 1599 wurde der Pikaroroman zum Verkaufsschlager. Durch die weniger strengen Zensurmethode von König Phillip III. wurde auch *Lazarillo de Tormes* wiederveröffentlicht und zum Erfolg. Daraufhin folgten eine große Menge Nachahmungen, unter anderen *La pícara Justina* (1605), in der zum ersten Mal ein weiblicher ‚pícaro‘, eine ‚pícaro‘, die Protagonistin ist. 1605 ist auch das Jahr, indem *Don Quijote* veröffentlicht wird. Die Fachwelt streitet sich allerdings bis heute, ob er zu den Pikaroromanen zu zählen ist, wurde er in jedem Fall stark von diesen beeinflusst (Wicks, „Picaresque Narrative“ 7ff).

### 3.2. Der deutsche pikareske Roman

Der große Erfolg der Romane machte nicht vor den Grenzen Spaniens halt und so gelangten Übersetzungen nach und nach ins gesamte europäische Ausland, unter anderem auch nach Deutschland. Die Übersetzungen waren dabei meist von minderer Qualität, oder versuchten den Stoff an die Landeskultur anzupassen. Das schafft natürlich das bereits erwähnte Problem der Kategorisierung. Wie Frohlock argumentiert:

When the picaresque moves out of Spain and is grafted on to other fictional traditions, a real ambiguity arises. The hybrid nature of the fiction of other countries, and, perhaps even more, those differences in the spiritual and moral climate . . . put the term under unremitting pressure to expand. With each expansion it becomes less clear.<sup>10</sup> (zitiert in Denadieu 18)

Auch die Namensgebung der in Deutschland neuen Gattung trägt zu dieser Verwässerung bei. Durch die Übersetzungen wurde der ‚pícaro‘ zum Schelm und der Pikaroroman zum Schelmenroman. Damit bezieht er sich deutlich auf die Eulenspiegelgeschichten und Schwankdichtungen im deutschsprachigen Raum (Valentin 548). Interessant ist dabei auch die Etymologie des Wortes Schelm. Denn während, wie oben beschrieben, ‚pícaro‘ eine Bedeutungsänderung zum negativen hin erfuhr, verhält es sich beim Schelm genau entgegengesetzt. Während das althochdeutsche ‚skelmo‘ noch „Todeswürdiger“ oder „Todesbringer“ bedeutete, hatte die Bedeutung von Schelm schon Ende des 17. Jahrhundert die Milderung „zum Spitzbübischen hin erfahren“ (Hoffmeister 5). Der Bedeutungsunterschied zwischen Schelm und Pikaro ist enorm, weshalb auch viele deutsche Autoren die Bezeichnung pikaresker Roman der des schelmischen Romans vorziehen. „In der Tat hat die heutige Bedeutung von Schelm als Schalksnarr und Spaßvogel, als lustiger Schabernack treibender und Schelmenstücke liefernder Bursche wenig mit dem picaro gemein“ (Hoffmeister 2). Damit stellt

---

<sup>10</sup> „Wenn sich das Pikareske aus Spanien hinausbewegt und auf andere literarische Traditionen aufgesetzt wird, tritt eine wirkliche Ambiguität zu Tage. Der Hybridcharakter der Literatur anderer Länder und, vielleicht sogar noch mehr, die Unterschiede im spirituellen und moralischen Klima ... setzen den Begriff unter so hohen Druck sich auszudehnen. Mit jeder weiteren Ausdehnung wird er unklarer“ (meine Übersetzung).

man den deutschen pikaresken Roman in die Tradition der spanischen Pikaroromane und nicht so sehr in die der deutschen Eulenspiegelromane, was den Romanen eher gerecht wird.

Auch Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, der Autor des berühmtesten deutschen Schelmenromans des Barocks, *Die Abenteuer des Simplicissimus Teutsch* (1668), hat nachweislich deutsche Übersetzungen des *Lazarillo de Tormes* und *Guzmán Alfarache* gelesen. Was *Simplicissimus* allerdings besonders macht, ist, dass seine Welt wesentlich von den Erfahrungen des Dreißigjährigen Kriegs beeinflusst ist. „*Simplicissimus* [verbindet] Themen, die für die spanische novela picaresca charakteristisch sind, mit Erzählformen und Inhalten, die aus anderen literarischen und außerliterarischen Quellen stammen“ (Bauer 5). Der Held, dem die einfache Herkunft schon im Namen steht, erlebt eine ganze Reihe episodenhafter Abenteuer, ausgelöst durch die Irrungen und Wirrungen des Dreißigjährigen Kriegs. Die Grausamkeit des Krieges selbst ist dabei nicht das Hauptaugenmerk, „vielmehr werden diesem furchtbaren Diesseits Traumgesichte [sic] und Ausflüge in utopische Welten entgegengestellt“ (Bauer 6). Wie auch für Grass und Bellow zutreffend, ist *Simplicissimus*' Lebenslauf in realhistorische Orientierungspunkte eingebettet.

Die Einordnung des *Simplicissimus Teutsch* als pikaresken Roman ist dabei keineswegs unumstritten. Da er im Fortgang der Geschichte durchaus dazulernt, wird er von manchen Autoren als Vorläufer des Bildungsromans gesehen<sup>11</sup>. Dem muss ich entgegenhalten, dass keine zielgerichtete Entwicklung vorliegt und die Welt, wie sie sich *Simplicissimus* präsentiert, keine vielleicht fehlerhafte, aber am Ende den Helden fördernde Gesellschaft ist. Sie verlangt ihm die größtmöglichen Entbehrungen ab, um zu überleben. Außerdem steht am Ende des *Simplicissimus Teutsch* nicht die Wiedereingliederung des Helden in die Gesellschaft, sondern seine

---

<sup>11</sup> vgl. Wagner 112



Verzweiflung an der Gottlosigkeit selbiger und sein Rückzug auf eine Insel. Den oben genannten Kriterien folgend, ist Grimmelshausens Werk eindeutig zu den pikaresken Romanen zu zählen. Der Erfolg des *Simplicissimus Teutsch* hat neben einer Reihe Fortsetzungen von Grimmelshausen selbst, den so genannten Simplicianischen Schriften, unter anderem die erste deutsche Pikara in *Trutz Simplex oder Lebensbeschreibung der Ertzbetrügerin und Landstörtzerin Courasche* (ca. 1669), auch eine nicht unerhebliche Zahl Nachahmer hervorgerufen, wie zum Beispiel Johann Beers *Der Simplicianische Welt-Kucker* (1677), oder Daniel Speers *Der Ungarische oder Dacianische Simplicissimus* (1683). So fand sich die erste Blütezeit im 17. Jahrhundert. Im späten 19. und vor allem im 20. Jahrhundert fand eine Renaissance des pikaresken Romans statt. Diese unterscheiden sich allerdings in einigen Punkten von ihren Vorgängern, worauf im Zuge der Analyse von der *Blechtrommel* als ein Vertreter dieser modernen pikaresken Romane noch genauer eingegangen werden wird.

Auf den pikaresken Roman folgte in Deutschland, der, wie schon besprochen, in vielen strukturellen Merkmalen ähnliche Bildungsroman. Als das herausragende Beispiel gilt dabei Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796). Wie Stephan feststellt, ist aber auch dieser Romantypus nicht plötzlich entstanden: „Stufen auf dem Weg zum Bildungs- und Entwicklungsroman waren die in der *Werther*-Nachfolge stehenden Romane *Aus Eduard Allwills Papieren* (1775) und *Woldemar* (1779) von Friedrich Heinrich Jacobi und *Anton Reiser* (1785-90) von Karl Philipp Moritz“ (198). Typisch für den Bildungsroman ist die Perspektive des Bürgertums. In *Wilhelm Meisters Lehrjahre* wird so auch der Werdegang eines bürgerlichen Helden beschrieben. Sein Kampf mit der Gesellschaft und die letztendliche Rückkehr in deren Mitte stehen für die Lebenswirklichkeit des Bürgertums im beginnenden 19. Jahrhundert. Mit *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821) schrieb Goethe noch einen sehr bekannten Nachfolger, als

die Literaten der Romantik schon gegen den Bildungsroman schrieben, dessen Beförderung der bürgerlichen Werte sie nicht akzeptierten (Stephan 199).

### 3.3. Der anglo-amerikanische pikareske Roman

Wie auch schon im deutschen Sprachraum, wird der pikareske Roman auch in England an die Tradition, die Kultur und die gesellschaftlichen Umstände angepasst (Mancing 192). Die englische Tradition ist dabei von enormer Wichtigkeit für den amerikanischen pikaresken Roman, da die englische Kulturgeschichte sehr lange großen Einfluss auf die amerikanische hatte, auch noch nachdem der politische Einfluss schon längst der Vergangenheit angehörte. Natürlich kann man auch von anderer Seite argumentieren und die Zugehörigkeit dieser Texte zur Gruppe der pikaresken Romane in Frage stellen, doch dazu werde ich später noch genauer Stellung nehmen. Im englischen Sprachraum wurde aus dem ‚pícaro‘ der ‚rogue‘, dessen Bedeutung schwankt „zwischen *teaser* (=Schelm) und *rascal* (=Schuft)“ (Hoffmeister 5).

Der erste englische pikareske Roman ist *The Unfortunate Traveller; or, The Life of Jack Wilton* (1594) von Thomas Nashe (Denadieu 24). Was dieses Buch ganz besonders von der spanischen Tradition abhebt, ist, dass der Pikaro im Nachhinein nicht mit einer gewissen Reue auf seine Taten zurückblickt. „Wilton openly revels in mischievous behavior and life’s chaos. [...] such atonement is attributed as being a justification for the colorful depiction of deviant behavior and as a practical means of an author avoiding censure“<sup>12</sup> (Denadieu 25). Durch die relative politische Stabilität in England kam es hier nicht zu einem abrupten Ende der pikaresken Tradition. Zwar ist es umstritten ob Daniel Defoes *Moll Flanders* (1722) zu den pikaresken Romanen gehört, da der Tonus des Romans zu ernst scheint. Doch wie Alter schreibt:

---

<sup>12</sup> „Wilton feiert öffentlich das schelmische Verhalten und das Chaos des Lebens. [...] solch eine Abbitte wird der Rechtfertigung für die bunte Beschreibung des Verhaltens eines Außenseiters Wilton zugerechnet und dient praktischerweise dem Autor auch dazu die Zensur zu vermeiden“ (meine Übersetzung).

It would seem, then, more misleading than instructive to call *Moll Flanders* a picaresque novel. It has one general, coincidental similarity with the picaresque narratives--it is the episodic fictional autobiography of a 'roguish' figure--but it derives from the English criminal biography, not from the line of *Lazarillo*; and its sense of life, its imaginative atmosphere, and its moral feeling are in the most significant respects antithetical to those of the picaresque novel.<sup>13</sup> (57)

Hier zeigt sich wie schwierig die Einordnung vieler Romane in die pikareske Tradition ist und wie verlockend die vorschnelle Einordnung in diese Kategorie sein kann. Dennoch ist zu notieren, dass die Untersuchungen zu *Moll Flanders* auf dessen pikareske Motive sehr fruchtbar waren. Auch wenn man am Ende feststellen muss, dass er nicht direkt zu diesen zu zählen ist. Nach einigen Romanen, die eindeutig in die pikareske Tradition eingeordnet werden können, wie zum Beispiel Tobias Smolletts *Roderick Random* (1748) oder Henry Fieldings *Tom Jones* (1749), "which expanded the potential for third-person narration in a picaresque novel by allowing an author to use a much larger perspective to show the complexity of the world a picaresque character inhabits"<sup>14</sup> (Donadieu, 27f), verschwand auch der englische pikareske Roman. Eine Theorie ist, dass er vom realistischen Roman, der zu dieser Zeit in Mode kam, völlig verdrängt wurde (Miller 133).

Während er in Europa gänzlich verschwand, entdeckten amerikanische Autoren den pikaresken Roman. Die Prinzipien des Pikaresken eigneten sich dabei vorzüglich für den *frontier* Geist.

The picaresque seemed to many to be the perfect form to address the divisive political discourse of the era. The loosest of narrative forms, the picaresque conveniently allows a central character (or characters) to wander the margins of an emerging American landscape, to survey it in all its incipient diversity, to sound out its different constituents from the most lowly, uneducated yeoman to those of high birth and great learning.<sup>15</sup> (Davidson 152)

---

<sup>13</sup> „Es wäre mehr irreführend als aufschlussreich *Moll Flanders* als einen pikaresken Roman zu bezeichnen. Er hat eine generelle, zufällige Gemeinsamkeit mit den pikaresken Erzählungen—das ist die episodische fiktionale Autobiographie einer ‚schelmischen‘ Figur—die aber von den englischen Kriminalbiographien, nicht aus der Linie des *Lazarillos* und dessen Sinn für das Leben, seine fantasievolle Atmosphäre und seine Moral sind in der bedeutungsvollsten Hinsicht gegensätzlich zum pikaresken Roman“ (meine Übersetzung).

<sup>14</sup> „welche das Potential für Erzählungen in der dritten Person in einem pikaresken Roman erweiterten, indem sie dem Autor eine weit größere Perspektive erlaubten, um die Komplexität der Welt zu zeigen, die der pikareske Charakter bewohnt“ (meine Übersetzung).

<sup>15</sup> „Das Pikareske schien vielen die perfekte Form um den entzweierenden politischen Diskurs dieser Era zu thematisieren. Als die freieste aller Erzählformen, erlaubt es das Pikareske passenderweise, einem zentralen

Gerade in einem Land mit so vielen verschiedenen gesellschaftlichen Einflüssen, politisch und sozial zersplittert, eignet sich der pikareske Roman, da er viele unterschiedliche Meinungen aufzeigen kann. Durch die Naivität des Helden können sehr unterschiedliche Meinungen fast neutral dargestellt werden. Don Dean Elgin hält in seiner Dissertation fest, dass auch im amerikanischen pikaresken Roman eine Wandlung stattfindet, die die Gattung an die Landeskulturen anpasst. Im Fall der USA waren das puritanische Moralvorstellungen, die die frühen pikaresken Formen in Nordamerika prägten (46).

Der erste amerikanische Roman, der unisono als pikaresk angesehen wird, ist Henry Brackenridge's *Modern Chivalry*, das in Episoden zwischen 1792 und 1815 publiziert wurde (Donadieu, 27). Außer seiner Stellung als erster amerikanischer pikaresker Roman hat er keine große Bedeutung. Der nächste Meilenstein in der Entwicklung ist *Some Adventures of Captain Simon Suggs* (1846) von Johnson Jones Hooper. Mehr einer Sammlung Kurzgeschichten gleichend verbindet der Roman die pikareske Tradition mit dem Humor des Südwestens und der Frontier.

The picaresque did not begin to become Americanized until the evolution of the Old Southwest humor in the 1830's and 1840's. This humor is filled with backwoods rogues scheming and stealing to survive or for the sheer fun of it. The rogue's enjoyment of being a rogue may be seen as one of the American contributions to the development of the picaresque.<sup>16</sup> (Adams 53)

Diese Entwicklung führte schließlich zum ersten amerikanischen Roman von Weltrang, der im pikaresken Stil geschrieben ist: *The Adventures of Huckleberry Finn* (1885) von Mark Twain. Schon der Titel des Buches stellt den Bezug zur pikaresken Tradition her. Diese Einteilung wird allgemein anerkannt (Mancing 193). Der Roman, der in Südstaatendialekt geschrieben ist,

---

Charaktär (oder Charaktären) sich an den Rändern der amerikanischen Gesellschaft zu bewegen, diese in ihrer einsetzenden Vielfältigkeit zu beobachten, die einzelnen Teile, vom ungebildeten Freibauer bis zu den Hochgeborenen und Gebildeten, auszufragen“ (meine Übersetzung).

<sup>16</sup> „Das Pikareske fing erst an sich zu amerikanisieren als sich der Old Southwest Humor in den 1830ern und 1840ern entwickelte. Dieser Humor ist voll von Hinterwäldler-*rogues*, die einfach nur zum Spaß intrigieren und stehlen. Des *rogues* Vergnügen daran ein *rogue* zu sein mag einer der amerikanischen Beiträge zur Entwicklung des Pikaresken sein“ (meine Übersetzung).

betrachtet die Südstaatenkultur satirisch, der der Held auf seiner Reise den Mississippi hinunter begegnet. Die Geschichte spielt sich dabei in der Zeit vor dem amerikanischen Bürgerkrieg ab, in der im Süden der USA am unteren Ende des sozialen Gefälles die Sklaven standen (Elgin 79ff). Wie später noch erörtert wird, wurde *Augie March* von *Huckleberry Finn* beeinflusst. Nach diesem Roman dauerte es auch in den USA bis Mitte des 20. Jahrhundert, bis wieder bemerkenswerte pikareske Romane entstanden.

Dies ist die Geschichte des pikaresken Romans, auf die man sich auch beziehen muss, wenn man moderne Romane analysieren will. Was anhand der Analyse der beiden Werke, auf die sich diese Arbeit konzentriert, noch genauer aufgezeigt werden wird, ist der moderne pikareske Roman nicht gänzlich mit seinen Vorgängern zu vergleichen, weshalb auch die Theorie flexibler gestaltet werden muss.

#### 4. Der pikareske Roman als diachrones Genre – Versuch einer Definition

In den unzähligen Artikeln über den pikaresken Roman finden sich fast eben so viele Kurzdefinitionen. Sie ähneln sich meist stark und werden dennoch nie der Romanform gerecht. Robert O’Neal definiert den Pikaro beispielsweise wie folgt: „He is poor, lives by his wits, profits by the character weakness of his girls, is in luck and of luck, is often unscrupulous, is subject to a wide variety of incidents, surroundings, and *dei ex machina*, but is always buoyant and shrewd”<sup>17</sup> (452). Es ist zweifelhaft, dass der Held einer so divergenten Gruppe von Romanen in einem Satz beschrieben werden kann. Um genauer zu definieren nach welchen Kriterien ich die Texte untersuchen werde, stelle ich zunächst die Theorie des *picaresque mode* vor, danach werde ich eine genauere Definition des pikaresken Romans versuchen, wobei ich mich stark an Ulrich Wicks orientiere, da er bisher die meines Erachtens beste Arbeit zur Theorie des Pikaresken geschrieben hat. Am Ende werde ich noch einmal kurz auf den modernen pikaresken Roman eingehen.

##### 4.1. Modes

Am Anfang der Entwicklung dieser Theorie steht Tzvetan Todorov, der in *Introduction à la littérature fantastique* (1970) zwischen zwei Arten des Genrebegriffs unterschieden hat: Historische und theoretische Genres. Dabei ordnet er die historischen Genres der Literaturgeschichte zu, macht sie also zur bloßen Beobachtung. Wohingegen die Genretheorie

---

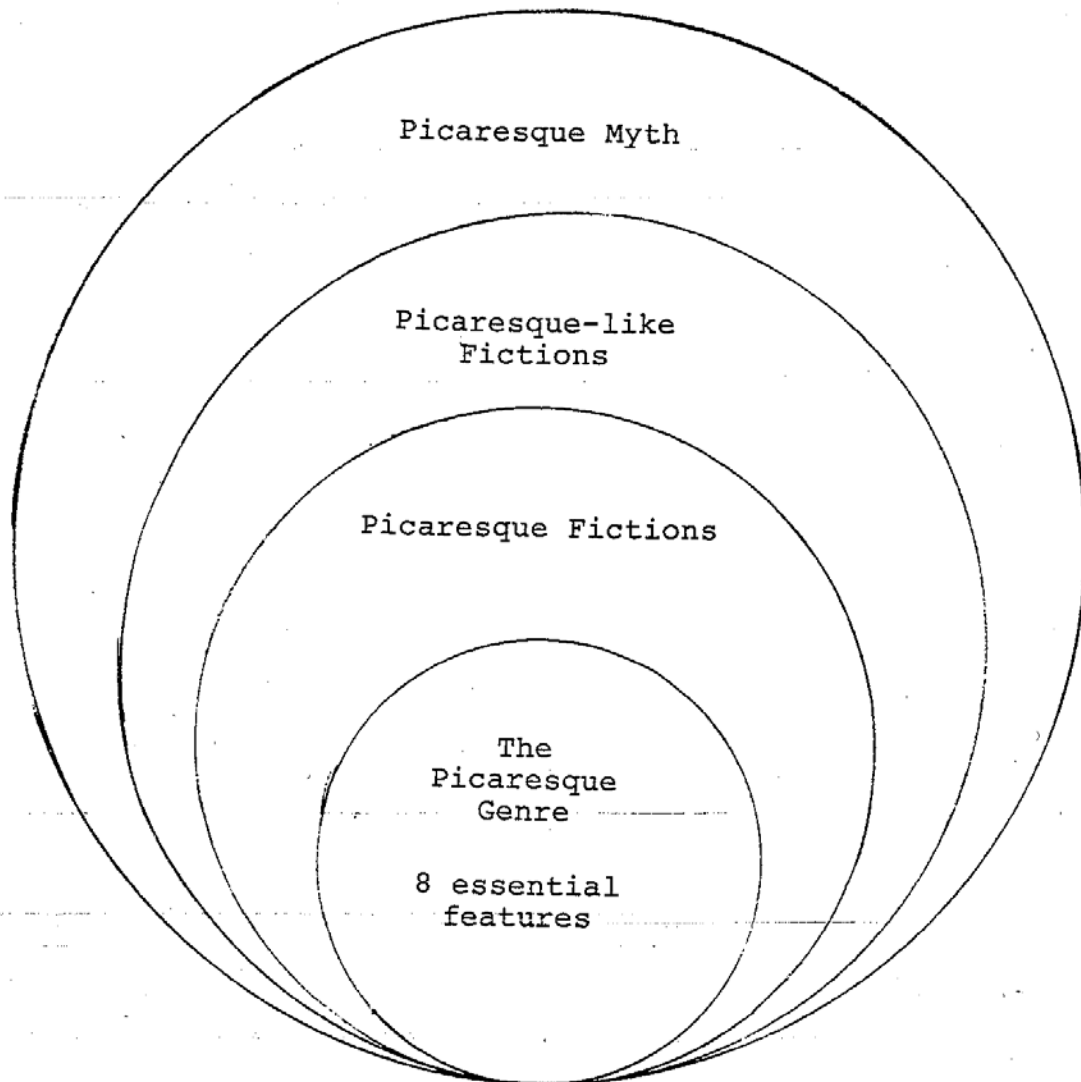
<sup>17</sup> „Er ist arm, lebt von seiner Schläue, profitiert von der Charakterschwäche seiner Mädchen, hat Glück und ist Glück, ist oft skrupellos, erlebt eine große Vielfalt an Vorfällen, Umgebungen und *dei ex machina*, ist aber immer heiter und scharfsinnig“ (meine Übersetzung).

aus einer literarischen Theorie hervorgeht, also auch einer Theorie gleich, als Werkzeug zur Interpretation verwendet werden kann. Die theoretischen Genres können dabei in kleinere und größere Einheiten unterteilt werden. „Theoretical genres can be subdivided into simple (characterized by a single genre-specific feature) and complex (characterized by a combination of features)”<sup>18</sup> (Wicks, „Picaresque Narrative” 36). Todorovs Theorie ist der erste Schritt in Richtung einer Definition des Pikaresken, die sowohl des historischen, als auch des theoretischen Begriffs gerecht wird. Der nächste Meilenstein ist Claudio Guillén's *Literature as System* (1971). Guillén unterscheidet zwischen *genus* und *species*. Wobei *genus* Grundgattungen beschreibt, Drama, Prosa und Lyrik und *species* die genauere Unterteilung dieser. Allerdings wird diese Unterscheidung in der heutigen Genrediskussion nicht mehr getroffen, was er als äußerst problematisch ansieht. Des Weiteren funktioniert Genre in beide Richtungen des Romans, dem Entstehungsprozess, also als Autorintention, die Kreation einer fiktionalen Welt nach den Regeln eines gewissen Genres, was darauf schließen lässt, dass auch der Leser ein Stück nach gewissen Kriterien des Genres liest, um die Information zu entschlüsseln (Wicks, „Picaresque Narrative“ 38). Ob dabei die Intention des Autors tatsächlich eine Rolle spielt bleibt fraglich. Dass wir Texte allerdings nach anderen Kriterien lesen, ist nachvollziehbar. Guillén geht außerdem davon aus, dass es verschiedene Abstufungen der Zugehörigkeit eines Textes zu den Erwartungen des Lesers gibt, die auch wissenschaftlich genutzt werden können. Im Fall des Pikaresken schlägt er folgende Abstufung vor:

---

<sup>18</sup> „Theoretische Genre können in einfache (nur ein einziges genrespezifisches Merkmal) und komplexe (eine Kombination von Merkmalen) unterteilt werden“ (meine Übersetzung).

**Figure 1**



It may be useful to distinguish between the following: the picaresque genre, first of all; a group of novels, secondly, that deserve to be called picaresque in the strict sense – usually in agreement with the original Spanish pattern; another group of novels, thirdly, which may be considered picaresque in a broader sense of the term only; and finally, a picaresque myth: an essential situation or significant structure derived from the novels themselves.<sup>19</sup> (71)

---

<sup>19</sup> „Es könnte hilfreich sein zwischen den folgenden zu unterscheiden: Das pikareske Genre, zu allererst, als Romangruppe, bestehend aus Romanen, die, zweitens, es verdient haben im strengen Sinne pikaresk genannt zu werden—normalerweise in Übereinstimmung mit der original spanischen Struktur; eine weitere Gruppe, drittens, die nur als pikaresk im weiteren Sinn definiert werden könnte; und schlussendlich der pikareske Mythos: eine grundlegende Situation oder bedeutende Struktur, abgeleitet von den Romanen selbst“ (meine Übersetzung).



Diese Unterscheidung wird auch in dieser Arbeit von großer Bedeutung sein, da sie dem Leser erlaubt auch Texte, die im engeren Sinn nicht pikaresk sind, auf pikareske Strukturen zu untersuchen. Deshalb vermeide ich streng die zu untersuchenden Texte Schelmenroman oder Pikaroroman zu nennen. Ersteres schließt sich schon wegen der Bedeutungsverschiebung aus, dennoch ist bei beiden Romanen wichtig, sie zuerst und hauptsächlich dem Roman zuzuordnen und erst untergeordnet die adjektivische Bezeichnung pikaresk zuzufügen. Denn nach Guillén sind nur die Romane Pikaroromane, die den Vorgaben der spanischen Originale entsprechen.

Eine weitere nützliche Theorie entwickelt Robert Scholes in „Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Genre“ aus *Structuralism in Literature*. Scholes entwirft dabei ein System von *modes*, Idealtypen der Narration, die die Beziehung zwischen Welt und fiktionaler Welt beschreiben. „There are three possible relationships between any fictional world and our world of actual experience: a world fictionally rendered can be (1) better than the world of experience, (2) worse than it, or (3) more or less equal to it; these are visions or perspectives that we have learned to call, respectively, romantic, satiric, and realistic“<sup>20</sup>



(Wicks, “Nature of the picaresque narrative” 240f). Das Problematische dieser Einteilung ist allerdings die Definition der „world of actual experience“, da diese von jedem Menschen verschieden empfunden wird, da sie subjektiv konstruiert ist. Sie stellt damit eine Größe dar, die wissenschaftlich nicht beschreibbar ist. Dennoch ist Scholes Modell als Vehikel zur Betrachtung des Pikaresken hilfreich, da es die *modes* auch zueinander in Bezug setzt. So beschreibt er sie in einer Linie, die von *satire*, über *picaresque*, *comedy*, *history*, *sentiment*, *tragedy*, bis *romance*

<sup>20</sup> „Es gibt drei mögliche Verhältnisse zwischen jeglicher fiktionalen Welt und unsere Welt der tatsächlichen Erfahrung: eine fiktional geschaffene Welt kann (1) besser als die erfahrene Welt sein, (2) schlechter als diese, oder (3) mehr oder weniger dieser gleichend, das sind die Visionen oder Perspektiven, die wir gelernt haben entsprechend romantisch, satirisch und realistisch zu nennen“ (meine Übersetzung).

führt. „Romance, for example, presents superhuman types in an ideal world. Satire portrays subhuman grotesque enmeshed in chaos. Picaresque presents a protagonist enduring a world that is chaotic beyond ordinary human tolerance, but it is a world closer to our own experiential one, or ‘history,’ than are the world of romance or satire”<sup>21</sup> (Wicks, “Picaresque Narrative” 42). Auch Miller schrieb schon 1967: „It [the picaresque] is not a ‘realistic’ rendering of historical circumstances nor a sloppy precursor of the realistic novel. It is different in form and content from comedy and the comic novel”<sup>22</sup> (132). Der Gegen-*mode* des Pikaresken ist entgegen des Modells aber nicht in der *tragedy* zu sehen, sondern in der *romance*. Die besondere Bedeutung der Beziehung der beiden *modes* stellt besonders Barbara Babcock heraus: „The code which is being broken is always implicitly there, for the very act of deconstructing reconstructs and reaffirms the structure of romance“<sup>23</sup> (99). Schon allein diese Erörterung verdeutlicht, dass es die ‚reine‘ Form des Pikaresken nicht geben kann, da in ihr immer auch *romance* enthalten ist.

Die Einteilung in *modes* stellt an sich noch kein Werkzeug zur Interpretation dar, doch sie schafft die Flexibilität auch moderne Romane, die meist keinem Genre streng treu bleiben, auf ihren Bezug zu den Formen eines bestimmten Genres hin zu untersuchen, auch wenn sie nicht gänzlich der Definition entsprechen. „Any individual fictional text is likely to be a mixture dominated by a single mode“<sup>24</sup> (Wicks, “Picaresque Narrative” 53). Außerdem lassen sich mit

---

<sup>21</sup> „Die Romanze, zum Beispiel, zeigt übermenschliche Typen in einer idealen Welt. Die Satire stellt groteske Unmenschen dar, die dem Chaos verpflichtet sind. Die Pikareske zeigt einen Protagonisten, der in eine Welt aushalten muss, die weit chaotischer ist, als das ein Mensch aushalten kann, diese Welt aber ist näher an unserer Welt der Erfahrung, oder ‚Geschichte‘, dran als die Welt der Romanze oder Satire“ (meine Übersetzung).

<sup>22</sup> „Sie [die Pikareske] ist keine ‚realistische‘ Darstellung historischer Gegebenheiten, noch eine schlampige Vorfahrin des realistischen Romans. Sie unterscheidet sich in Form und Inhalt von der Komödie und dem humoristischen Roman“ (meine Übersetzung).

<sup>23</sup> „Das Gesetz, dass gebrochen wird, ist immer implizit da, denn die Dekonstruktion rekonstruiert und bestätigt die romantische Struktur“ (meine Übersetzung).

<sup>24</sup> „Jeder individuell fiktionaler Text ist wahrscheinlich eine Mischung, die von einem einzigen *mode* dominiert wird“ (meine Übersetzung).

Scholes' Einteilung Bezüge der einzelnen Formen untereinander erläutern. Guilléns Theorie hilft dagegen, die Stärke des Pikaresken auf den Roman festzustellen.

#### **4.2. Definition des pikaresken Romans**

Zunächst möchte ich noch einmal verdeutlichen, dass auch meine Definition des pikaresken Romans keinen Anspruch auf Vollständigkeit beanspruchen kann, da sich, wie bereits erwähnt, diese Gruppe mit jedem weiteren Roman verändert und damit keine endgültige Definition möglich scheint. Die genaue Definition, allerdings, soll auch nicht das Thema dieses Textes sein. Die folgende Begriffsbestimmung dient demzufolge nur als Werkzeug zur Interpretation der beiden Texte auf ihren pikaresken Charakter hin. Wie bereits erläutert, folge ich dabei eng der Definition Wicks', da diese, meiner Meinung nach, die genaueste und am geeignetsten für diesen Vergleich ist, da sie keine regionalen Unterschiede einbezieht, sondern eine übergeordnete Definition des pikaresken Romans gibt.

Beginnen will ich mit dem Pikaro und seinem Verhältnis zur Welt. Zunächst muss festgehalten werden, dass es sich beim Pikaro um einen Antihelden handelt. Dieser Antiheld trifft auf eine chaotische Welt, die, wenn man sie mit der realen Welt vergleicht, deutlich negativer ist. Die Gesellschaft ist im Verfall begriffen, alte Systeme lösen sich auf, um neuem Platz zu machen, das sich wieder auflöst. Dennoch ist er nicht nur Opfer dieser Welt, sondern findet Wege diese auch zu nutzen und auszunutzen (Bauer 20).

Den narrativen Rhythmus beschreibt Ulrich Wicks dabei als „Sisyphus rhythm“<sup>25</sup> („Picaresque Narrative“ 55). Durch die lose Episodenstruktur ist die Handlung in ewiger Wiederholung begriffen. Besonders augenfällig ist das bei den Pikaroromanen, aber auch bei *Simplicissimus Teutsch*, wo aufgrund der repetitiven Struktur beim Leser heute oft ein wenig

---

<sup>25</sup> „Sisyphos Rhythmus“ (meine Übersetzung).

Langeweile aufkommt. Dieser Effekt rührt einerseits daher, dass der Pikaro nicht dazu lernt und sein Verhalten ändert, vor allem aber an der internen Struktur der einzelnen Episoden, die sehr ähnlich aufgebaut sind: „(1) a confrontation (self-willed or forced by ‚fortune‘ or adversity, the picaro’s cosmic scapegoat) out of need, (2) some scheme to satisfy that need (if only for revenge), (3) a complication that endangers the picaro’s existence, and (4) the extrication (or entanglement if he is caught)”<sup>26</sup> (Wicks, „Picaresque Narrative” 55). Diese Episoden sind im pikaresken Roman lose zusammenhängend. Zusammengehalten werden sie ausschließlich durch den Protagonisten, der in jeder Episode zumindest als Erzähler im Zentrum steht.<sup>27</sup>

Da es sich beim pikaresken Roman um eine fiktionale Autobiographie handelt, ist die ‚natürliche‘ Erzählsituation die des Ich-Erzählers, was oft als Ausschlusskriterium für einen pikaresken Roman verwendet wurde. Gerade mit dem aufkommen moderner Pikaros hat sich dieses Bild allerdings ein wenig gewandelt, da, wie schon der Genrebegriff, auch die Erzählsituation in modernen und post-modernen Romanen nicht mehr auf eine Art festgelegt wird, so kann der Erzähler praktisch frei darüber verfügen (Schönert 393 ff). Gerade in einer fiktiven Autobiographie hat der Erzähler eine noch viel größere Machtposition, da er aus der Retrospektive erzählt. So gibt es mindestens zwei Erzählebenen: „We have to distinguish, for example, between an experiencing ‘I’ and a narrating ‘I,’ or between a remembered ‘I’ and a remembering ‘I’”<sup>28</sup> (Wicks, „Picaresque Narrative” 57). Bedingt durch den oft erheblichen zeitlichen Abstand zwischen beiden Ebenen der oft mehrere Jahrzehnte beträgt, ist der Erzähler als unzuverlässig entlarvt, ohne dass, wie in *Die Blechtrommel*, noch einmal darauf hingewiesen

---

<sup>26</sup> „(1) eine Konfrontation (aus freiem Willen, oder vom ‚Schicksal‘ erzwungen, des Pikaros kosmischer Sündenbock) aus einem Bedürfnis heraus, (2) eine Machenschaft/Komplott um dieses Bedürfnis zu befriedigen (und wenn nur aus Rache), (3) eine Komplikation, die die Existenz des Pikaros gefährdet und (4) die Befreiung (oder Verstrickung wenn er gefasst wird)“ (meine Übersetzung).

<sup>27</sup> vgl. auch Taylor 218f

<sup>28</sup> „Wir müssen, zum Beispiel, zwischen einem erlebenden ‚Ich‘ und einem erzählenden ‚Ich‘, oder zwischen einem erinnerten ‚Ich‘ und einem sich erinnernden ‚Ich‘ unterscheiden“ (meine Übersetzung).

werden muss, indem der Erzähler gleich zu Beginn schreibt: „Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt“ (BT 9). Die Beschreibung von Details nach so langer Zeit ist nicht möglich, ohne dass die brüchigen Erinnerungen nicht zumindest ergänzt werden. Hieraus entsteht aber auch eine Machtsituation, des Pikaros über den Leser, denn er kann seine Geschichte manipulieren, genauso wie er versucht seine Umgebung zu manipulieren. Der Leser steht also in einem ständigen Misstrauensverhältnis zum Erzähler (Wicks, „Narrative Distance“ 171). Oft kommentiert dieser auch sein eigenes Verhalten, oder erzählt Details, die ihm zu diesem Zeitpunkt noch nicht bekannt sein können. „The picaresque narrative act is both an aesthetic shaping and a moral reshaping of disordered fragments. If the pizaro’s life has been a welter of paradoxically continuous disintegrations, the narrative act is an attempt to integrate and make aesthetic, psychological, and moral sense of the dismembered past”<sup>29</sup> (Wicks, “Picaresque Narrative” 58). Auch hier wird deutlich, welche Macht der Erzähler hat. Er ist derjenige, der den Sinn konstruiert und verweist damit darauf, dass jegliche Realität konstruiert ist<sup>30</sup>. Die Frage die sich dabei für den Leser stellt ist, inwieweit er dem Pikaro vertrauen kann. Was ist Ausschmückung, was Lüge? Ein Thema mit dem der moderne Mensch tagtäglich konfrontiert wird. Welchen Nachrichten kann man vertrauen, was ist Propaganda, die vielleicht noch nicht einmal absichtlich verbreitet wird? Besonders evident wird diese Frage immer in Kriegssituationen, in denen nationale Nachrichten oft einem bestimmten Interesse folgen. Letztendlich stellt sich die Frage des Vertrauens in eine Erzählung gleich welcher Art für jeden in jeder Situation. „In sum, then, narrative distance describes the narrating situation essential to picaresque narrative. It accounts for the temporal, spatial, psychological, moral, and aesthetic

---

<sup>29</sup> „Der Akt des Erzählens in der Pikaesken ist beides, ein ästhetisches Formen und ein moralisches Umformen ungeordneter Fragmente. Wenn das Leben des Pikaro ein hin und her von paradoxer andauernder Desintegration ist, dann ist der Akt des Erzählens ein Versuch um die zersplitterte Vergangenheit zu ästhetisieren und psychologischen und moralischen Sinn zu konstruieren“ (meine Übersetzung).

<sup>30</sup> Eine genauere Analyse zur Realität in der *Blechtrommel* finden Sie in Mc Carthy 265ff

dimensions operating in the pizaro's narrative act"<sup>31</sup> (Wicks, "Narrative Distance" 167). Gleiches gilt nicht nur für die Distanz zwischen Erzähler und Text, sondern auch zwischen Erzähler und Leser. Es spiegelt sich darin auch ein großes Thema des pikaresken Romans: Einsamkeit und die Isolation von der Gesellschaft<sup>32</sup>.

Ein weiterer Aspekt pikaresker Narration ist das ‚fehlende‘ Ende. Es wird kein Fazit gezogen, sondern sie hören einfach auf. Dies jedoch entspricht wiederum der Form der fiktiven Autobiographie. Autobiographien haben, genauso wie die meisten Leben, am Ende keine Auflösung der Geschichte, oder ein erhellendes Fazit. Am Ende steht höchstens der Tod, der in einer Autobiographie jedoch außerhalb des Textes stehen muss. Meistens enden pikareske Romane mit ihrem Anfang. Zu Beginn stellt sich der Erzähler in seiner jetzigen Situation vor und am Ende ist die Erzählung an dieser Situation angekommen, bezeichnet wird dies als Rahmen. Genauso verhält es sich beispielsweise in *Die Blechtrommel*. Oskar stellt sich gleich zu Beginn als Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt vor und der Roman endet mit der Erzählung seiner Situation als Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt. Dieses Ende ist der Punkt, an dem die Distanz zwischen Erzähler und Erzähltem verschwindet, nachdem sie sich zuvor ständig verringert hat: „Picaresque narrative begins from and then propels itself circularly toward its starting point“<sup>33</sup> (Wicks, „Picaresque Narrative“ 59).

Die Definition des Pikaros ist, wie schon mehrfach erwähnt, nicht einfach. Als Fixpunkte können jedoch gesehen werden, dass er von niedriger Geburt ist und zeitlebens als Sonderling lebt, er wird also traditionell nicht wie der Bildungsromanheld in das Bürgertum geboren,

---

<sup>31</sup> „Zusammengefasst beschreibt die erzählerische Distanz dann die grundlegende Erzählsituation der pikaresken Erzählung. Sie ist verantwortlich für die zeitliche, räumlich, psychologische, moralische und ästhetische Dimensionen, die im narrativen Akt des Pikaros arbeiten“ (meine Übersetzung).

<sup>32</sup> vgl. auch Miles 980f

<sup>33</sup> „Die pikareske Erzählung beginnt an ihrem und bewegt sich von dort kreisförmig auf ihr Ende zu“ (meine Übersetzung).

sondern ist das Kind einfacher, armer Leute. Teilweise kommen noch erschwerende Umstände hinzu, so ist der Pikaro oft ein uneheliches Kind oder Vollwaise, was seinem gesellschaftlichen Ansehen nicht zuträglich ist. Auch wenn er wiederholt in die gesellschaftliche Sphäre eindringt, gelingt es ihm doch nie ganz sich anzupassen und so findet er sich immer als Ausgestoßener wieder, nur um als Sisyphusfigur einen neuen Versuch zu unternehmen. Am Ende steht der selbst gewählte Ausschluss aus der Gesellschaft. Der Pikaro wird außerdem oft als „unbeschriebenes Blatt“ beschrieben. Er stellt sich der Gesellschaft also ohne deren Vorurteile oder geforderten Umgangsformen zu beherrschen. Durch die Darstellung der Welt als moralisch verkommener und korrumpierter Ort erscheint der Pikaro als moralisch überlegen. Ein Wendepunkt im klassischen Pikaroroman ist die Erkenntnis des Pikaros, dass die Welt fast ausschließlich Schlechtes zu bieten hat. Seine Reaktion ist dabei aber keineswegs die Rebellion. Der Pikaro ist in vielen Anlagen fast als egozentrisch zu begreifen. Er sorgt sich keineswegs um die schlechte Welt, sondern sucht sein eigenes Auskommen in dieser. Damit wird natürlich auch die Machtlosigkeit des Einzelnen gegenüber der Gesellschaft symbolisiert. Außerdem ist dieser Egozentrismus auf den unmittelbaren Überlebenskampf zurückzuführen, den der Pikaro führen muss. (Wagner 104f).

Die Gesellschaft wird dabei meist durch verschiedene Typen repräsentiert. Meist begegnet der Pikaro einer Person, die symbolisch für eine ganze Gruppe steht. „The panoramic landscape, the picaro’s frequent change of master and locale, and the picaro’s outside point of view all work together to make such a varied satiric gallery of human types verisimilar in the picaresque fictional world”<sup>34</sup> (Wicks, Picaresque Narrative 61f). Diese typenhaften Charaktere werden auch nicht selten als Parodie auf einen Teil der Gesellschaft verwendet. So sind viele

---

<sup>34</sup> „Die panoramische Landschaft, des Pikaros häufiger Wechsel von Meister und Ort und des Pikaros Außenseiterperspektive arbeiten alle zusammen um so eine satirische Gallerie unterschiedlicher menschlicher Typen zu bilden, die in der pikaresken Welt plausibel erscheinen“ (meine Übersetzung).

pikareske Romane, zumindest in Teilen, Parodien auf die Romanze, den Ritterroman, oder ähnliche Formen wie den Bildungsroman.<sup>35</sup>

Zum Abschluss der Definition werde ich noch einige Themen und Motive vorstellen, die typisch für den pikaresken Roman sind. Diese müssen dabei als Sammlung wichtiger Themen und Motive gesehen werden und keineswegs als vollständige Liste dieser. Außerdem sollen sie nicht als Ausschlusskriterien gesehen werden, sondern als Hilfe zur Interpretation. Das heißt, wenn ein pikaresker Roman nicht alle diese Themen und Motive behandelt ist er nicht automatisch aus der Gruppe der pikaresken Romane auszuschließen. Das erste große Thema ist die Desillusion, die unterschiedlich deutlich in Erscheinung tritt. Wie Ulrich Wicks feststellt, gilt dies im Besonderen für *Simplicissimus Teutsch*: „[T]he philosophical seriousness with which it is worked out becomes problematic as soon as we examine narrative distance in any depth“<sup>36</sup> (Picaresque Narrative 62). Ein weiteres Thema des Pikaresken ist die Freiheit, die dem Pikaro meist aufoktruiert wird, denn der Protagonist will dazugehören zur Gesellschaft, wird von dieser aber immer wieder ausgestoßen. Mit der Zeit lernt der Pikaro jedoch meist diese Freiheit zu schätzen. Freiheit bedeutet für den Pikaro fast immer auch Einsamkeit, die auch durch Gesellschaft nicht gebrochen werden kann, da sich der Pikaro seiner Andersartigkeit stets bewusst ist. Nach Guillén ist er der „half-outsider“<sup>37</sup>, der weder als Teil der Gesellschaft leben kann, noch ein Leben außerhalb dieser führen kann (100). Diese Freiheit bringt auch oft Hunger mit sich, denn als Ausgestoßener hat man wenig bis kein Einkommen. Dieser Aspekt steht auch für die Essenz des Überlebenskampfes, dem der Pikaro ausgesetzt ist. Diese Erfahrung auf minimale Existenzerhaltung zurückgeworfen zu sein, stärkt im Pikaro die Einsicht, „that life is

---

<sup>35</sup> vgl. dazu auch Stamm 482f

<sup>36</sup> „Die philosophische Ernsthaftigkeit in der [das Werk] ausgearbeitet ist wird problematisch sobald man die narrative Distanz auch nur in der geringsten Tiefe analysiert“ (meine Übersetzung)

<sup>37</sup> „Halbaußenseiter“ (meine Übersetzung).



essentially a matter of attending to one's own interest“<sup>38</sup> (Rothschild 16). In modernen pikaresken Romanen wird der Hunger oft abstrahiert und nicht zwangsläufig als körperliches Verlangen nach Essen dargestellt, sondern eher als geistiges, oder spirituelles Verlangen.

Ein wichtiges Motiv des Pikaresken ist die Erzählung des Lebens des Helden *ab ovo*, das heißt ab der Geburt des Helden, wobei deren Umstände oft sehr seltsam sind. Hier nimmt das Pikareske parodistischen Bezug auf den Heldenroman, bei dem die Geburt als strahlendes Ereignis eines jesusgleichen Heilsbringers beschrieben wird (Wagner 103). Oft werden auch Vorbehalte gegen die Eltern, oder im speziellen des Vaters geäußert. Wie Oskar stellt zum Beispiel Guzmán die Vaterschaftsfrage und stellt dabei zwei Männer gleichberechtigt nebeneinander. Auf die ungewöhnliche Geburt folgt eine ungewöhnliche Kindheit, da der Pikaro schon als Kind als Außenseiter behandelt wird (Bauer 11).

Dazu gehört auch das Motiv des Pikaro als Trickster. Der Trick, negativ vielleicht auch Betrug oder Gaunerei zu nennen, ist als Reaktion auf die schlechte Welt zu begreifen, die dem Pikaro gegenübersteht. Im Deutschen ist dort auch der Anknüpfungspunkt an die Eulenspiegelromane zu sehen. Die Betrügereien des Pikaro richten sich dabei aber fast ausschließlich auf Personen, die selbst die Gesellschaft ausbeuten. Eine Weiterführung des Tricks ist das Rollenspiel. Der Pikaro nimmt im Laufe seines Lebens verschiedene Rollen an. Er passt sich damit verschiedenen Lebenswirklichkeiten an, realisiert aber nach einer gewissen Zeit, dass er sich dadurch von sich selbst entfremdet und wird daraufhin aus seiner Rolle verstoßen. Seine Rollen zu wechseln fällt ihm dabei meist außerordentlich leicht, womit aufgezeigt wird, dass die ganze Gesellschaft ein einziges Rollenspiel ist, in dem sich jeder einzelne hinter Masken versteckt. Aus dieser Fähigkeit resultiert auch die Definition des pikaresken Romans als proteische Form, da der Pikaro wie der Gott Proteus aus der griechischen Mythologie seine

---

<sup>38</sup> „dass es im Leben im Wesentlichen darum geht eigene Interessen zu bedienen“ (meine Übersetzung)

‚Form‘ wechseln kann und immer wieder verändert auftritt, um andere zu täuschen und sein ‚wahres‘ Ich zu verbergen.

Ein weiteres Motiv des pikaresken Romans, das vor allem in *Die Blechtrommel* eine große Rolle spielt, ist das Grotteske und der magische Realismus. Sie wirken dabei als Verstärker des Weltbildes, das alpträumhaft alles Schlechte in sich vereint.

In its way [the picaresque world is] more disturbing than even the more radically distorted world of satire because in picaresque this world is portrayed as existentially valid human experience (it is experienced by a picaresque who is narrating to us) while in formal satire the stylization and artifice are buffers between audience and shocking content.<sup>39</sup> (Wicks, Picaresque Narrative 66)

Oft steht dabei die Haltung des Erzählers im Kontrast zu dem, was erzählt wird.

Wie anfangs schon beschrieben, dienen all diese Themen und Motive nur als Werkzeug mit deren Hilfe ich die beiden Romane im Folgenden analysieren werde. Dabei muss nochmals betont werden, dass kein Kriterium alleine zwangsläufig als Ausschlusskriterium gelten kann, sondern am Ende, wie von Guillén beschrieben, vielleicht entschieden werden kann, inwieweit die Romane dem Genre des Pikaresken zuzurechnen sind.

---

<sup>39</sup> „Auf ihre Weise ist die pikareske Welt verstörender als die noch radikaler verzerrte Welt der Satire, da diese Welt im Pikaresken als existentiell gültige menschliche Erfahrungswelt dargestellt wird (sie wird von einem Pikaresken erfahren, der uns davon erzählt), während in der Form der Satire die Stilisierung und die Kunstgriffe als Puffer zwischen Publikum und dem schockierenden Inhalt dienen“ (meine Übersetzung).

## **5. Die Blechtrommel**

Nachdem nun der pikareske Roman nicht ausführlich, aber ausreichend, definiert ist, werde ich *Die Blechtrommel* von Günter Grass unter Zuhilfenahme dieser Definition untersuchen. Als Frage, die schon in vielen Artikeln behandelt wurde, stellt sich, ob der Roman, der 1959 veröffentlicht wurde, in vollem Umfang zur pikaresken Tradition zu zählen ist. Als meistgenannte Alternative wird der Bildungsroman genannt. Wie oben beschrieben ist diese Unterscheidung nicht immer einfach, führt jedoch zu sehr unterschiedlichen Interpretationen. Da über *Die Blechtrommel*, wie Ursula Knapp feststellt, mehr Sekundärliteratur geschrieben wurde als über jeden anderen Nachkriegsroman (91), ist es nicht verwunderlich, dass es eine Vielzahl unterschiedlichster Ansichten vertreten (vgl. Mirčev 60f). Da ich allerdings meine Analyse anstrengen will und hier keine Gegenüberstellung der verschiedenen Analysen entstehen soll, werde ich nicht auf alle Meinungsvariationen eingehen können. Eine sollte dennoch anfangs genannt werden und das ist die Meinung des Autors selbst. Günter Grass hat sich in Interviews vehement gegen die Einordnung seines Romans in die Tradition des Schelmenromans gewehrt. „Er sieht seinen Roman in der Tradition des Bildungsromans, und wie er dem Kritiker Geno Hartlaub gegenüber ausdrücklich versichert hat, lehne er es ab, „dieses Buch in die moralisch wertfreie Kategorie des Schelmenromans einzuordnen. Auch Grimmelshausens *Simplicissimus* sei kein solcher Schelmenroman gewesen, sondern der Ausdruck bitterer, ja verzweifelter Zeitkritik“ (zitiert in Diederichs 38f). Da allerdings erstens die Autorität des Autors über einen

Text in der heutigen Literaturwissenschaft mehr als fraglich ist<sup>40</sup>, kann es durchaus sein, dass er von Lesern als pikaresker Roman verstanden wird, und zweitens, da Grass Definition des Schelmenromans als „moralisch wertfrei“ keineswegs mit der von mir vorgestellten Definition übereinstimmt, kann *Die Blechtrommel* auf ihre Zugehörigkeit zum pikaresken Roman hin untersucht werden.

### 5.1. Der Erzähler

Beginnen will ich mit der Erzählerfigur, da sie, sowohl als Erzähler, als auch als Protagonist, im Mittelpunkt einer pikaresken Erzählung steht. Wie in den klassischen Pikaro- und Schelmenromen steht auch in *Die Blechtrommel* der Erzähler im Mittelpunkt, da auch hier Oskar das Bindeglied zwischen den einzelnen Episoden ist. Außerdem ist die Erzählsituation die eines typischen pikaresken Romans. Als fiktive Autobiographie blickt der Erzähler auf sein eigenes Leben zurück. Dadurch entsteht die Erzählsituation des auktorialen Ich-Erzählers, die typisch für eine fiktive Autobiographie ist (Bauer 12). Ein fiktionaler Autor, ein erzählendes Ich, berichtet aus seinem Leben. Auch Oskar stellt sich gleich zu Beginn als Erzähler der Geschichte vor, doch warum ist es eine auktoriale Erzählsituation? Diese ist durch die Instanz des Erzählers bedingt, der auf sein Leben zurückblickt. Damit fällt ihm die Macht zu, die Geschichte immer aus seiner Perspektive zu erzählen. Er kann dabei selbstverständlich Geschehnisse verändern, oder ganz weglassen. Oskar macht den Aspekt des auktorialen Erzählens auch auf den ersten Seiten schon sehr deutlich, indem er von der Zeugung seiner Mutter erzählt, als wäre er Augenzeuge gewesen:

Ich beginne weit vor mir; denn niemand sollte sein Leben beschreiben, der nicht die Geduld aufbringt vor dem Datieren der eigenen Existenz wenigstens der Hälfte seiner Großeltern zu gedenken. [...] Meine Großmutter Anna Bronski saß an einem späten Oktobernachmittag in ihren Röcken am Rande eines

---

<sup>40</sup> denn auch wenn es nicht die Intention des Autors war einen pikaresken Roman zu schreiben

Kartoffelackers. Am Vormittag hätte man sehen können, wie es die Großmutter verstand das schlaffe Kraut zu ordentlichen Haufen zu rechen. (BT 12)

Diese Stelle alleine macht zwei Aspekte des Erzählers Oskar deutlich. Erstens erzählt Oskar in der Retrospektive, das heißt, der Erzähler Oskar ist nicht Teil des Erzählten, er tritt ausschließlich im Rahmen als Figur auf. Zweitens ist der Erzähler in jedem Falle unzuverlässig, denn er schildert seine Sicht der Geschehnisse und im Fall dieses Textausschnittes nicht einmal Erlebnisse, die er selbst erlebt hat (Jahnke und Lindemann 9ff). Doch selbst in Passagen die er selbst erlebt hat, ist es unmöglich, dass er sich noch an solche Details erinnert. Oskar macht den Leser schon mit dem ersten Satz des Romans darauf aufmerksam, dass er als Erzähler unzuverlässig ist: „Zugegeben: ich bin Insasse einer Heil- und Pflegeanstalt“ (BT 9). Oskar passt damit genau in die Vorlage des Pikaros, nur geht er wie in vielem noch einen Schritt darüber hinaus, indem er nicht *ab ovo* erzählt, sondern schon von Ereignissen vor seiner Geburt berichtet. Bei seinem Vergleich zwischen modernen und historischen pikaresken Romanen spricht Willy Schumann davon, dass sich die Orte des Rückzugs geändert haben, „so tritt das Gefängnis, das Irrenhaus und die Exilinsel an die Stelle der Einsiedlerhütte, des spanischen Landschlusses und des Landgutes in ‚merry old England‘“ (468). Oskar verdeutlicht dem Leser zudem seine Stellung als Erzähler durch seine Abwägungen des Erzählens selbst:

Man kann eine Geschichte in der Mitte beginnen und vorwärts wie rückwärts kühn ausschreitend Verwirrung anstiften. Man kann sich modern geben, alle Zeiten, Entfernungen wegstreichen und hinterher verkünden oder verkünden lassen, man habe endlich und in letzter Stunde das Raum-Zeit-Problem gelöst. Man kann auch ganz zu Anfang behaupten, es sei heutzutage unmöglich einen Roman zu schreiben, dann aber, sozusagen hinter dem eigenen Rücken, einen kräftigen Knüller hinlegen, um schließlich als letztmöglichster Romanschreiber dazustehn. (BT 11f)

Auch wenn man in dieser Aussage einen impliziten Autor vermuten könnte, muss man doch feststellen, dass der Leser sich vor diesem Erzähler in Acht nehmen muss, denn er erzählt die Geschichte nicht nur aus seiner subjektiven Sicht, er weiß auch um Romantheorie und wie er den

Leser beeinflussen kann. Er ist also auch beim Schreiben ein Pikaro, der den Leser an der Nase herum führt und sich hinter Masken versteckt.

Doch mit dieser Unterscheidung der Erzählebenen ist die Erzählsituation in *Die Blechtrommel* noch lange nicht vollkommen erläutert. Ein weiterer Aspekt, der für Verwirrung sorgt ist Oskars Oszillation zwischen Ich- und Er-Erzähler. Dies geht soweit, dass er in einem Gedankengang mehrmals von ‚Ich‘ zu ‚Er‘ springt, ohne dabei den Erzählstrang zu verändern, zum Beispiel: „Oskar sang damals viel. Verzweifelt viel sang er. Immer wenn ich zu später Stunde die Herz-Jesu-Kirche verließ, zersang ich etwas“ (BT 300). Manchmal bleibt der Erzähler dem „er“ länger treu. In manchen Passagen wird der Unterschied zwischen „er“ und „ich“ verwendet um das so eben geschriebene zu kommentieren: „Soeben las ich den zuletzt geschriebenen Absatz noch einmal durch. Wenn ich auch nicht zufrieden bin, sollte es umso mehr Oskars Feder sein [...]. Ich möchte jedoch bei der Wahrheit bleiben, Oskars Feder in den Rücken fallen und hier berichtigen [...]“ (BT 290). Nachdem auch über diese Abweichung von der Erzählsituation viel geschrieben und dabei oft auf die Schizophrenie des Erzählers geschlossen wurde, ist Dieter Arkers Definition der „affektbeladenen Distanzierung“ die schlüssigste Erklärung der Oszillation des Ich- und Er-Erzählers (87ff). Es handelt sich dabei um die Distanzierung des Erzählers von dem erzählten Ich, das ihm seiner unwürdig erscheint. Wie Dominique Schärer schreibt, dient „die doppelte Erzählperspektive der grotesken Distanzierung vom Erzählten“ (192). Wie gezeigt geht dieser Vorgang soweit, dass sich Oskar als Erzähler von seinem gerade Erzählten distanziert, oder dieses umschreibt.

Wichtig für eine Erzählung im pikaresken *mode* ist immer auch die Perspektive des Außenseiters. Bei Oskar ist diese Außenseiterposition besonders deutlich, da er an seinem dritten Geburtstag beschließt nicht mehr zu wachsen (BT 66ff). Viele Analysten beschreiben diese,

Oskars, Perspektive als Froschperspektive (Schröder 54f; Mirčer 66). Diese Perspektive erlaubt dem Erzähler in vielen Ereignissen teilzuhaben, da er als scheinbar Kindgeliebener nicht als Zeuge gefürchtet ist:

Weil er angeblich nichts versteht, lassen ihn seine Mutter und Freundin Gretchen Scheffler ihre erotischen Gespräche mithören [114], nur deshalb wird er von der Mutter zu den wöchentlichen Treffen mit Liebhaber Jan [125] und zu den Beichten derselben [173] mitgenommen. In der Rolle des ewig Dreijährigen macht Oskar auch erste sexuelle Erfahrungen. (Knapp 107)

Doch diese Perspektive beinhaltet nicht nur die Möglichkeit der Teilhabe als Beobachter an gewissen Ereignissen, sie schützt Oskar auch bei der Erstürmung der polnischen Post. Während alle anderen erschossen werden, wird er verschont. „Man trennte mich von dem an der Wand stehenden Haufen. Oskar besann sich seiner Gnomenhaftigkeit, seiner alles entschuldigenden Dreijährigkeit“ (BT 289). Mit der Froschperspektive sind allerdings nicht nur Vorteile verbunden. Der Blick des Erzählers ist immer auf Höhe der Geschlechtsteile, das heißt vor allem, dass Kopf und Gesicht für ihn in vielen Situationen außer Sichtweite liegen. Das ist eine Erklärung für die Emotionslosigkeit mit der Oskar seine Geschichte erzählt. Emotionen werden vor allem durch das Gesicht vermittelt. Auch Rationalität ist weit entfernt von seiner Perspektive. Nahe ist er alleine den Symbolen der Sexualität.

Obwohl Susanne Schröder von einem monoperspektivisch geschriebenen Roman spricht, ist, zumindest oberflächlich, Oskar nicht der einzige Erzähler (69). Außer ihm treten sowohl sein Pfleger Bruno Münsterberg, Gottfried von Vittlar und am wichtigsten seine Trommel als Erzähler auf. Damit wird dem Leser die Illusion der objektiven Bestätigung des Erzählers Oskar vermittelt. Bruno wird dabei ganz offiziell als Erzähler eingeführt und dem Leser vorgestellt: „Ich, Bruno Münsterberg, aus Altena im Sauerland,[...] bin Pfleger in der Privatabteilung der hiesigen Heil- und Pflegeanstalt. [...] Um seine [Oskars] Finger schonen zu können, bat er mich heute, für ihn zu schreiben und keine Knotengeburt zu machen“ (BT 517). Werner Fritzen

stellt fest, dass sich Bruno den Erzählungen Oskars äußerst misstrauisch nähert und dabei lieber bei seinen Knotengebilden bleibe (41). Gottfried von Vittlar wird dagegen nicht offiziell als Erzähler eingeführt, es wird nur seine Aussage zu Oskars Festnahme abgedruckt. Dies geschieht allerdings ohne sie in Anführungszeichen zu setzen, oder sie anderweitig zu markieren:

»Sei doch so gut, lieber Gottfried«, bat ich ihn vorgestern »und schicke mir deine Abschrift jener Anzeige vor Gericht, die du vor etwa zwei Jahren machtest, die meinen Prozeß auslöste.«  
Hier habe ich die Abschrift, lasse nun ihn, der vor Gericht gegen mich aussagte, sprechen:  
Ich, Gottfried von Vittlar, lag an jenem Tage in der Gabel eines Apfelbaumes. (BT 680)

Mit diesem Einschub distanziert sich der Erzähler noch einmal ausdrücklich vom Geschehen. Außerdem wird durch diese amtliche Aussage erneut versucht Objektivität zu vermitteln (Jahnke/Lindemann 15). Die Aussage, die dem zugrunde liegt, ist natürlich nicht die Bestätigung, sondern die Aufhebung jeglicher Objektivität.

Der wichtigste Co-Erzähler aber ist Oskars Trommel. Die Trommel bleibt dabei immer Bestandteil der Kunstfigur Oskar selbst. Wie Mirčer feststellt, wurde die Trommel schon aus den verschiedensten Perspektiven beleuchtet, verallgemeinernd kann man sie allerdings in zwei Hauptströmungen einteilen: „die Trommel als ‚verdinglichte Muse‘ oder als Instrument des Besserwissens, als aggressive Ablehnung der Welt“ (64). Ullrich Wicks geht dabei soweit, in der Trommel ein Symbol für Hitler selbst zu sehen, da dieser vor der Machtübernahme der NSDAP als „Trommler“ bezeichnet wurde („Picaresque Narrative“ 330). Hier soll nun aber zunächst die Rolle der Trommel als Erzähler analysiert werden. Wie die anderen Erzähler, ist auch die Trommel Instrument der Distanzierung für Oskar. Er distanziert sich, indem er der Trommel die Verantwortung für das Erzählte überlässt. Diese Instrumentalisierung geschieht durch die Personifikation der Trommel. Er stellt die Trommel nicht als Teil seiner selbst dar, sondern als eigene Instanz: „Hätte ich nicht meine Trommel, der bei geschicktem Gebrauch alles einfällt“ (BT 18). Die Trommel ist es auch, die es Oskar möglich macht selbst Dinge zu erzählen, die vor



seiner Zeit liegen. Allerdings schwankt seine Beziehung mit der Blechtrommel, denn neben den Textstellen wie der genannten, ist es manchmal auch Oskar, der der Trommel diktiert was zu schreiben ist: „Ja, Bruno, ich will versuchen, ein nächstes Kapitel meinem Blech zu diktieren“ (BT 212). Meistens ist die Trommel aber ein Instrument des Erinnerns und das gilt nicht ausschließlich für Oskar. Im Kapitel „Im Zwiebelkeller“ hilft Oskar anderen Leuten sich durch seine Trommel an ihre Kindheit zu erinnern. Die Trommel selbst ist dabei natürlich Symbol für Kindheit, auch für Oskar als ewiger Dreijähriger, denn als er die Trommel in Matzeraths Grab wirft beginnt er zu wachsen (BT 489). Man kann sie außerdem, in ihrer rot weißen Lackierung, als Symbol für Polen sehen (Schneider 102ff). Es bleibt festzuhalten, dass sowohl die Erzählsituation als auch die Perspektive in *Die Blechtrommel* äußerst kompliziert sind und sich damit auch deutlich sowohl von den historischen pikaresken Romanen unterscheiden, als auch von *The Adventures of Augie March*, bei denen die Erzählsituation und Perspektive meist auf einen Erzähler beschränkt ist. Trotz dieser Abweichungen ist die Grundstruktur des Erzählens in *Die Blechtrommel* die eines pikaresken Romans.

Hinzu kommt dabei die Verkehrung des Raums in dreierlei Hinsicht. Werner Fritzen stellt fest, dass, ausgelöst durch die embryonale Kopflage des Erzählers auch der Raum selbst das Koordinatensystem verliert. Dabei wird oben zu unten, denn „Oskar war zunächst als Säulenheiliger geplant“ (26). Versucht dann aber in die Embryonalstellung zurückzukehren. Für dieses Bild gibt es mehrere Deutungsmöglichkeiten: Zum einen kann auch hier Oskar als Symbol für Deutschland gesehen werden, das zuerst versucht sich selbst auf eine Säule zu stellen, als dieses scheitert aber wieder zum Embryo zu werden, also alles vorherige vergessen und von Neuem zu beginnen will. Dann steht es aber auch für Oskars Schuld, der zwar nicht direkt am nationalsozialistischen System beteiligt war, aber Schuld auf sich geladen hat, da er wie alle

anderen passiv geblieben ist und außerdem den Tod seiner „Väter“ verschuldete. Deshalb taugt auch die Figur Oskar nicht als Säulenheiliger und will vergessen. Gegen dieses Vergessen hat Grass in *Die Blechtrommel* geschrieben und dafür 1999 auch den Literaturnobelpreis bekommen. Drinnen wird zu draußen: Oskar ist zwar gesellschaftlicher Außenseiter, er ist Insasse einer „Heil- und Pflegeanstalt“ und trotzdem ist er derjenige, der die Macht des Erzählers in den Händen hält. Er ist nun der der vor dem Guckloch liegt, doch gleichzeitig beschreibt er die Welt aus seiner Perspektive. Am prominentesten ist allerdings, dass der Vordergrund zum Hintergrund wird. Der Vordergrund, den ich später noch genauer Betrachte, ist dabei die Weltgeschichte, die bei Oskar allerdings in den Hintergrund rückt. So steht die kleinbürgerliche Welt, in der sich Oskar bewegt und natürlich er selbst als zentrale Figur im Vordergrund (Knapp 118). Als Beispiel dafür muss die Szene in der polnischen Post gelten: „Langsam setzte sich in mir der Gedanke fest: es geht gar nicht um Polen, es geht um mein verbogenes Blech. Jan hatte mich in die Post gelockt, um den Beamten, denen Polen als Fanal nicht ausreichte, ein zündendes Feldzeichen zu bringen“ (BT 265). Hier zeigt Oskar seine Trommel als den Auslöser des Kampfes und gleichzeitig erhöht er damit die Rolle Jans. Natürlich schwingt in dieser Szene die Zurückweisung der eigenen Schuld mit, die er später im Roman aber eingestehen wird<sup>41</sup>. Das rückt ihn nahe an die Protagonisten des Pikaroromans, die auch nur auf das eigene Wohlergehen bedacht waren, sich selbst also in den Mittelpunkt stellten. Wie später noch genauer erläutert werden wird, verhält sich das bei Augie March anders. Er ist eine Ausnahme in einer amoralischen Welt. Oskar ist ein amoralischer Charakter in einer amoralischen Welt

Neben der Distanz, die der Erzähler zu seiner Erzählung selbst hält, kommt noch eine weitere Ebene der Distanz hinzu, nämlich die Distanz zwischen Erzähler und Leser. Zwar spricht Oskar den implizierten Leser durchaus direkt an und macht ihn zum „freundlichen und

---

<sup>41</sup> Die Parallelen zu Grass Autobiographie *Beim Häuten der Zwiebel* sind besonders in diesen Punkten erstaunlich

allwöchentlichen Besucher“ (BT 11) an seinem Krankenbett, dennoch bleibt der Leser die gesamte Zeit der Lektüre auf Distanz zum Geschehen und vor allem zum Erzähler. Der Distanz liegen mehrere Faktoren zu Grunde. Zunächst wird durch die Rahmenerzählung die Handlung ständig gebrochen und damit darauf verwiesen, dass es sich um eine Erzählung handelt. Außerdem ist Oskar blind gegenüber den Gräueln, die um ihn herum passieren, wie auch die Szene in der polnischen Post verdeutlicht (BT 259ff). Die Mitleidlosigkeit verweist dabei auf die Brutalität der Sache selbst, im Krieg stumpft der Mensch ab (Harris 209). Ein weiteres Beispiel hierfür ist die Beschreibung der Einsargung der Mutter Truczinski, da die „[...] nur mit angezogenen Knien im Sarg liegen wollte, mußte ihr der alte Heilandt, als Maria mit dem Kurtchen auf dem Arm für Minuten das Zimmer verließ, beide Beine brechen, damit der Sarg vernagelt werden konnte“ (BT 466). Dieser rein beobachtende Erzählstil, bei dem sich kein Gefühl zu regen scheint, erscheint den meisten Lesern als fremd und unheimlich.

## **5.2. Der Protagonist – Ein Pikaro?**

Nachdem ich versucht habe mich bis hierher auf die Rolle Oskars als Erzähler zu konzentrieren, will ich nun versuchen den Protagonisten näher zu analysieren. Dabei ist zu beachten, dass diese Trennung natürlich konstruiert und nur Hilfsmittel zur Strukturierung sein kann. Niemals kann man den Erzähler Oskar tatsächlich vom Protagonisten Oskar trennen. Die Frage stellt sich, ob Oskar ein typischer Pikaro ist? Oder ist er doch eher ein Bildungsromanheld? Wie oben schon erwähnt, schildert Oskar seine Herkunft genau, indem er von der „abenteuerlichen Zeugung seiner Mutter im Oktober 1899 auf einem kaschubischen Kartoffelacker“ erzählt (BT 12ff). Danach beschreibt er kurz, wie seine Mutter aufwächst. Sein Großvater ist Fahnenflüchtling und stirbt wahrscheinlich auf der Flucht vor den Gesetzeshütern.

Oskar aber glaubt daran, dass er überlebt hat und als Geschäftsmann in den USA zu Geld gekommen ist: „Schreib weiter Oskar, tu es für deinen schwerreichen aber müden, in Buffalo USA zu Geld gekommenen Großvater“ (BT 38). Dabei ist es schlüssig, dass Oskar nur von der mütterlichen Seite erzählt, denn er ist sich nicht sicher, ob Alfred Matzerath, der Ehemann, oder Jan Bronski, der Cousin der Mutter, mit dem diese eine langjährige Affäre hat, seine Vater ist. Alfred und Agnes führen gemeinsam ein Kolonialwarengeschäft, so wird Oskar trotz seiner Abstammung von kaschubischen Bauern, in eine „deutsche“ kleinbürgerliche Welt hineingeboren (Diederichs 40). Der Verweis auf seine niedrige Abstammung ist dabei Anknüpfungspunkt an die pikareske Tradition, auch wenn er nicht in ärmliche Verhältnissen geboren wird, wie es, im Gegensatz zu Oskar, Augie March widerfährt.

Nachdem er seine Herkunft dargelegt hat, beschreibt Oskar seine Geburt. Dies ist ihm nicht aufgrund seiner Trommel, sondern dem Zustand völliger geistiger Reife bei der Geburt, möglich:

Damit es gleich gesagt sei: ich gehöre zu den hellhörigen Säuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muss. So unbeeinflussbar ich als Embryo nur auf mich gehört und mich im Fruchtwasser spiegelnd geachtet hatte, so kritisch lauschte ich den ersten spontanen Äußerungen der Eltern unter den Glühbirnen. Mein Ohr war hellwach. Wenn es auch klein, geknickt, verklebt und allenfalls niedlich zu benennen war, bewahrte es dennoch jede jener für mich fortan so wichtigen, weil als erste Eindrücke gebotenen Parolen. Noch mehr: was ich mit dem Ohr einfiel, bewertete ich sogleich mit winzigstem Hirn und beschloß, nachdem ich alles Gehörte bedacht hatte, dieses und jenes zu tun, anderes gewiß zu lassen (BT 47).

Oskar kommt also als fertiger Mensch auf die Welt. Sofort beginnt er sich von der Gesellschaft und deren Erwartungen zu distanzieren. Er definiert sich selbst als Außenseiter, denn unter dem was er „gewiß zu lassen“ gedachte, befand sich das Erwachsen werden. Er wählte nicht die Aussicht, die ihm sein möglicher Vater gab, später einmal das Geschäft zu übernehmen, sondern das Versprechen seiner Mutter: „Wenn der kleine Oskar drei Jahre alt ist, soll er eine Blechtrommel bekommen“ (BT 47). Durch seine von Anfang an bestehende Reife lässt sich auch erklären warum eine Initiation Oskars in die Schlechtigkeit der Gesellschaft fehlt. Denn im

Gegensatz zu Oskar kommen die historischen Pikaros unfertig auf die Welt und brauchen so eine Initiation:

Lazarillo und seine Artgenossen treten noch als tumbe Toren auf die Bühne der Welt. Bei Simplicius bemerkten wir eine stärker entwickelte Reflexionsfähigkeit, die bereits einen bedeutsamen Wandel in der Konzeption der Schelmenfigur ankündigt. Der kindliche, weltfremde Verständnishorizont, der erst durch eine Art Initiationshandlung überschritten wird, findet im 20. Jahrhundert keine Glaubwürdigkeit mehr. (Diederichs 52)

Oskar erkennt die Schwächen der kleinbürgerlichen Gesellschaft von Beginn an und entzieht sich dieser schließlich durch seinen Beschluss ab dem dritten Lebensjahr das Wachsen einzustellen (Schärer 190). Dennoch gibt es eine Szene, die zumindest einer Initiation ähnlich ist: Als Oskar Bebra zum ersten Mal begegnet, rät ihm dieser: „Bester Oskar, glauben Sie einem erfahrenen Kollegen. Unsereins darf nie zu den Zuschauern gehören. Unsereins muß auf die Bühne, in die Arena. Unsereins muß vorspielen und die Handlung bestimmen, sonst wird unsereins von jenen da behandelt. Und jene da spielen uns allzu gerne übel mit“ (BT 130). Damit ist natürlich die Gesellschaft der Erwachsenen gemeint, aber wird auch schon auf den aufkommenden Nationalsozialismus verwiesen (Wagner 133).

Doch nicht nur der Zustand in dem Oskar geboren wurde, ist von Bedeutung, auch sein Geburtsdatum ist voller Symbolik. „Es war in den ersten Septembertagen“ (BT 49). Fritzen beschreibt den Monat September als „Schlüsselmonat des Zeitkonzepts: Im September 1924 wird Oskar Matzerath geboren, im September 1927 findet der Kellersturz statt, im September 1939 beginnt der Krieg, im September 1952 wird Oskar verhaftet, im September 1954 beendet er sein Erzählen“ (28). Damit ist Kriegsbeginn 15 Jahre nach seiner Geburt und er beendet sein Erzählen 15 Jahre nach Kriegsende. Der Krieg ist das Zentrum, um das sich Oskars Geschichte entwickelt. Oskar beschreibt sein Geburtsdatum auch mit astrologischen Mitteln:

Die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau. Von fernher schob ein spätsommerliches Gewitter, Kisten und Schränke verrückend, durch die Nacht. Merkur machte mich kritisch Uranus einfallsreich, Venus ließ mich ans kleine Glück, Mars an meinen Ehrgeiz glauben. Im Haus des Aszendenten stieg die Wage auf, was

mich empfindlich stimmte und zu Übertreibungen verführte. Neptun bezog das zehnte, das Haus der Lebensmitte und verankerte mich zwischen Wunder und Täuschung. (BT 49)

Damit sind die einflussreichsten Götter auf Oskar die des Trugs, des Kriegs und der Weltherrschaft und des Wahnsinns und Trübsinns. Außerdem wird auch der erste intertextuelle Bezug auf Goethe genommen, den Oskar später noch als einen seiner zwei Lehrer vorstellt. Dieser schreibt am Anfang seine Autobiographie *Dichtung und Wahrheit*:

Die Konstellation war glücklich; die Sonne stand im Zeichen der Jungfrau und kulminierte für den Tag; Jupiter und Venus blickten sie freundlich an, Merkur nicht widerwärtig; Saturn und Mars verhielten sich gleichgültig, nur der Mond, der soeben voll ward, übte die Kraft seines Gegenseins um so mehr, als zugleich seine Planetenstunde eingetreten war. Er widersetzte sich daher meiner Geburt, die nicht eher erfolgen konnte, als bis diese Stunde vorübergegangen. (Goethe, XII, S.19)

Oskar nimmt parodistisch zu Goethes Stellung, dessen Beschreibung seiner eigenen Geburt Züge des *modes der romance* enthält, und beginnt sich als einen Anti-Goethe zu konstruieren. Während Goethe die Konstellation bei seiner Geburt als glücklich beschreibt, sprechen für Oskar die Sterne nur Versprechen aus, die sie im Nachhinein nicht erfüllen. Auch das Gewitter, das sich bei Oskars Geburt ankündigt, steht für den schlechten Stern, unter dem Oskars Geburt steht (Jahnke und Lindemann 41f).

Wie schon erwähnt, beschließt Oskar mit drei Jahren sein Wachstum einzustellen. Das geschieht an seinem Geburtstag, als er die Blechtrommel geschenkt bekommt. Das Ende seines Wachstums berichtet er dabei als seinen eigenen Entschluss: „Da sagte, da entschloß ich mich, da beschloß ich, auf keinen Fall Politiker und schon gar nicht Kolonialwarenhändler zu werden, vielmehr einen Punkt zu machen, so zu verbleiben – und ich blieb so, hielt mich in dieser Größe, in dieser Ausstattung viele Jahre lang“ (BT 63). Das heißt, er entzieht sich der Erwachsenenwelt und wählt seine Beobachtungsebene selbst. Um den Erwachsenen allerdings eine Erklärung für das ausbleibende Wachstum zu geben, so berichtet Oskar, entschließt er sich die Treppe in den Lagerkeller hinunter zu stürzen. Diese episode ist Ausdruck des magischen Realismus, der in *Die Blechtrommel* eine große Rolle spielt und oft grotesk Anmutet. Damit erfüllt der Roman ein

Motiv des Pikaresken. Durch diesen Sturz hat er „ohne es eigentlich zu wollen, den guten harmlosen Matzerath zu einem schuldigen Matzerath gemacht“ (BT 67). Er nimmt damit Einfluss auf die Beziehung seiner Eltern, denn Agnes macht Alfred zum Schuldigen für Oskars späteren Zustand, bei dem er nicht nur körperlich, sondern auch geistig auf dem Stand eines Dreijährigen zu verharren scheint: „Er hatte die Falltür offengelassen, ihm wurde von Mama alle Schuld aufgebürdet, und er hatte Gelegenheit, Jahre an dieser Schuld, die ihm Mama zwar nicht oft, aber dann unerbittlich vorwarf, zu tragen“ (BT 74). Man kann sagen, Oskar treibt einen Keil zwischen seine Mutter und Matzerath und ist damit vielleicht auch unbewusst verantwortlich für den Tod seiner Mutter, die sich umbringt, als sie mutmaßlich das Kind ihres Liebhabers Jan erwartet. Wie man auch hier wieder sieht, stellt sich Oskar selbst immer als denjenigen dar, der seine eigene Entwicklung vollkommen unter Kontrolle hat. Sicherlich ist er damit auch Symbol für die deutschen politischen Eliten, die selbst nach der Ernennung Hitlers zum Kanzler noch glaubten, alles unter Kontrolle zu haben und später versuchten anderen die Schuld zu geben.

Als äußerlich ewig Dreijähriger ist er nun dauerhaft als Außenseiter gebrandmarkt. Er spielt dabei aber wie ein klassischer Pikaro seine Rolle, denn er ist intellektuell voll ausgereift. Das einzige, wozu er einen Lehrer braucht, ist das Lesen, was er, nachdem er sich entschlossen hatte nicht zur Schule zu gehen, von Gretchen Scheffler lernte. Dennoch wahrte er selbst dann den Schein des Dreijährigen:

Es war gar nicht so einfach, das Lesen zu lernen und dabei den Unwissenden zu spielen. Das sollte mir schwerer fallen als das jahrelange Vortäuschen eines kindlichen Bettnässers. [...] Den Unwissenden spielen, hieß jedoch für mich, mit meinen rapiden Fortschritten hinter dem Berg zu halten, einen ständigen Kampf mit Beginnender intellektueller Eitelkeit zu führen. Daß die Erwachsenen in mir einen Bettnässer sahen, nahm ich innerlich achselzuckend hin, daß ich ihnen aber jahraus, jahrein als Dummerjan erhalten mußte, kränkte Oskar und auch seine Lehrerin. (BT 101f)

Obwohl es für ihn eine große Last ist, seine Rolle zu spielen, behält Oskar sie weiter bei um nicht Teil der Erwachsenenwelt werden zu müssen. Nur einmal, in der Kartenspielszene, im Kapitel „Das Kartenhaus“ lässt Oskar seine Maskerade sinken und spielt nicht mehr den

Zurückgebliebenen, sondern gibt sich als intellektuell gleichwertig zu erkennen: „Ja, als ich zum ersten Mal meine Stimme für die Sprache der Erwachsenen hergab und »Achtzehn!« sagte“ (BT 284). Das macht er nur, da er weiß, dass die Anwesenden in Kürze sterben werden und niemandem sein Geheimnis mitteilen können. Natürlich haben dieser Kleinwuchs und die scheinbare geistige Unterentwicklung unter dem Naziregime drastische Konsequenzen für Oskar. Er ist unter den Nürnberger Rassegesetzen euthanasiegefährdet (Schärer 191). Nur das Versprechen Alfreds an seine sterbenskranke Frau schützt Oskar vor der Abschiebung ins Heim und damit vor dem sicheren Tod: „Es gab Scherereien. Ein Beamter vom Gesundheitsministerium kam, sprach vertraulich mit Matzerath, aber Matzerath schrie laut, dass man es hören konnte: »Das kommt gar nicht in Frage, das habe ich meiner Frau am Totenbett versprechen müssen, ich bin der Vater und nicht die Gesundheitspolizei!«“ (BT 416). Erst nach dem Tod seiner Mutter und seiner potentiellen Väter Jan und Alfred beschließt Oskar zu wachsen. Als Erklärung muss diesmal sein Sturz in Matzeraths Grab dienen. Oskars Entscheidung fällt dabei nicht nur mit dem Verlust seines letzten Elternteils zusammen, sondern auch mit dem Ende des Kriegs. Oskars Wachstum ist also als Allegorie für den Wiederaufbau und das Wachstum Deutschlands nach dem Krieg zu sehen. „Oskars beginnendes und zugleich defektes Wachstum im Jahre 1945 bildet politisch die so genannte „Stunde Null ab, den Zusammenbruch Deutschlands“ (Schröder 65). Defekt ist das Wachstum deshalb, da die Chance nicht genutzt wird, einen wirklichen Neuanfang zu schaffen, denn das wäre nur möglich gewesen, wenn man sich den Geschehnissen der Zeit des Nationalsozialismus gestellt und sich die eigenen Schuld eingestanden hätte. So aber wächst Oskar ein Buckel. Nun ist er zwar größer als ein Dreijähriger, hat aber einen Buckel, „ist verwachsen“ (BT 338). Oskars Erscheinungsbild ist grotesk. Das einzige, das andere Menschen nicht für hässlich befinden, sind seine Augen.



„Wenn man ihm in die Augen sieht, könnt’ man das andere glatt vergesse“, erklären die Krankenschwestern (BT 524). Oskar bleibt also auch in der Erwachsenenwelt Außenseiter, wird aufgrund seines grotesken Aussehens sogar zum Kunstobjekt gemacht, indem er an der Kunstakademie als Aktmodell arbeitet. Der Beobachter wird zum Beobachteten und zum Symbol der Nachkriegsjahre. Das berühmteste Bild zeigt ihn dabei als Jesuskind auf dem Schoß der Maria (BT 567). Ein Hinweis auf die Rolle der Religion in den Nachkriegsjahren. Nach dem Krieg wird Oskar zum Bildungsromanhelden, er wächst, versucht an die Stelle des Vaters zu treten und sich in die Gesellschaft zu integrieren. Sein Versuch scheitert aber. Oskar ist einsam in der Erwachsenenwelt und entschließt sich am Ende dieser den Rücken zu kehren und sich in eine Heil- und Pflegeanstalt einweisen zu lassen. Letztendlich ist Oskar also kein Bildungsromanheld, sondern die Romanform wird parodistisch kritisiert.

Wie schon beschrieben ist die Blechtrommel, nach der der Roman schließlich auch benannt wurde, wesentlicher Bestandteil Oskars. Bis hierhin wurde jedoch erst die Rolle der Trommel als Instrument des Erinnerns beleuchtet. Sie hat aber auch noch andere Funktionen. So ist sie bis 1945 Symbol für die Kindlichkeit des Erzählers und Mittel die Distanz zu den Erwachsenen zu wahren: „Die Fähigkeit, mittels einer Kinderblechtrommel zwischen mir und den Erwachsenen eine notwendige Distanz ertrommeln zu können, zeigte sich kurz nach dem Sturz von der Kellertreppe [...]“ (BT 68). Dabei ist das Trommeln „rituelle Beschwörung und das Instrument fast körperlicher Bestandteil des Helden“ (Diederich 46). Oskar beschreibt sogar, dass er in seinen Trommelstöcken mehr Gefühl hätte als in seinen Fingern (BT 421). Das Trommeln ist lebenswichtiger Bestandteil seiner selbst und so magert er auch ab, als er sich das Trommeln untersagt: „Vorsichtig ging ich mit den Stücken um, trommelte selten, nur noch notfalls, [...]. Oskar übte Askese, magerte ab, [...]“ (BT 245). Die Trommel ist außerdem ein

Mittel der Kommunikation mit der Erwachsenenwelt, die es Oskar, sich sonst auf Babysprache beschränkend, ermöglicht zum Beispiel einen ganzen Naziaufmarsch aufzulösen, indem er unter der Bühne „Jimmy the Tiger“ spielt und daraufhin alle zu tanzen beginnen und schließlich die Festwiese verlassen (BT 123ff). Hier nimmt Oskar Einfluss auf die Gesellschaft, er tritt als Schelm auf und gibt die Nationalsozialisten für kurze Zeit der Lächerlichkeit preis, längerfristige Konsequenzen hat dies aber weder für Oskar noch für die Gesellschaft. Diederichs schreibt: „Diese Trommlerei übersteigt eine Begabung, die für den Schelm bloß kennzeichnend wäre, sie ist rituelle Beschwörung“ (46). Oskar hat neben dem Trommeln aber noch ein weiteres Talent; das Glaszersingen. Während andere Pikaros aus bedrängenden Situationen flüchten, braucht Oskar sein Talent zunächst um sich gegen die Erwachsenen zu wehren, denn aufgrund seiner Situation gibt es keine Möglichkeit zur Flucht: „Gerne hätte ich mich harmloser und weniger wunderbar gewehrt, aber nichts Harmloses wollte mir dienen, einzig das Glas hörte auf mich und mußte dafür bezahlen. Die erste erfolgreiche Darbietung dieser Art bot ich kurz nach meinem dritten Geburtstag“ (BT 70). Später findet er allerdings noch andere Einsatzmöglichkeiten für sein Talent. Er spielt den Verführer indem er Löcher in Juwelierschaufenster singt und so Passanten zu Dieben macht. Er beschreibt diese Tat selbst als „böse“, in der Retrospektive, lässt er den Leser allerdings wissen: „Du [Oskar] hast den Leuten vor den Schaufensterscheiben auch geholfen, sich selbst zu erkennen“ (BT 150). Ein deutlicher Hinweis auf das Menschenbild Oskars, das sehr negativ ist und sich somit jeder selbst der nächste ist. „Doch letztendlich sind die glaszersingenden Schreie ein artistischer Vorgang aus Freude an der Zerstörung [S.143]“ (Diederichs 47). Seine Fähigkeit Glas zu zersingen verschwindet nach dem Kriegende, da er selbst zu der Welt der Erwachsenen gehört und es nicht mehr zu seiner Verteidigung braucht.

Zusammengenommen macht beide Fähigkeiten Oskar zu einem sehr einsamen Protagonisten, aber auch einen guten Beobachter.

Denn er hält stets die Distanz zu anderen, zur Gesellschaft, berichtet alles, wie erwähnt, mit einer fast unheimlichen Gefühllosigkeit. Selbst, als Matzerath von russischen Soldaten erschossen wird, weil er fast an dem Parteiabzeichen mutmaßlicher Vater die Partei verschluckte und starb, zerdrückte ich, ohne es zu merken oder zu wollen, zwischen den Fingern eine Laus" (BT 492). Diese Gefühlskälte lässt sich aber wohl mit dem großen zeitlichen Abstand erklären, der zwischen Erzähler und Erzähltem liegt, dennoch ist Oskar im Vergleich mit früheren Pikaros noch distanzierter. Dadurch steht Oskar der Gesellschaft auch nicht wertend gegenüber, die Wertung wird dem Leser überlassen. Diederichs bemerkt allerdings, dass sich Oskar trotz seiner Gefühlskälte gegenüber seiner Mitmenschen nach Liebe sehnt. Wie beschrieben ist schon seine Perspektive stark sexualisierend und so ist es auch nicht verwunderlich, dass sich seine Sehnsucht nach Liebe sexuell ausdrückt: „Seine Trommelstöcke und ein schwarzer Lackgürtel werden ihm zu phallischen Symbolen; Herbert Truczinskis tiefgefurchte Rückennarben vergleicht er betastend mit Geschlechtsorganen“ (Diederichs 56). Auch diese Reduktion auf das Sexuelle ist ein Merkmal des Pikaros, wie Schuhmann feststellt. Es ist eine Strategie feste Bindungen zu vermeiden (472). Die Sehnsucht nach Liebe wird dabei nicht erfüllt. Als Liebhaber ist Oskar nie erfolgreich. Grund dafür ist sein Aussehen. Zwar macht er einige sexuelle Erfahrungen, doch entscheidet sich Maria für Alfred, die sexuelle Beziehung scheint ihr dabei eher Spiel als Ernst, ihr geht es dabei nicht zwangsläufig um Zuneigung, sondern darum was der Mann ihr finanziell zu bieten hat (BT 332f), die Witwe Greffs lädt ihn nur in ihr Bett ein, da er für sie die einfachste Option ist (BT 371) und für die Krankenschwester Dorothea muss er sich als Teufel ausgeben. Eingewickelt in einen Kokosläufer hat er dann aber

Erektionsprobleme und kann den Akt nicht vollenden (BT 622). Auch am Beispiel seiner längsten Beziehung, mit Roswita, lässt sich Oskars Gefühllosigkeit zeigen, nämlich bei der Szene, in der er ihren Tod beschreibt: „Da sprang sie selbst vom Wagen, lief mit dem Kochgeschirr in Stöckelschuhen auf die Feldküche zu und erreichte den heißen Morgenkaffe gleichzeitig mit einer dort einschlagenden Schiffsgranate“ (BT 452). Die Erzählbarkeit ist ihm wichtiger als Mitleid zu zeigen. Der Leser wird so dazu verführt, Oskar als eiskalten Beobachter zu sehen, doch ist hier Vorsicht geboten, denn Oskar verspürt durchaus Gefühle. Deutlich wird das am Schluss des Romans, denn er endet mit einem Gefühl, der Angst:

Schwarz war die Köchin hinter mir immer schon.  
Daß sie mir nun auch entgegenkommt, schwarz.  
Wort, Mantel wenden ließ, schwarz.  
Während die Kinder, wenn singen, nicht mehr singen:  
Ist die Schwarze Köchin da? Ja – Ja – Ja!

Das Bild der Schwarzen Köchin ist ein Symbol der Angst, die Oskar am Ende der Erzählung beherrscht. Mirčev stellt fest, dass die schwarze Köchin und damit die Angstzustände als ein Leitmotiv des Buches dienen und am Ende sogar in die Zukunft projiziert werden.

Die in der Lebensbeichte des Protagonisten im Roman oft geschilderten Zustände der Angst, Ausweglosigkeit, die infantilen Verdrängungsversuche, die bald in Machtorgien (Trommel-Exstasen, Glaszersingen), bald in Gemeinheiten und Zynismus, Sadismus (Sexuallmord, oder anmaßende Gott-Identifikation („I am Jesus“) ausarten, sind aber erkennbar auch als faschistoide Lebenspraxis. (66)

Dabei steht Oskar symbolisch für das Kleinbürgertum und dessen Verwicklung in den Nationalsozialismus. Diese Bewegung, die es schaffte in der Bevölkerung und besonders bei den Kleinbürgern die Angst vor dem Verlust ihres Wohlstands zu schüren, die ihr auch nach dem Krieg bleibt. Dabei ist der Egoismus entscheidend, also die Angst vor dem eigenen Verlust, die sich in ganz unterschiedlichen Reaktionen Ausdruck verschafft. Wie wir sehen ist trotz der oberflächlichen emotionalen Kühle Angst einer der Motoren für Oskars Handeln.

Wie schon von Mirčev angedeutet ist Jesus eine sehr wichtige Bezugsperson Oskars. Schon seine Geburt erinnert an Jesus, denn er kommt voll entwickelt auf die Welt. Auch später

unterstreicht er seine ‚Macht‘, indem er sein Wachstum steuert. Beide haben „den fast allwissenden Blick des unschuldigen Kindes. [...] Und beide stehen in einer symbiotischen Beziehung zur Mutter; denn nicht nur geht die Vorstellung des Kindes und der Kindheit auf das Christentum zurück, sondern es führte auch die Idee der gnadenreichen Mutter für den Glauben ein“ (Rickels 117). Auch als Erzähler nimmt er bei dieser Szene Bezug auf Gott: „Ich erblickte das Licht dieser Welt in Gestalt zweier Sechzig-Watt-Glühbirnen. Noch heute kommt mir deshalb der Bibeltext: »Es werde Licht und es ward Licht« - wie der gelungenste Werbeslogan der Firma Osram vor“ (BT 47). Mit dieser parodistischen blasphemischen Äußerung stellt Oskar schon bei seiner Geburt seine Einstellung zur christlichen Religion dar, er hält nicht viel von dieser, Religion ist nicht von mehr Bedeutung als Werbung. Damit distanziert er sich von den historischen deutschen Schelmenromanen, die in der Religion die Erlösung von weltlichem Elend fanden. Auf der Glühbirne ‚trommelt‘ ein Nachtfalter, den Oskar sofort als Meister akzeptiert (BT 48). Auch Oskars Wunsch nach Rückkehr in den Mutterschoß wird von vielen Kritikern als Anspielung auf Jesus verstanden, der die Wiedervereinigung mit seiner Mutter im Himmel sucht. Als Ersatz für die Rückkehr dient Oskar dabei die Trommel, die symbolisch für den Mutterschoß steht: „[...] nur die in Aussicht gestellte Blechtrommel hinderte mich damals, dem Wunsch nach Rückkehr in meine embryonale Kopflage stärkeren Ausdruck zu geben“ (BT 49). Die Blechtrommel ist dabei Symbol für den Einfluss, den Oskar auf die Geschichte ausüben kann, nur das verleitet ihn dazu nicht sofort die Rückkehr zur embryonalen Kopflage zu suchen. Weiter verstärkt wird dieses Bild der Wiedervereinigung, durch Oskars trommeln auf dem Sarg: „Obendraufsitzen wollte er und trommeln. Nicht aufs Blech, auf den Sargdeckel wollte Oskar mit seinen Stöcken“ (BT 190). Dennoch ist die Kirche ein magischer Ort für Oskar, denn hier kann er die Fensterscheiben, die als Glas für die jungfräuliche Reinheit stehen, nicht zersingen

(Leroy 139f). Er fühlt sich dabei stark von der Jesusfigur angezogen, die auf dem Schoß der Maria sitzt. Zweimal versucht er sie zum trommeln zu bewegen. Während das erste Mal nichts passiert, was Oskar als Beleidigung empfindet, da die Jesusfigur nicht auf seine Aufforderungen reagiert, trommelt die Jesusfigur beim zweiten Versuch. Oskar reagiert darauf mit Eifersucht und nimmt Jesus die Trommel wieder weg. Auf die Frage Jesus, „Liebst du mich, Oskar?“, antwortet dieser, „Nicht daß ich wüßte“ (BT 429). Diese Eifersucht auf Jesus steigert sich soweit, dass sich Oskar von der Stäuberbande als Jesus verehren lässt: „Die Nachfolge Christi trat ich an“ (BT 457). Diese Haltung Jesus gegenüber ist eindeutig Teil des pikaren Rollenspiels, das Oskar den gesamten Roman über treibt. So schreibt auch Laurence Rickels: „Selbst Oskars Identifikation mit Christus ist nicht ohne Vorbild in der Tradition des Schelmenromans. Conversos und anti-conversos beriefen sich gleichermaßen auf Christus, wenn sie erforschen wollten, inwieweit es möglich sei, sich durch Konversion anzupassen“ (130).

Neben Jesus haben aber auch noch andere Götter großen Einfluss auf Oskar. Wie schon die spanischen Pikaros oder *Simplicissimus* assoziiert sich Oskar mit Hermes, oder Merkur, der nicht nur der Götterbote ist, sondern auch der Gott der Diebe. Dies wird besonders deutlich, im Kapitel „Niobe“, in dem Oskar und Herbert Truczinski gemeinsam zu Dieben werden: „Und Merkur, der Gott der Diebe und des Handels, segnete uns, weil ich, im Zeichen der Jungfrau geboren, seinen Stempel besaß, den ich gelegentlich festen Gegenständen aufdrückte“ (BT 213). Auch in der „Schaufenster“-Episode bezeichnet sich Oskar als „Halbgott der Diebe“ (BT 150). Dieser Hermes ist wie Oskar zwischen zwei Polen gefangen. Er dient Apollo und Dionysus. „If Apollo strove for harmony and Dionysus for drunkenness and chaos, Oskar was a little demigod whose business it was to harmonize chaos and intoxicated reason“<sup>42</sup> (Wicks, „Picaresque

---

<sup>42</sup> „Wenn Apollo nach Harmonie und Dionysos nach Trunkenheit und Chaos strebte, dann war Oskar ein kleiner Halbgott, dessen Aufgabe es war Ordnung und vernebelte Vernunft in Einklang zu bringen“ (meine Übersetzung).

Narrative“ 332). Oskar steht auch zwischen seinen beiden möglichen Vätern, Alfred und Jan, und so auch zwischen Deutschland und Polen. Dazu kommen seinen beiden Lehrmeistern Goethe und Rasputin. Von diesen beiden großen Autoren lernt Oskar das Lesen:

Nach langem Zögern [...] griff ich, ohne zu wissen was ich griff, nur dem bekannten inneren Stimmchen gehorchend, zuerst Rasputin und dann den Goethe.  
Dieser Doppelgriff sollte mein Leben, zumindest jenes Leben, welches abseits meiner Trommel zu führen ich mir annahm, festlegen und beeinflussen. Bis zum heutigen Tage [...] schwanke ich, auf Schiller und Konsorten pfeifend, zwischen Goethe und Rasputin, zwischen dem Gesundheitsbeter und dem Alleswisser, zwischen dem Düsternen, der die Frauen bannte, und dem lichten Dichterfürsten, der sich so gern von den Frauen bannen ließ. Wenn ich mich zeitweilig mehr dem Rasputin zugehörig betrachtete und Goethes Unduldsamkeit fürchtete, lag das an dem leisen Verdacht: der Goethe hätte, hättest du, Oskar, zu seiner Zeit getrommelt, in dir nur Unnatur erkannt (BT 101).

So stehen Oskar, welche Einflüsse man auch bemüht, immer zwischen Ordnung und Chaos. Deutlich wird in dieser Passage auch die Kritik an der Weimarer Klassik. Was der Erzähler hier kritisiert, ist die direkte Linie zwischen dem Menschenbild der Klassik und dem des Nationalsozialismus, wie also Goethe andeutete, was die Nationalsozialisten pervertierten und in die Tat umsetzten, das Streben nach einem idealen Menschen, denn auch Goethe hätte in Oskar nur die „Unnatur erkannt“ (Jahnke und Lindemann 42f).

Ein anderes Motiv findet sich im Mittelpunkt der Rahmengeschichte: Die Schuld. Der Autor, Günter Grass, beschreibt selbst im Bezug auf die Danziger Trilogie die Schuld als Motor für das Erzählen: „Alle drei Ich-Erzähler schreiben aus Schuld heraus : [sic] aus verdrängter Schuld, aus ironisierter Schuld“ (zitiert in Schröder 60). Oskar thematisiert diese Schuld auch oft in seiner Erzählung, zum Beispiel nach den Kapiteln in denen der Kampf um die Polnische Post beschrieben wird: „[A]n jenem Tage datierte sich meine große Schuld. [...] Meine Trommel, nein, ich selbst, der Trommler Oskar, brachte zuerst meine arme Mama, dann den Jan Bronski, meinen Onkel und Vater, ins Grab“ (BT 320), obwohl es nicht zwangsläufig seine Intention gewesen war, Jan in den Tod zu führen, bezeichnet er es doch ein „Judasschauspiel“ (BT 318) und „Judastat“ (BT 327), erklärt sich also des Verrats für schuldig, da er nur auf die Reparatur

seiner Trommel bedacht ist. Sehr deutlich beschreibt er seine Schuld auch an anderer Stelle, bei der Tötung von Alfred Matzerath.:

Während der alte Heiland die Kiste mit Matzerath und dem Parteiabzeichen in Matzeraths Luftröhre, mit der Munition einer russischen Maschinenpistole in Matzeraths Bauch mehr ins Grab stürzte als hinabließ, gestand Oskar sich ein, dass er Matzerath vorsätzlich getötet hatte [...]; auch weil er es satt hatte, sein Leben lang einen Vater mit sich herumschleppen zu müssen (BT 531).

Auch wenn manche Kritiker, wie Klaus von Schilling, behaupten, Oskar träfe bei Alfreds Tod nur eine „scheinbare Schuld“ (57), nimmt Oskar die Tötung doch wenigstens billigend in Kauf (Schwan 39). Letztendlich haben aber die Nationalsozialisten, oder die Personen selbst die Schuld an ihrem Tod. Dass Oskar die Schuld auf sich nimmt, ist symbolisch zu sehen. So trägt er Mitschuld an dem, was während des Nationalsozialismus geschehen ist, da er sich nicht gegen das System gestellt hat. Im Gegenteil, als Teil von Bebras Fronttheater hat er sogar von den Nationalsozialisten profitiert. Wie die meisten anderen Deutschen auch, nutzt er dieses Schuldgefühl allerdings nicht, um wirkliche Aufarbeitung zu betreiben, sondern projiziert sie auf Ereignissen, die ihn direkt betreffen. Dadurch wird die Schuld zum Motor des Erzählens (Schröder 60ff). In diesem Punkt unterscheidet sich Oskar grundlegend von den historischen Pikaros. Diese tragen keine Schuld an ihren Taten, da die Gesellschaft für ihre Situation verantwortlich war und deshalb auch die Schuld an den minderen Straftaten trägt, die der Pikaro begeht. Oskar hingegen übernimmt die Schuld für das was geschehen ist und verlangt so von jedem Deutschen die Verantwortung für den Nationalsozialismus mit zu übernehmen. Obwohl Punkte wie dieser den historischen Pikaros widersprechen, gehört Oskar aufgrund seiner Außenseiterposition und vor allem seiner Attitüde am Ende des Romans, wo er sich in die Heil- und Pflegeanstalt zurückzieht eindeutig zu den Pikaros.



### 5.3. Struktur

Zur Struktur ist zunächst zu sagen, dass der Roman in drei Bücher und 47 Kapitel unterteilt ist, die alle mit einer Überschrift versehen sind. *Die Blechtrommel* ähnelt damit historischen pikaresken Romanen wie *Der Abenteuerliche Simplicissimus*, der allerdings in 5 Bücher und eine Continuatio aufgeteilt ist und auch über wesentlich mehr Kapitel verfügt. Wie schon besprochen, besteht die Erzählung aus einer Handlung und einer Rahmenhandlung. Die Handlung ist dabei chronologisch geordnet, auch wenn es Vorgriffe durch den Erzähler gibt. Inhaltlich ist der Aufbau auch episodisch. So schrieben viele Kritiker, wie beispielsweise Henry Plard, kurz nach der Veröffentlichung des Romans: „[...] nach dem uralten Form- und Umformungsgesetz des Schelmenromans, reiht er [Grass] Episode an Episode, so dass jede an sich ein kleines runde Etwas ausmacht“ (7). Spätere Kritiker, wie Rainer Diederichs, sehen die Struktur jedoch ein wenig offener. Zwar erkennen auch sie die episodische Struktur, allerdings ist dies offener als das bei den traditionellen pikaresken Romanen: „Schon weil sich das Geschehen an einer zeitlichen Sukzession orientiert, ist ein gewisses Ordnungsgefüge gegeben, hinzukommen motivische und personelle Verknüpfungen, Vorgriffe und Rückblenden“ (90). Allerdings muss man ihm bei der zeitlichen Sukzession widersprechen, da sich auch *Simplicissimus* an einer zeitlichen Abfolge orientiert und zwar dem Verlauf des Dreißigjährigen Kriegs. Es ist jedoch richtig, dass die Handlung der *Blechtrommel* viel mehr ineinander greift als die der historischen Vorbilder. Bedingt auch durch die räumliche Statik des Protagonisten, der zwar durchaus verschiedene gesellschaftliche Gruppen beobachtet, jedoch auch dort statischer ist als seine Vorfahren: „Oskar führt in Danzig ein [...] vergleichsweise sesshaftes Leben, weshalb die in dieser Stadt spielenden Kapitel stärker miteinander verflochten sind“ (Diederichs 90). Durch diese Verkürzung der räumlichen Achse gewinnt die Zeitachse an Bedeutung. So bewegt

sich Oskar, abgesehen von seiner Reise mit dem Fronttheater nach Paris und seine Flucht nach Düsseldorf kaum durch den Raum. In manchen Kapiteln werden auch Formen verwendet, die nicht der Gattung Roman entsprechen. So werden Kinderreime, wie der Reim der schwarzen Köchin zitiert, in „Glaube, Hoffnung, Liebe“ wird Bezug auf Märchen genommen: „Es war einmal ein Blechtrommler, der hieß Oskar, und sie nahmen ihm seinen Spielzeughändler. Es war einmal ein Spielzeughändler, der hieß Markus und nahm mit sich alles Spielzeug aus dieser Welt“ (BT 239). Am herausragendsten ist aber die Szene am Atlantikwall, im Kapitel „Beton besichtigen – oder mystisch barbarisch gelangweilt“ in der die Erzählung ohne Übergang plötzlich als Drama dargestellt wird. Der Text hält sich weder an Gattungs-, noch an Genre Grenzen. Man kann ihn also nur nach der überwiegenden Form beurteilen.

Ein weiteres strukturelles Element des pikaresken Romans ist das „fehlende“ Ende. Wie in einer fiktiven Autobiographie muss das Ende der Tod sein, der aber nicht erzählt werden kann. Bei der *Blechtrommel* ist es nun so, dass das Ende gleichzeitig der Anfang des Romans ist. Oskar ist in der Heil- und Pflegeanstalt, in seinem weißen Metallbett, das für Oskar sogar das Endziel darstellt: „Mir ist es sogar mehr: mein Bett ist das endlich erreichte Ziel, mein Trost ist es und könnte mein Glaube werden, wenn mir die Anstaltsleitung erlaubt, einige Änderungen vorzunehmen: das Bettgitter möchte ich erhöhen lassen, damit mir niemand mehr zu nahe tritt“ (BT 9). Oskar bezeichnet sein Bett also als Ziel, weit weg von der Gesellschaft, aber zu niedrig, so dass die Gesellschaft ihn immer noch erreichen kann. Wie Dominique Schärer feststellt ist dieses „*Motiv der Weltflucht*“ (Hervorhebung durch die Verfasserin) zwar das des klassischen pikaresken Romans, aber nicht genau das selbe: „Während die spanischen Pikaros ihre Strafe absitzen oder sich mit der Gesellschaft abfinden und die deutschen Schelmen das jenseitsgerichtete Heil finden [...], zieht sich Oskar freiwillig ins Irrenhaus zurück“ (193). Es

gibt für Oskar also keine Lösung keinen Ausweg, weder gesellschaftlich noch religiös. Da er aber weiß, dass er aus der Heil- und Pflegeanstalt entlassen werden wird, überlegt er: „Jetzt habe ich keine Worte mehr, muß aber dennoch überlegen, was Oskar nach seiner unvermeidlichen Entlassung aus der Heil- und Pflegeanstalt zu tun gedenkt. Heiraten? Ledigbleiben? Auswandern? Modellstehen? Steinbruch kaufen? Jünger sammeln? Sekte gründen?“ (BT 710). Auch hier lässt sich wieder eine Parallelität zu Simplicissimus feststellen, denn auch dieser überlegt am Ende seines Inselaufenthalts wieder in die Gesellschaft zurückzukehren:

Alle diese Wort erwog ich mit Fleiß und stetigem Nachdenken, und bewogen mich dermaßen, dass ich die Welt verließ, und wieder ein Einsiedel ward [...]; ob ich aber wie mein Vatter sel. bis an mein End darin verharren werde, stehet dahin. Gott verleihe uns allen seine Gnade, daß wir allesamt dasjenige von ihm erlangen, woran uns am meisten gelegen, nämlich ein seliges Ende (571).

Auch wenn Ähnlichkeiten zu erkennen sind, ist doch der Ton ein völlig anderer. Simplicissimus ist glücklich mit Gott verbunden und überlegt, ob er nicht wieder in die Gesellschaft zurückkehren soll, was aber nichts an seinem Zustand der Zufriedenheit ändern würde. Oskar hingegen ist angekommen, wo er hinwollte, ausgeschlossen, ohne allerdings Erfüllung jeglicher Art gefunden zu haben. Auch überlegt er nicht, ob er in die Gesellschaft zurückkehren soll. Er ist sich nur bewusst, dass sein Aufenthalt in der Anstalt durch äußere Umstände limitiert ist und er überlegt was die Möglichkeiten eines Dreißigjährigen sind. Ihm fallen dabei lediglich sieben Alternativen ein.

#### **5.4. Die Gesellschaft**

Nun habe ich schon oft von Gesellschaft gesprochen, doch von welcher Gesellschaft wird in der *Blechtrommel* erzählt? Wir wissen bereits, dass es die Gesellschaft im pikaresken Roman meist durch Typen repräsentiert wird. Sind auch die Figuren der *Blechtrommel* Typen, oder sind sie runde Charaktere und falls sie Typen sind, welche Gruppe repräsentieren sie?

Das gesellschaftliche Milieu, in das Oskar hineingeboren wird, ist das Danziger Kleinbürgertum. Dabei sind fast alle wichtigen Figuren des Romans Teil dieser Gesellschaftsschicht. Dadurch weist der Text natürlich deutlich auf die Schuld des Kleinbürgertums hin, das durch sein Mitläufertum die eigene Richtungslosigkeit verbirgt. Später dann in Düsseldorf verkehrt Oskar meist mit Künstlern, die sich aber nicht wesentlich von den Kleinbürgern unterscheiden und es versäumen etwas zur Vergangenheitsbewältigung beizutragen. Exemplarisch als Mitläufer steht vor allem Alfred Matzerath, aber auch Figuren wie der Trompeter Mayn. Dabei ist in der gesamten Erzählung kein einziger Überzeugungstäter porträtiert. Matzerath „trat im Jahre vierunddreißig, also verhältnismäßig früh die Kräfte der Ordnung erkennend, in die Partei ein und brachte es dennoch nur bis zum Zellenleiter“ (BT 131). Außer dass er ab diesem Zeitpunkt regelmäßig sonntags zu den Veranstaltungen auf der Maiwiese geht, ändert sich aber wenig, auch mit dem Polen Jan bleibt Matzerath weiter befreundet:

Sonst änderte sich nicht viel. Über dem Piano wurde das Bild des finsternen Beethoven, ein Geschenk Greffs, vom Nagel genommen und am selben Nagel der ähnlich finster blickende Hitler zur Ansicht gebracht. [...] Hitler und das Genie hingen sich gegenüber, blickten sich an, durchschauten sich und konnten dennoch aneinander nicht froh werden. (BT 131f)

Das Kleinbürgertum setzt, ohne Fragen zu stellen, Hitler an die Stelle der deutschen Genies. Es ist ein Austausch von altem gegen neues, ohne jedoch das neue zu verstehen. So tritt Matzerath auch der Partei bei, da er die „Kräfte der Ordnung“ erkennt, nicht weil er von der Ideologie überzeugt ist. Zu sehen ist dieses Verhalten auch heute noch bei politischen Diskussionen, wie der Debatte über das Gesundheitssystem der USA, hier werden von weiten Teilen der Bevölkerung Meinungen unreflektiert übernommen. Ich will damit nicht heutige politische Debatten mit dem Nationalsozialismus gleichsetzen, sondern aufzeigen, dass dieselben Mechanismen auch heute noch greifen. Ausschlaggebend ist ein Gefühl der Zugehörigkeit, die

zentrale Eigenschaft eines Mitläufers. Gerade diese Haltung des Kleinbürgertums ermöglichte die Schreckensherrschaft der Nationalsozialisten.

Doch auch das Gegenpersonal ist nicht besser gezeichnet, wie Ursula Knapp feststellt: „Wie die dargestellten NSDAP-Mitglieder und Regimetreuen keine Dämonen sind, finden sich unter dem politischen Gegenpersonal keine Helden“ (114). In der Erzählung am prominentesten ist wohl Jan Bronski. Dieser ist als Beamter der polnischen Post sogar zur Verteidigung dieser verpflichtet, will sich aber eigentlich entziehen. Bronski ist also auch von seiner Entscheidung, die polnische Staatsbürgerschaft anzunehmen und sich damit gegen Deutschland zu stellen, nicht überzeugt. Knapp vermutet sogar, dass es eine Trotzreaktion auf die Heirat Agnes und Matzeraths ist (114). So werden die Repräsentanten beider Nationen nicht als Überzeugungstäter, sondern als Mitläufer abgebildet. Auch die politische Opposition wird in der Erzählung negativ dargestellt. Das einzige Mitglied der SPD, das im Buch vorgestellt wird, ist ein Mitflüchtling im Viehwaggon Richtung Deutschland. Zuerst brüstet er sich seiner Taten, indem er bekundet bis 1937 Plakate geklebt zu haben, dann verhält er sich keineswegs sozial, er will Räuber überreden statt seines Anzugs die Kutten der Nonnen zu nehmen. Als Symbol für die Sozialdemokratie Deutschlands stehend ist der Mann schwer krank: „Dann schoben sie die Tür des Waggons zu, aber nicht ganz zu, und der Zug fuhr ab, während das Sterben des Sozialdemokraten begann“ (BT 513). Der Erzähler sieht die Sozialdemokratie in Prozess des Sterbens, da sie es auch nach dem Krieg, als die Tür noch „nicht ganz zu“ war, verpasste Position zu beziehen und entscheidenden Einfluss auf Wiederaufbau und Vergangenheitsbewältigung zu nehmen. Auch die KPD wird negativ symbolisiert. Das einzige Mitglied, das im Roman beschrieben wird ist Klepp, ein fauler Künstler, der laut Oskar die Eigenschaft hat, „im Sinne der KPD mehr zu reden als zu denken“ (BT 735). Obwohl die

meisten Personen, die in der Blechtrommel auftreten streng genommen keine Typen sind, stehen sie doch oft symbolisch für eine Gruppe der Gesellschaft.

Die Gesellschaft ist dabei mehr Schein als Sein, unter anderem symbolisiert durch die Skatrunden, in denen über der Tischkante gesittet Karten gespielt wird, während Jans Fuß unter dem Tisch zwischen Agnes Beine wandert (BT 83). Was offensichtlich Teil der Dreiecksbeziehung zwischen Agnes, Alfred und Jan ist, die auch nur ein einziges Mal von den Figuren thematisiert wird: „Matzerath weinte und jammerte, bevor der Krankenwagen kam: »Warum willst du das denn nicht? Is ja gleich, von wem es is« (BT 185). Weitere Beispiele für diese Scheinwelt sind die polnischen Adligen an der Mole, die sich die Pelzmäntel nur ausleihen, oder auch Greff, der durch seine Pfadfinderspiele seine Homosexualität verbirgt. Oskar steht ihr zwar kritisch gegenüber, ist aber dennoch Teil der Gesellschaft. Wie die historische Pikaresken auch wird Oskar aber nicht heimisch in dieser Gesellschaft. Dennoch ist eine Veränderung zum historischen pikaresken Roman durch die Abkehr von der Darstellung reiner Typen zu beobachten. Diese wären für den heutigen Leser wohl nicht mehr glaubwürdig. Die negative Darstellung der Gesellschaft bleibt aber bestehen und ist typisch für einen pikaresken Roman. Verdeutlicht wird das, indem Oskar mit nur drei Jahren beschließt sich dieser Gesellschaft zu entziehen, indem er das Wachstum einstellt. Es gelingt ihm auch nach seiner Wachstumsphase nicht sich zu integrieren und am Schluss steht die Ablehnung und der Rückzug aus der Gesellschaft, die mit ihrer Konzentration auf materiellen Wohlstand und die Verdrängung des Nationalsozialismus gefühllos geworden ist.

## 5.5. Intertextualität

Jedoch nicht nur die Gesellschaft in *Die Blechtrommel* ist negativ konnotiert. Als pikaresker Roman, oder zumindest als Roman, der zu großen Teilen im pikaresken *mode* geschrieben ist, enthält die Erzählung viele parodistische Bezüge. Wie der Pikaroroman auf den Ritterroman, ist *Die Blechtrommel* „among other things, a parody of the romance-like Bildungsroman“<sup>43</sup> (Wicks, „Picaresque Narrative“ 62). Dabei besonders auf den ersten Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Goethe. Das erste Mal unmittelbar nach Oskars Geburt, als Oskar den Nachtfalter, der an die Glühbirne trommelt, als „Meister“ bezeichnet (BT 50). Dieser Nachtfalter hat natürlich nichts mit den Meistern Wilhelm Meisters zu tun, bei denen er Unterstützung findet und die ihm helfen sich in der Welt zurechtzufinden. Der Abbé, zum Beispiel, spricht davon, „dass Wilhelm sich durchaus irren darf auf dem Weg zu seiner Selbstbestimmung, ja dass die Irrwege nötig sind, um zu sich selbst und zu seiner Bestimmung zu finden“ (Gockel 235). Oskars Meister bringt ihm nur das Trommeln bei, sonst nichts. Goethe steht als Symbol für die Weimarer Klassik, die mit ihrem menschlichen Idealbild ein Menschenbild kreiert hat, das der Nationalsozialismus in pervertierter Form zu seinem machen konnte. Heinz Gockel zeigt in Anlehnung an Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* noch einen weiteren Aspekt auf:

Es geht in diesem Roman von Günter Grass nicht um Goethe allein. Es geht um den Faschismus in Deutschland und um die Frage, wie es dazu kommen konnte. Deutschland, das Land der Weimarer Klassik, das Land, in dem Goethes Aufforderung galt oder gelten sollte: ‚edel sei der Mensch, hilfreich und gut‘, dieses Deutschland, in dem Beethovens Lied an die Freude gesungen werden konnte, dieses Deutschland hat sich im 20. Jahrhundert mit Hitler einer menschenverachtenden Ideologie hingegeben, Da kann man einen Roman nicht mehr schreiben, wie ihn Goethe noch schreiben konnte, als Bildungsroman mit pädagogischer Provinz. (243)

Trotz alledem finden sich in der Nachkriegsepisode eindeutige Anklänge an den Bildungsroman. Nach dem Tod Matzeraths gibt Oskar seine Trommel auf und beginnt zu

---

<sup>43</sup> „unter anderem eine Parody auf den, der Romanze ähnlichen, Bildungsroman“ (meine Übersetzung)

wachsen. Wie bereits thematisiert bildet sich durch dieses Wachstum ein Buckel, sein Glied wächst aber zu normaler Größe, ein Zeichen der Zugehörigkeit zur Erwachsenenwelt. Wie Rickels in ihrem Aufsatz „*Die Blechtrommel* zwischen Schelmen- und Bildungsroman“ feststellt, wird Oskar hier zum Bildungsromanhelden: „Oskar wird somit zur Inkarnation des Helden des Bildungsromans, der die Vaterstelle durch Trauer übernimmt“ (127). Im Gestus des Bildungsromans versucht Oskar danach auch seinen Platz in der Gesellschaft zu finden. Er arbeitet als Steinmetz und versucht erneut Maria zu heiraten. Am Ende steht in *Die Blechtrommel* aber das Scheitern an der Gesellschaft. Trotz der Aussage des Autors Günter Grass und den Analysen von einigen Kritikern, wie G. Jost oder H. M. Enzensberger, die den Roman in die Tradition des Bildungsroman stellen, ist er dem pikaresken deutlich näher (Mirčev 60f). Der Bildungsroman übernimmt also den Platz des Ritterromans, den die historischen pikaresken Romane parodierten.

Nicht immer parodistisch, aber Bezug nimmt *Die Blechtrommel* noch auf viele weitere Romane. Bereits erwähnt wurden dabei *Die Abenteuer des Simplicissimus Teutsch*, Rasputin und Goethe. Oskar sieht sich dabei eher auf der Seite des geheimnisvollen Rasputin, der wie Jahnke und Liebermann feststellen, für das Triebhafte und Leidenschaftliche steht (43). Allerdings erkennt Oskar, „dass auf dieser Welt jedem Rasputin ein Goethe gegenübersteht, daß Rasputin Goethe oder der Goethe einen Rasputin nach sich zieht, sogar erschafft, wenn es sein muß, um ihn hinterher verurteilen zu können“ (BT 104). Hierbei klingt ein Determinismus an, der einige Aussagekraft zu Oskars Stellung gegenüber der Geschichte zulässt, nachdem er auch Hitler und Beethoven sich gegenüberstellt. Ist einer die Bedingung des anderen? Es gibt noch eine enorme



Anzahl anderer intertextueller Verweise, die aber für diese Arbeit nicht von herausragender Bedeutung sind<sup>44</sup>.

## 5.6. Geschichte

Generell ist das dargestellte Geschichtsbild ein untersuchenswerter Aspekt der *Blechtrommel*. Gerade auch im Hinblick auf die, nicht nur zufällige Koinzidenz historischer Krisenzeiten mit dem verstärkten Auftreten der pikaresken Romanform. Wie schon dargelegt wird in *Die Blechtrommel* Hintergrund zum Vordergrund und Vordergrund zum Hintergrund. Das heißt die Zeitgeschichte, die normalerweise im Vordergrund steht, dient als Hintergrund, auf dem sich die Geschichten Oskars abspielen. Dieter Arker identifiziert dabei das Geschichtsbild, das in *Die Blechtrommel* abgebildet wird, als absurd (338f). So steht bei den Kriegsszenen nie der Krieg selbst im Vordergrund, sondern immer dessen Bedeutung für den Erzähler. In der *Polnischen Post* geht Oskar sogar soweit zu behaupten, dass es beim Gefecht um seine Trommel und nicht um Polen ginge: „Langsam setzte sich in mir der Gedanke fest: Es geht gar nicht um Polen, es geht um mein verbogenes Blech“ (BT 291). Häufig werden private Ereignisse auch mit historischen Ereignissen in Verbindung gebracht, da sie angeblich in den gleichen Zeitraum fallen. „Als beliebigen Stoff breitet die BT Zeitgeschichte als Parenthese, die [sic] der Familiengeschichte beigeheftet wird, aus. [...] Das Kapitel ‘Sondermeldungen’ [sic] zum Beispiel faßt darunter den U-Boot-Krieg und Marias Schwangerschaft“ (Arker 340). Dadurch wird, was wir als geschichtliche Fakten ansehen, ad absurdum geführt. Fritzen spricht davon, dass Oskar Geschichte „atomisiert“, sie neu zusammensetzt und damit neue Zusammenhänge konstruiert. Er zeigt damit auf, dass auch die Geschichtswissenschaft nichts anderes tut, als in eine Ansammlung von Fakten kausale Zusammenhänge zu konstruieren (37). Das passende

---

<sup>44</sup> Gockel verweist unter anderem auf *Parzival*, *Die Bibel*, griechische Mythologie (238ff)

Symbol zu diesem Geschichtsbild gibt Oskar selbst, indem er die Bedeutung des Photoalbums hervorhebt. Bei der Beschreibung der Photos ergeht er sich in langen Erläuterungen, d.h. er macht Sinn aus den, wie Rieckert sie nennt, Gespenstern der Vergangenheit, gibt ihnen damit aber erst Sinn (123). Geschichte ist wie Oskars Erzählen nicht mehr als eine Montage von Bildern. Erst der Leser fügt sie zusammen und versucht Sinn zu rekonstruieren.

So steht bei Grass nicht die Geschichte im Vordergrund, sondern die Gesellschaft, deren Schuld und die Versuche mit der Schuld umzugehen, die Deutschland auf sich geladen hat. So ist es auch bezeichnend, dass die Aufarbeitung der Schuld nicht an historischen Ereignissen gezeigt wird, sondern allegorisch in der Passage „Im Zwiebelkeller“. In den Zwiebelkeller kommen die Leute um im „tränenlosen Jahrhundert“ (693) wenigstens beim Zwiebelschneiden einmal weinen zu können. Anstatt sich mit der eigenen Schuld zu befassen, versuchen die Gäste des Zwiebelkellers durch das Weinen ihre kindliche Unschuld zu rekonstruieren. Da sie nur im Zwiebelkeller ihren unterdrückten Gefühlen freien Lauf lassen können, kommt es zu wahren Orgien. Oskar, der mit seiner Band eigentlich nur die Begleitmusik spielen soll, macht mit seiner Trommel den Gästen eines Abends „die Welt aus dem Blickwinkel der Dreijährigen deutlich“ (BT 704). Dazu versetzt er jeden einzelnen in den Geisteszustand eines Dreijährigen zurück. Befreit von ihrer Schuld können sie dann noch einmal wahres Glück erleben. Oskar wird über diese Konzerte berühmt und lässt ganze Konzertsäle im regressiven Glück schwelgen. Statt sich der eigenen Schuld zu stellen, flüchten sich die Menschen in Erinnerungen an die „unschuldige“ Kindheit. Auch in dieser Episode tritt wieder das für den pikaresken Roman typische groteske Element hervor.

Um zu Guilléns Definition zurückzukehren ist *Die Blechtrommel* also ein pikaresker Roman im weiteren Sinne. Die Komplexität der Erzählsituation lässt sich dabei nicht mit den

historisten Pikaroromanen vergleichen, dennoch wird aus der, für den pikaresken Roman typischen Retrospektive erzählt. Oskar schafft durch seine scheinbar objektive Erzählweise satirische Distanz zum Erzählten. Seine Abkunft liegt zwischen der des typischen Pikaros und der des typischen Bildungsromanhelden. Die Figuren sind keine bloßen Typen, aber auch sie stehen wie in den historischen pikaresken Romanen für bestimmte Gesellschaftsgruppen. Eine große Rolle spielt typischerweise auch das Groteske, das in der *Blechtrommel* oft durch den magischen Realismus Ausdruck findet. Die Struktur des Romans ist episodisch, allerdings sind die Episoden weniger lose miteinander verknüpft als das bei den historischen Vorbildern der Fall war. Im Vergleich mit den historischen Pikaros ist Oskar räumlich deutlich statischer, erst im dritten Buch wechselt er häufig den Beruf und den Ort. Auch bedient sich Oskar wie ein typischer Pikaro aller erlaubter und unerlaubter Mittel, er stiehlt und verführt zum Stehlen. Politisch verhält er sich dabei, ganz wie die historischen Vorbilder, indifferent, er ergreift für keinen seiner „beiden Väter“ Partei und stellt sich auch nicht in eindeutige Opposition zum Nationalsozialismus, wird für kurze Zeit sogar für diesen tätig. Definitiv bleibt Oskar bis zum Ende des Romans Außenseiter der Gesellschaft, was dafür spricht *Die Blechtrommel* als pikaresken Roman einzuordnen. Es fehlen allerdings auch einige Motive, wie zum Beispiel die Freiheit, die dem Pikaro aufgezwungen wird, oder die große Mobilität innerhalb der Gesellschaft, die nur am Ende angedeutet wird. Zwar kann Oskar sich frei in der Gesellschaft, die typisch pikaresk sehr negativ konnotiert ist, bewegen, ist also bis zum Ende des Krieges nicht den Zwängen der Erwachsenen unterlegen, schlussendlich kann aber auch Oskar den Zwängen der Gesellschaft nicht entfliehen. Die Gesellschaft in der sich der Erzähler bewegt ist dabei relativ eindimensional: In *Die Blechtrommel* wird zum Großteil eine Gesellschaftsschicht gezeigt, was mehr Gewicht auf die zeitliche Achse des Geschehens legt. Was Oskar eindeutig

von den historischen Vorbildern unterscheidet, ist sein Intellekt. So ist er keineswegs ein naives, unbeschriebenes Blatt bei seiner Geburt, sondern völlig ausgereift. Auch scheint er mehr Kontrolle über das eigene Schicksal zu haben, obwohl das wohl ein Trugbild ist, das Oskar selbst gerne glauben will. Die Blechtrommel ist damit ein moderner Schelmenroman, der von vielen andern Strömungen und Formen beeinflusst wurde.

## 6. *The Adventures of Augie March*

Nachdem *Die Blechtrommel* auf ihren pikaresken Charakter hin analysiert wurde, werde ich nun fortfahren *The Adventures of Augie March* zu untersuchen. Das Buch erschien 1953 und sorgte sofort für erhebliches Aufsehen. Bellow rückt den Roman dabei schon durch den Titel in die Nähe des pikaresken Romans, man denke nur an *Die Abenteuer des Simplicissimus Teutsch*. Im Besonderen wird *Augie March* dadurch aber in eine Linie mit *The Adventures of Huckleberry Finn* gestellt (Rosu 192). Selbst beschäftigte Bellow sich nicht sehr mit Stil und Genre. Vielmehr kritisierte er die übersteigerte Obsession mit Regeln und Details: „Many American novelists, moreover, reveal in their extreme concern with expression that they are greatly obsessed with details—facts of our modern reality—they are inclined to put into accomplishments of style what is really helplessness of recoil” (zitiert in Elgin 148f). So verwundert es auch nicht, dass der Autor seinen Roman bei der Veröffentlichung als „regellos’ und ’pikaresk’“ beschreibt (Guerard 23). Wie Grass’ ist damit aber auch Bellows Definition des Pikaresken nicht zwingend zutreffend. Denn wie gezeigt, ist der pikareske Roman keineswegs regellos und so wurde auch von einigen Kritikern bestritten, dass *Augie March* überhaupt zu den pikaresken Romanen zu zählen ist<sup>45</sup>. Andere Arbeiten, wie die Elgins jedoch, definieren den Roman als „the example par excellence of the picaresque tradition“<sup>46</sup> (147, Hervorhebung durch den Autor). Ich möchte hier der Meinung folgen, *The Adventures of Augie March* sei eine Mischung aus Pikaro- und Bildungsroman, wie sie beispielsweise Shulman, Newman, Lee, oder Way vertreten. Wie schon bei Grass folge ich dabei nicht der Vorgabe des Autors. Es entbehrt dabei nicht einer gewissen

---

<sup>45</sup> Siehe Wicks, “Picaresque Narrative” 46; Logu 446

<sup>46</sup> „das Beispiel par excellence der pikaresken Tradition“ (meine Übersetzung).

Ironie, dass der Autor, der sein Werk näher an der Tradition des pikaresken Romans sieht, letztendlich ein Werk geschrieben hat, das weiter davon entfernt ist als das des Autors, der keine Verbindung zwischen seinem Werk und der pikaresken Tradition sieht

## 6.1. Erzähler

Im Vergleich mit *Die Blechtrommel* ist die Erzählsituation in *Augie March* relativ unkompliziert. Der Roman hat keine deutliche Rahmenhandlung und wird streng von einem Ich-Erzähler erzählt. Damit ist der Roman allerdings sehr viel näher an den historischen, pikaresken Romanen als die Blechtrommel. Es handelt sich dennoch um eine fiktive Autobiographie und so finden sich deutliche Spuren des Erzählers im Roman, denn er kommentiert und stellt Fragen. Beide Erzähler sind männlich, was zwar durch die autobiografischen Bezüge der Autoren gerechtfertigt werden kann und dennoch von der vorherrschenden patriarchalen Gesellschaft der Zeit zeugt. Gerade nach dem Krieg gab es in beiden Ländern einen Schub an männlichem Heroismus und die Frage nach Gleichberechtigung wurde für weitere 20 Jahre ad acta gelegt. Wie auch Oskar, stellt sich der Erzähler gleich zu Beginn vor. Allerdings beschreibt er nicht die Situation, in der er sich zur Zeit des Erzählens befindet, als er anfängt aufzuschreiben, sondern er stellt sich und seinen Geburtsort vor:

I am an American, Chicago born – Chicago, that somber city – and go at things as I have taught myself, free-style, and will make the record in my own way: first to knock, first admitted; sometimes an innocent knock, sometimes a not so innocent. But a man's character is his fate, says Heraclitus, and in the end there isn't any way to disguise the nature of the knocks by acoustical work on the door or gloving knuckles.

Everybody knows there is no fineness or accuracy of suppression, if you hold down one thing you hold down the adjoining.

My own parents were not much to me, though I cared for my mother. She was simple-minded, and what I learned from her was not what she taught, but on the order of object lessons.<sup>47</sup> (AM 3)

---

<sup>47</sup> „Ich bin ein Amerikaner, geboren in Chicago – dieser düsteren Stadt – und gehe Dinge so an, wie ich sie mir selbst beigebracht habe, im Freistil, und deshalb werde ich diesen Bericht auf meine Art schreiben: Wer zuerst kommt, mahlt zuerst; manchmal ein Unschuldiger, manchmal ein weniger Unschuldiger. Aber der Charakter eines Menschen ist sein Schicksal, sagt Heraklit, und am Ende kann man doch nichts über die wahre Natur dessen hinwegtäuschen, was da an die die Tür pocht, weder die akustische Arbeit der Fingerknöchel an der Tür, noch das Handschuh tragen.

Hier stellt er dem Leser gleich eine Vielzahl von Charakteristika des Buches und der Person Augie March vor. Zuerst ist er Amerikaner, so ist er auch von manchen Kritikern analysiert worden, die ihn als Sinnbild des amerikanischen Erzählers gesehen haben (Porter 65). Im Vergleich mit Oskar legt das aber eine nationalistische Einstellung an den Tag. Oskar muss sich als Deutscher fühlen und damit die Schuld annehmen, auch wenn er seine kaschubische Herkunft gleich zu Anfang betont. Daran ist auch die Einstellung zum Begriff der Nation in beiden Ländern nach dem Krieg zu beobachten: während Augie stolz zeigt, ein Amerikaner zu sein, ist seine Nationalität für Oskar eine Last.

Danach beschreibt er seine Heimatstadt Chicago als „somber city“, ein Verweis auf die Welt in der Augie aufwächst, die er selbst als dunkel beschreibt, und sie damit zu einer negativen Welt macht, wie sie typisch für das Pikareske ist. Sarah Cohen weist darauf hin, dass Bellow gerade diese Düsternis mit dem Komischen verbindet: „One of the benefits the readers gain from Bellow’s exposure to Chicago’s backwardness is the sense of comedy he derives from juxtaposing within its midst the earthy and crude“<sup>48</sup> (9). Außerhalb seines Chicagos ist die Welt allerdings nicht nur dunkel. Zu einer genaueren Analyse seines Mexikoabenteuers und seiner Zeit in Europa werde ich aber später noch genauer kommen. Gleich zu Beginn verweist der Erzähler auch auf das, was der Autor schon angedeutet hat. Er will sich nicht an Regeln halten, sondern seine Geschichte „free-style“ erzählen. Darauf folgt eine Aussage, die für das gesamte Buch von enormer Bedeutung ist: die Anerkennung des Schicksals, genauer gesagt der Bezug zwischen Charakter und Schicksal (Brauner 71f). Obwohl er sich also als Amerikaner vorstellt,

---

Jeder weiß, es gibt keine Finesse oder Genauigkeit der Unterdrückung, wenn man ein Teil unten hält, unterdrückt man auch das angrenzende.

Meine eigenen Eltern bedeuteten mir nicht viel, obwohl ich für meine Mutter sorgte. Sie war einfach gestrickt und wenn ich etwas von ihr gelernt habe, war es nicht das was sie mich lehrte, sondern durch Anschauungsunterricht“ (meine Übersetzung).

<sup>48</sup> „Ein Nutzen den der Leser aus Bellows Erfahrung der Chigacagoer Rückständigkeit zieht, ist der Sinn für Humor, den er in dessen Mitte das Erdige und das Krude gegenüberstellt“ (meine Übersetzung)

macht er bereits kurze Zeit später darauf aufmerksam, dass er zumindest nicht an den Mythos des amerikanischen Traums glaubt (Tacklach 54f), den Thomas Wolf in seinem berühmten Zitat wie folgt definierte: „[...] to every man, regardless of his birth, his shining, golden opportunity [...] the right to live, to work, to be himself, and to become whatever thing his manhood and his vision can combine to make him“<sup>49</sup> (508). Augie widerspricht dem deutlich, wenn er von Schicksal spricht. Es ist also nicht so, dass er in dieser Gesellschaft alles erreichen kann, was er sich nur erträumen kann, sondern er spricht davon durch den eigenen Charakter limitiert zu sein (Shulman 113; Codde 21ff). Dennoch erlaubt der Erzähler später ein wenig Spielraum, indem er das Streben nach einem „good enough fate“<sup>50</sup> (AM 36) zu seinem Lebensziel erklärt. Wie Albert Guerard sagt, ist das Schicksal wesentlicher Bestandteil Augies Leben und des Roman selbst:

Augie, wie der Roman, zögern nie, in diesem Auf und Ab mitzumachen. Das Paradoxe ist, daß Handlung und Charakter den Zufallsereignissen ausgeliefert sind und manchmal sogar unkontrolliert dahin treiben, gerade so wie Augie sich ins Glücksspiel und zum Diebstahl treiben lässt; andererseits läßt er sich auch nie unterkriegen. (357f)

Damit beschreibt er gleich mehrere Kriterien des pikaresken Romans, wie das Schicksal und der Glaube daran als Motive, die in der Definition erwähnt wurden. Außerdem beschreibt Guerard den Opportunismus des Pikaros, der den Kampf gegen die Einflüsse des Schicksals und der Gesellschaft nie aufgibt und dabei jede Gelegenheit wahrnimmt, die sich ihm bietet. Hier sehen wir einen starken Kontrast der beiden Romane, denn Oskar glaubt nicht an Schicksal. Er stellt sich immer als Kontrolleur der Geschehnisse dar und sucht bei jedem Ereignis nach dem Schuldigen. Das zeugt natürlich von dem Versuch den Zweiten Weltkrieg nicht als Schlag des Schicksals für das Kleinbürgertum zu zeigen, sondern der deutschen Gesellschaft die eigene

---

<sup>49</sup> „für jeden Mann, gleich seiner Herkunft, seine glänzende, goldene Gelegenheit [...] das Recht zu leben, zu arbeiten und zu werden, was auch immer seine Männlichkeit und seine Vorstellungskraft zusammen erreichen können“ (meine Übersetzung)

<sup>50</sup> „ein Schicksal, dass gut genug ist“ (meine Übersetzung)



Schuld aufzuzeigen. Obwohl auch bei Oskar, wie bereits gezeigt, mindestens an einer Stelle der Glaube an historischen Determinismus zu entdecken ist.

Auch auf seine Familie nimmt Augie in oben genanntem Zitat Bezug und erklärt, dass sie ihm nicht viel bedeute. Im Gegensatz zu einem klassischen Pikaro ist er kein Vollwaise, dennoch distanziert er sich sofort von einer zu nahen Verbindung mit seinen Eltern. Auch die Aussage, dass er von seiner Mutter nur durch Nachahmung gelernt habe, passt in das Bild des Pikaro, der aus seiner Begabung schöpft andere nachahmen zu können. Wie auch Oskar hat Augie ein zwiespältiges Verhältnis zu seiner Familie. Oskar ist im Gegensatz zu Augie nicht einmal Halbweise, er ist sich aber unsicher wer sein Vater ist, was ihn, wie Augie, einer klaren väterlichen Bezugsperson beraubt. Im Unterschied zu Augie hat Oskar ein gutes Verhältnis zu seiner Mutter, die er aber sehr bald verliert. Zu beiden möglichen Vätern hat er kein inniges Verhältnis und trägt auch Teilschuld am Tod beider.

In seiner Vertrauenswürdigkeit stimmt Augie mit Oskar überein. Zwar weist er den Leser nicht von vornherein darauf hin unzuverlässig zu sein und behauptet in seiner Einführung gar: „Everybody knows there is no fineness or accuracy of suppression; if you hold down one thing you hold down the adjoining“<sup>51</sup> (AM 3), aber der Leser kommt ihm doch auf die Schliche. Wie Judie Newman hervorhebt, verrät er sich vor allem dadurch, dass er die Abhängigkeit vom Schicksal so betont. Denn als Erzähler seiner Biographie hat er die Kontrolle über sein eigenes Schicksal:

Looking forwards from Augie's birth the reader may entertain the view that Augie defines himself only by his actions, assuming and shrugging off roles in a continual process of becoming. Looking backwards, from the standpoint of the older Augie who relates events, the actions are controlled by the character, the essential narrative voice of Augie March<sup>52</sup> (14).

---

<sup>51</sup> „Jeder weiß, es gibt keine Finesse oder Genauigkeit der Unterdrückung, wenn man ein Teil unten hält, unterdrückt man auch das Angrenzende“ (meine Übersetzung)

<sup>52</sup> „Wenn er von Augies Geburt nach vorne schaut, mag der Leser den Standpunkt erwägen, Augie definiert sich selbst nur durch sein Handeln, in einem andauernden Prozess des Werdens eine Rolle nach der anderen annehmend und sich deren wieder entledigend“ (meine Übersetzung).

Auch durch seine Ansage alles nach seiner Façon zu beschreiben lässt der Erzähler den Leser wissen, dass er die Macht über das Erzählte hat. Besonders deutlich wird dies auch, wenn man die Auslassungen betrachtet. So berichtet der Erzähler fast nichts über seinen Weg nach Mexiko und zurück, der, wie spätestens nach den Romanen der Beatgeneration bekannt ist, vieles in Perspektive setzen kann. Im Gegensatz dazu beschreibt Oskar seine Reisen genauer, auch wenn sie nicht von hervorragender Bedeutung sind.

## 6.2. Der Protagonist – ein Pikaro?

Auf den ersten Blick haben Augie und Oskar wenig gemeinsam. Während Oskar schon äußerlich als Außenseiter gekennzeichnet ist, ist Augies Aussehen normal, wenn nicht vielleicht sogar ein wenig besser als der Durchschnitt. Auch ist Augie kein reiner Beobachter wie Oskar, sondern er erlebt und durchlebt all seine Geschichten. Oskar ist schon bei seiner Geburt ein fertiger Mensch, während Augie nie richtig fertig zu sein scheint und sich stark von anderen beeinflussen lässt. Oskar lässt scheinbar keine anderen Einflüsse gelten, er beeinflusst andere. Augie hingegen erklärt: „All the influences were lined up waiting for me. I was born, and they were to form me, which is why I tell you more of them than myself“<sup>53</sup> (43). Hier ist Augie näher am historischen Pikaro als es Oskar ist, denn er beschreibt sich selbst zwar nicht als unbeschriebenes Blatt, aber doch sehr formbar von den verschiedenen gesellschaftlichen Einflüssen. Daher nimmt Augie auch seine Anpassungsfähigkeit.

Die Herkunft beider Protagonisten ist schwer miteinander zu vergleichen. Während Oskar zwar seine bäuerliche Herkunft betont, wächst er in kleinbürgerlichen Verhältnissen auf. Augie hingegen, der seine Geschichte nicht *ab ovo*, sondern erst von seiner Jugendzeit an erzählt,

---

<sup>53</sup> „Alle Einflüsse waren aufgereiht und warteten auf mich. Ich wurde geboren und sie waren da um mich zu formen, weswegen ich dir mehr von ihnen als von mir selbst erzähle“ (meine Übersetzung).

wächst in ärmlichen Verhältnissen im Chicagoer Ghetto auf. Er ist ein uneheliches Kind und lernt seinen Vater nie kennen. Dadurch wird der Vater Projektionsfläche für Augie. Dabei weist er, als er sich selbst beschreibt, seinem Vater die Schuld für seinen Fehltritt zu: „[A] child with no father to keep me out of trouble“<sup>54</sup> (AM 45). Auf der anderen Seite vergleicht er ihn aber mit Zeus: „Mama [...] occupied a place, I suppose, among women conquered by a superior force of love, like those women whom Zeus got the better of in animal form and who next had to take cover from his furious wife“<sup>55</sup> (AM 15). Wie Lee beschreibt, ist es gerade in der jüdischen Tradition schwer ohne Vater aufzuwachsen (84). Ich allerdings sehe es allgemeiner als zeitliches Phänomen des beginnenden 20. Jahrhunderts, als die uneheliche Geburt ein Kind an den Rand der Gesellschaft stellte. Auch Oskar hat Probleme mit seinen Vätern und letztendlich fehlt auch ihm eine Vaterfigur, an der er sich orientieren kann, da er sich entscheidet sich an keinen seiner zwei möglichen Väter zu halten. Die Mütter sind bei beiden allerdings von Grund auf verschieden. Während Oskars Mutter immer schützend über ihm steht, bevor sie sich selbst umbringt, erlebt Augie seine Mutter immer nur als beschützenswert. In seiner Jugendzeit muss die Mutter unter Oma Lausch leiden: „Mama was Winnie’s servant, as she was Grandma Lausch’s“<sup>56</sup> (AM 3); später entscheidet Augies Bruder Simon darüber, dass ihre Mutter die Wohnung aufgeben muss und quartiert sie bei Nachbarn ein, oder befiehlt ihr ihren Blindenstock wegzulegen, weil das nicht in sein Bild einer Hochzeitsgesellschaft passt. Er bezeichnet seine Mutter auch als „prime example of weakness“<sup>57</sup> (AM 13). Dazu kommt noch sein anderer Bruder, der geistig behindert ist und durch Grandma Lausch ins Heim geschickt wird. Dadurch

---

<sup>54</sup> „[Ein] Kind ohne Vater, der mich vor Schwierigkeiten bewahren könnte“ (meine Übersetzung).

<sup>55</sup> „Ich denke Mama [...] nahm einen Platz neben anderen Frauen ein, die von einer überlegenen Kraft der Liebe erobert wurden, wie diese Frauen, die Zeus in tierischer Gestalt überwand und danach Deckung vor seiner wütenden Frau nehmen mussten“ (meine Übersetzung).

<sup>56</sup> „Mama war Winnies, genauso wie sie Großmutter Lauschs Dienerin war“ (meine Übersetzung).

<sup>57</sup> „Paradebeispiel an Schwäche“ (meine Übersetzung).

sucht Augie nach anderen Vorbildern und findet sie, wie später noch genauer erläutert wird, in Figuren wie Einhorn (Lee 84). Noch einen anderen Effekt beobachtet Augie selbst: „People have been adoptive towards me, as if I were really an orphan“<sup>58</sup> (AM 121). Er bezieht das selbst darauf, dass die Brüder auf eine bestimmte Weise von Grandma Lausch adoptiert worden sind (AM 151). Augie wehrt sich jedoch immer gegen diese Avancen, was besonders deutlich wird, als die Renlings versuchen ihn zu adoptieren: „Seeing that I could not stay with the Renlings unless I became their adopted son, which by now I knew would suffocate me, no other arrangement possible after I had turned them down, I closed a deal with Ruber“<sup>59</sup> (AM 155). Augie entscheidet sich für seine Freiheit und gegen ein Leben in Wohlstand und Anpassung, was auf den ersten Blick einem Motiv des Pikaresken entspricht, wie Fuchs allerdings feststellt: „Most picaros would jump at this chance, but Augie’s resistance complicates him upward to questions of identity“<sup>60</sup> (75). Wie Oskar sieht Augie also keine Erfüllung in materiellem Reichtum. Somit wählt Augie den Verbleib in der Welt, die er als dunkel bezeichnet, obwohl das, was er durch die Renlings gesehen hat, oft paradiesisch anmutet.

The peach branches shone with seams of gum, leaves milky from the spray of insecticides. Also, on the roads, on bicycles and in Ford trucks, were the bearded and long-haired House of David Israelites, a meat renouncing sect of peaceful, businesslike, pious people, who had a big estate or principality of their own, and farmhouse palaces.<sup>61</sup> (AM 134f)

Dies widerspricht der Analyse Elgins, der die Behauptung aufstellt Augies einzige Handlungsanleitung sei der Überlebenswille (187f); wenn es nur darum ginge, wäre er auf das

---

<sup>58</sup> „Leute haben sich mir gegenüber adoptierwillig gezeigt, als ob ich tatsächlich eine Waise wäre“ (meine Übersetzung)

<sup>59</sup> „Ich sah, dass ich nicht bei den Renlings bleiben konnte, wenn ich nicht ihr Adoptivsohn werden würde, was mich, das wusste ich jetzt, ersticken würde; da keine andere Einigung möglich war, nachdem ich ihr Angebot abgelehnt hatte, schloss ich den Handel mit Ruber“ (meine Übersetzung)

<sup>60</sup> „Die meisten Pikaros würden diese Gelegenheit ergreifen, aber Augies Widerstand verkompliziert ihn immer mehr Fragen zur Identität zu stellen“ (meine Übersetzung).

<sup>61</sup> „An den Pfirsichbaumzweigen leuchtete das Harz in den Narben, die Blätter waren milchig vom Insektenschutzmittel. Außerdem sah man auf den Straßen, auf Fahrrädern oder in Fordlastwagen, bärtige und langhaarige Israeliten des Hauses David, einer den Fleischgenuss ablehnenden Sekte friedliebender, fleißiger, frommer Leute, die einen großen Grundbesitz oder Fürstentum mit Bauernhauspalästen ihr Eigen nannten“ (meine Übersetzung)

Angebot der Renlings eingegangen und hätte ein sorgenfreies Leben geführt. Für moderne Pikaros scheint die Suche nach der eigenen Identität also wichtiger als Reichtum. Man könnte daraus schlussfolgern, dass die Entfremdung der modernen Gesellschaft und der relative materielle Wohlstand in beiden Staaten die Prioritäten der Pikaros verschoben hat.

Seine Freiheit scheint Augie wichtiger zu sein. Freiheit ist natürlich ein hervorragender Aspekt des amerikanischen Traums. Vor allem aber hängt Augies moralische Integrität von seiner Freiheit ab (Nakajima, „Saul Bellow’s Humanism“ 2). Er lässt sich nie ganz auf die Gesellschaft ein, die von ihm verlangt nach ihren Normen zu leben. Das ist gut an seiner Entscheidung für Mimi und gegen Simon abzulesen, der von Augie verlangt sich in die Gesellschaft der Magnusens einzuheiraten. Newman argumentiert, dass der Erzähler diese Gesellschaft in einer Vorrede als schlecht und dunkel charakterisiert (37):

Now there’s a dark Westminster of a time when a multitude of objects cannot be clear; they’re too dense and there’s an island rain, North Sea lightlessness, the vein of the Thames. That darkness in which resolutions have to be made. [...]With the dark, the solvent is in this way offered until the time when one thing is determined and the offers, mercies, and opportunities are finished.<sup>62</sup> (AM 201)

Im Gegensatz zu Oskar kritisiert Augie hier aber nicht das Kleinbürgertum, sondern die Oberschicht, die er wie die gesamte Stadt als dunklen Ort beschreibt. So lehnt es Augie zwar ab sich festlegen zu lassen und entflieht jeder Situation, aus der er nicht mehr heraus kann, dennoch ist sein Freiheitstrieb alles andere als absolut (Nakajima, „Freedom“ 14ff). Als er sich zum Beispiel als Obdachloser bis nach Chicago durchschlagen muss, erkennt er, dass diese große Freiheit große Schattenseiten hat. Auch sein immer wiederkehrender Wunsch Teil der Gesellschaft zu werden, sein eigenes Haus und eine Familie zu haben zeugt von seiner Definition

---

<sup>62</sup> „Jetzt ist da ein dunkles Westminster, aus einer Zeit, in der eine Menge Dinge nicht klar sein können; sie sind zu dicht beisammen und dazu kommt der Inselregen, Nordseelichtlosigkeit, Themse Stimmung, die Themse als Blutader. Die Dunkelheit in der Entschlüsse gefasst werden müssen. [...] Mit der Dunkelheit, wird die Lösung immer wieder auf diese Weise angeboten – so lange, bis eine Sache entschieden ist und es mit Angeboten, Gnaden und günstigen Gelegenheiten ein Ende hat“ (meine Übersetzung).

von Freiheit (AM 433f). Augie ist hin und her gerissen zwischen dem Wunsch zur Gesellschaft zu gehören und sich von ihr abzuwenden.

Nachdem wir gesehen haben, wie wankelmütig Augie in seinen Sehnsüchten ist, werden wir dasselbe für seinen Charakter feststellen. Einige Kritiker wie Robert Warren sehen in Augies Charakter das zentrale Problem des Romans: „It is hard to give substance to a character who has no commitments“<sup>63</sup> (zitiert in Fuchs 57). In der Tat ist Augie schwer zu fassen. Ganz anders als Oskar, der scheinbar immer eine Meinung hat und sich selbst meist sehr genau verortet. Augie folgt, wie schon beschrieben, den gesellschaftlichen Einflüssen mit denen er in dem Moment in Kontakt steht. Brian Way führt seine Substanzlosigkeit noch auf andere Faktoren zurück:

He is cut off from social approval in every way. He is of Central European immigrant stock, cut off even from most other immigrants through being Jewish. He is illegitimate. Worst of all, he is poor and a slum-dweller. Naturally he has no sense of loyalty or connection to this society and awakens to its pressures with a genial readiness to take what comes<sup>64</sup> (37).

So selbstverständlich ist diese Einschätzung allerdings nicht, denn sein Bruder, Simon, ist das genaue Gegenteil von Augie. Er lässt sich sehr wohl auf die Regeln der Gesellschaft ein und strebt nach dem größtmöglichen materiellen Reichtum. Augie widersetzt sich Simons Auslegung des amerikanischen Traums, der der Plattitüde „vom Tellerwäscher zum Millionär“ folgt. Natürlich kann man dies auf den von Augie kolportierten Determinismus zurückführen. Augie ist einfach mit einem Charakter ausgestattet, der es ihm nicht erlaubt sich dauerhaft festzulegen (Greenstein 19). Er selbst analysiert sich auch so: „I touched all sides, and nobody knew where I belonged. I had no idea of that myself“<sup>65</sup> (AM 112). Einhorn analysiert ihn dagegen als Opposition zu allem: „You’ve got opposition in you. You don’t slide through everything. You

---

<sup>63</sup> „Es ist schwer einem Charakter Substanz zu geben, der sich nicht festlegen kann“ (meine Übersetzung).

<sup>64</sup> „Er ist in jeglicher Hinsicht von sozialer Anerkennung abgeschnitten. Er gehört zur Gruppe der zentraleuropäischen Einwanderer, ist aber selbst von diesen abgeschnitten, da er jüdisch ist. Er ist unehelich geboren. Am aller schlimmsten ist jedoch, dass er arm und ein Slumbewohner ist. Natürlich hat er keinen Sinn für Loyalität oder Verbindung mit seiner Gesellschaft und reagiert, als er sich deren Druck bewusst wird, mit einer genialen Gewandtheit zu nehmen was kommt“ (meine Übersetzung)

<sup>65</sup> „Ich kam mit allen Seiten in Berührung und niemand wusste wo ich hingehöre. Ich selbst hatte keine Ahnung“ (meine Übersetzung).

just make it look so“<sup>66</sup> (AM 117). Damit stehen sich Augies Selbsteinschätzung und das Bild, das er anderen gibt diametral gegenüber. Seine Hilflosigkeit und Richtungslosigkeit wird ihm als Opposition ausgelegt. Dies zeigt ein schwarzweiß Denken zu dieser Zeit, das auch nur den kleinsten Zweifel an der Gesellschaft als Opposition gegen diese auslegt. So werden Menschen in Formen gepresst, die nicht mehr ihnen selbst entsprechen. Auch der Nationalsozialismus hat sich dieses Prinzip zu Eigen gemacht, natürlich in seiner extremsten Form, indem es die Gegner in die Konzentrationslager schickte und sie dort ermorden ließ<sup>67</sup>.

Viel beschrieben ist der Optimismus Augies, der trotz aller Rückschläge nicht aufgibt und immer wieder positiv in die Welt schaut. Besonders deutlich wird dieser Optimismus noch einmal am Ende des Romans, in dem er den Leser wissen lässt:

[T]hinking of Jaqueline and Mexico, I got to grinning again. That's the *animal ridens* in me, the laughing creature, forever rising up. What was so laughable, that Jaqueline, for instance, as hard used as that by rough forces, will still refuse to lead a disappointed life? Or is the laugh at nature—including eternity—that it thinks it can win over us and the power of hope? Nah, nah! I think. It never will.<sup>68</sup> (AM 536)

Dieser letzte positive Ausblick ist von Oskars Einstellung grundverschieden. Oskar hat die Gesellschaft von Anfang an abgeschrieben und als er nach dem Krieg Teil von dieser wird, ist es ihm sehr bald zuviel. Oskars Ziel ist nicht das Weiterleben, sondern die Rückkehr in den Mutterschoß. Hier findet ein Unterschied der Nachkriegsjahre in den beiden Ländern, USA und Deutschland, seinen Ausdruck. Während es zwar in Deutschland auch langsam ökonomisch bergauf ging, lastete doch die verdrängte Vergangenheit auf dem Land, so dass ein wirklich positiver Ausblick nicht möglich war. In den USA war das Gefühl ein anderes. Man hatte die

---

<sup>66</sup> „Du hast Opposition in dir. Du rutschst nicht einfach immer so durch. Das sieht bei dir immer nur so aus“ (meine Übersetzung).

<sup>67</sup> Überraschenderweise fehlt ein Hinweis auf den Holocaust in *Augie March* fast vollständig, vgl. dazu Greenstein 23

<sup>68</sup> „[D]och als ich an Mexiko und Jaqueline dachte, musste ich wieder grinsen. Das ist das ‚*animal ridens*‘ (nach Aristoteles – lachendes Tier) in mir, das lachende Geschöpf, das nicht unterzukriegen ist. Was ist daran so zum Lachen, dass Jaqueline, zum Beispiel, die vom schweren Schicksal so hart in die Mangel genommen wurde, sich immer noch weigert ein enttäuschendes Leben zu führen? Oder lache ich über die Natur – einschließlich Unendlichkeit – dass sie glaubt sie könne über uns und über die Macht unserer Hoffnungen triumphieren? Nee, nee. Ich denke. Das wird sie niemals“ (meine Übersetzung).

Wirtschaftskrise der dreißiger Jahre überstanden und ging als strahlender Sieger aus dem zweiten Weltkrieg hervor (Shere 87ff). Außerdem sind natürlich die Folgen des Krieges in den USA fast nicht spürbar, während Deutschland auch zehn Jahre nach dem Krieg noch alle Spuren in den Stadtbildern trug. Zwar wird von manchen Kritikern angemerkt, dass der Optimismus den Augie ausstrahlt überbewertet wird, denn „a good heart can take you only so far in modern conditions. Hence the necessary undercutting of Augie’s moral energy, issuing sometimes into obvious, stock ironies, particularly in the last section“<sup>69</sup> (Fuchs 77). Doch ist es in der Welt, die Augie zeichnet, durch den Fokus auf die Einfachheit der Dinge, erstaunlich, dass er nie seinen Mut verliert. Allerdings wird es durch diesen Optimismus schwierig *Augie March* noch als pikaresken Roman zu beschreiben. Gerade der Fakt, dass er selbst am Schluss positiv in die Zukunft blickt, ist eher ein Zeichen des Mythos des Bildungsromans als das des Pikaresken.

Im Gegensatz dazu ist das Initiationsmotiv in dem Roman sehr präsent. Augie durchläuft gleich eine ganze Reihe von Einführungen in die Welt. Die erste von Grandma Lausch. Sie bringt ihm das Lügen bei um die Brille für seine Mutter von der Wohlfahrt zu bekommen: „Coached by Grandma Lausch, I went to do the lying. [...] You must say nothing about the charities, but that sometimes money from your father came and sometimes it didn’t, and that Mama took boarders. This was, in a delicate and choosy way, by ignoring and omitting certain large facts, true. It was true enough for them“<sup>70</sup> (AM 8). Wie Newman dabei feststellt, wird dadurch die Wahrheit relativ für Augie (16). Die Botschaft ist klar: Wenn man lügen muss um etwas zu bekommen ist das legitim (Pearce 37f). So wird Augie auch schon früh auf das Rollen

---

<sup>69</sup> „ein gutes Herz hilft einem in diesen modernen Umständen nur bis zu einem bestimmten Punkt weiter. Deshalb kommt es auch zur unvermeidlichen Unterhöhlung von Augies Moral, die sich manchmal, besonders im letzten Abschnitt, in der offensichtlichen Standardironie Bahn bricht“ (meine Übersetzung)

<sup>70</sup> „Von Großmutter Lausch trainiert, habe ich also gelogen. [...] Du darfst nichts von den Almosen erzählen, aber dass manchmal Geld von deinem Vater kam und manchmal nicht, und dass Mama Untermieter aufnehmen musste. Das war, auf eine heikle wählerische Weise, indem manche Fakten herausgelassen oder ignoriert wurden, wahr. Es war genug für sie“ (meine Übersetzung).



spielen eingestellt. Eine weitere ist, dass der gewinnt, der auf sich selbst achtet und nicht auf die Gemeinschaft schaut. So nennt Augie Grandma Lausch auch zurecht „one of those Machiavellis of small street and neighbourhood that my young years were full of“<sup>71</sup> (AM 5). Ihre Einstellung ist des Weiteren durch den Darwinismus geprägt, der nur den Stärkeren und Schlaueren überleben lässt, der sich auf sein eigenes Wohlergehen konzentriert. Die zweite Initiation nimmt Augies Mentor Einhorn vor, indem er mit Augie am Tag der Feier seines Highschool Abschlusses in ein Bordell geht und somit die sexuelle Initiation in die Welt des Mannes stattfindet. Dabei wird die Szene vom Erzähler stark mystifiziert:

I stopped the car and went out to scout, came back when I had found the joint and got him on my back. He used to talk about himself as the Old Man of the Sea riding Sindbad [sic!]. But there was Aeneas too, who carried his old dad Anchises in the burning of Troy, and *that* old man who had been picked by Venus to be her lover; which strikes me as the better comparison. Except that there was no fire or war cry around us, but dead-of-night silence on the boulevard, and ice.<sup>72</sup> (AM 122, Hervorhebung durch den Verfasser)

Hier stellt der Erzähler, noch bevor es geschieht heraus, dass der Leser einen mystischen Akt zu erwarten hat, der bis auf griechische und orientalische Mythen zurückgeht (Lee 94ff). Auch die Sexszene wird mystisch verklärt:

She approached and took me round the body. She even set me on the bed. As if, it being her bed, she'd show me how to use it. And she pressed up her breasts against me, she curved her shoulders back, she closed her eyes and held me by the sides. So that I didn't lack kindness of person and wasn't pushed off when done. I knew later I had been lucky with her, that she had tried not to be dry with me, or satirical, and done it mercifully.<sup>73</sup> (AM 123)

Eigentlich ist damit Augies Initiation in die Männerwelt abgeschlossen, erwachsen fühlt sich Augie aber erst deutlich später, nachdem Simon ihn verstoßen hat, weil Augie Mimi bei ihrer

---

<sup>71</sup> „eine dieser Machiavellis des kleinen Mannes und der Nachbarschaft; meine jungen Jahre waren voll von diesen“ (meine Übersetzung).

<sup>72</sup> „Ich ließ den Wagen halten und stieg aus, um nach dem Weg zu suchen, kam zurück, als ich den Block gefunden hatte und nahm in auf meinen Rücken. Er sprach oft von sich selbst als der alte Mann der See, der auf Sindbads [sic] Rücken ritt. Aber da war auch Aeneas, der seinen alten Papa Anchises aus dem brennenden Troja trug, und *dieser* Alte war von Venus auserwählt worden, ihr Liebhaber zu sein; was mir der bessere Vergleich zu sein scheint. Abgesehen davon, dass es kein Feuer und Schreien um uns herum gab, sondern totenstille Nacht auf dem Boulevard und dem Eis lag“ (meine Übersetzung).

<sup>73</sup> „Sie kam und packte mich an den Hüften. Sie setzte mich sogar auf das Bett. Als ob es ihr Bett gewesen wäre, zeigte sie mir wie man es benutzt. Und sie presste ihre Brüste zu mir hoch, sie zog ihre Schulter zurück, sie schloss ihre Augen und hielt mich an den Seiten. So brauchte ich keine persönliche Freundlichkeit zu missen und wurde, wenn alles vorüber war, nicht weggestoßen. Später wusste ich, dass ich Glück mit ihr hatte, dass sie versucht hatte, nicht trocken oder spöttisch zu mir zu sein und barmherzig gemacht hatte“ (meine Übersetzung).

Abtreibung geholfen hat und Simon sein gesellschaftliches Ansehen über die familiäre Bindung mit Augie stellt (AM 285). Im Vergleich zu Oskar, der schon fertig auf die Welt kommt und höchstens durch Bebra eine Art Initiation erhält, hat Augie zwei. Einmal als Trickster und das andere Mal als Mann.

Wie gezeigt, bringt Grandma Lausch ihm schon früh das Lügen bei um sich etwas zu verschaffen, das einem normalerweise nicht zusteht. Oskar verinnerlicht die Mahnung der Grandma Lausch: „To wise us up, one more animadversion on the trustful, loving and simple surrounded by the cunning-hearted and tough, a fighting nature of birds and worms, and a desperate mankind without feelings“<sup>74</sup> (AM 15). Zu Augies Glück kommt ihm, als er es das erste Mal zu weit treibt Einhorn als Mentor zu Hilfe, als er sich das erste Mal mit Joe Goreman einlässt und droht in die Kriminalität abzurutschen, das zweite Mal, als er wirklich Kriminelles tut kommt ihm das Glück zu Hilfe. Um in der Sprache des Romans zu bleiben müsste man Schicksal nennen. Wie Oskar, wird auch Augie zum Dieb und wie schon bei der Analyse von *Die Blechtrommel* beschrieben, ist der Diebstahl ein Motiv fast aller pikaresker Romane. Der Unterschied zwischen Oskar und Augie ist allerdings, dass Augie es tut um seine grundlegenden Bedürfnisse zu befriedigen, während Oskars durch seine Familie gedeckt werden. Auch Augie hätte jedoch die Wahl einem geregelten Beruf nachzugehen:

So I decided to try this out and, to begin with, to experiment with book stealing. If it went easily I'd leave the dog club. And if I made as much at it as Padilla did, that would be double what Guillaume paid me, and I could start saving toward the tuition fee at the university. I didn't mean to settle down to a career of stealing even if it were to come easy, but only to give myself a start at something better.<sup>75</sup> (AM 191)

---

<sup>74</sup> „Für unsere Erziehung, noch ein Tadel für den Gutgläubigen, Liebenden und Einfachen, umgeben von den Arglistigen und Harten, eine Natur des Kampfes zwischen Vögeln und Würmern; und einer hoffnungslosen Menschheit ohne Gefühle“ (meine Übersetzung).

<sup>75</sup> „Also habe ich mich entschieden, das auszuprobieren, um einen Anfang zu machen, es mit Bücherstehlen zu versuchen. Falls es gut funktioniert, würde ich den Hundeklub verlassen. Und falls ich so viel Geld wie Padilla machen würde, das wäre doppelt so viel wie Guillaume mir bezahlte, könnte ich anfangen für die Studiengebühren der Universität zu sparen. Ich dachte nicht daran daraus eine Karriere als Dieb werden zu lassen, auch wenn es einfach wäre, nur daran mir zu einem Start zu etwas besserem zu verhelfen“ (meine Übersetzung).

Auch zu seiner Karriere als Dieb hat er einen Lehrmeister, der ihn einführt. Und auch zum Ende seiner Diebeskarriere hat er wieder Glück und entgeht seiner Strafe dadurch, dass er den Ladendieb kennt. Sehr typische Motive des pikaresken Romans sind der Diebstahl selbst und auch das Glück, ohne Strafe wieder herauszukommen. Nicht klassisch pikaresk ist in dieser Episode allerdings Augies Wissensdurst, der ihn dazu treibt viele der gestohlenen Bücher selbst zu lesen. Wie schon angedeutet, spielt Augie in der Gesellschaft sehr unterschiedliche Rollen. Das geht vom Kleinkriminellen bis zum Verkäufer in Geschäften für die Oberklasse und vom Aussteiger bis zum Lehrer und Geschäftsmann. Hier sehen wir einen Aspekt von Augie, der sehr nahe an dem historischen Pikaro ist. Viel stärker als Oskar durchquert er die Gesellschaft und lernt dabei die Welt des Obdachlosen genauso kennen wie die der Millionäre (Shulman 111). Während Augie damit aufzeigt, dass alle Gesellschaftsschichten ihre Probleme haben, weist Oskar mit seiner Konzentration auf das Kleinbürgertum explizit auf die Mitschuld dieser Bevölkerungsschicht am Nationalsozialismus hin. Bei Augie ist so, wie später noch genauer zu erörtern sein wird, die zeitliche Abfolge von kleinerer Bedeutung als bei Oskar, obwohl Augie natürlich auch vom geschichtlichen Geschehen beeinflusst wird.

Bis hierhin habe ich Augies Zeit in Chicago analysiert. Die umfasst aber nur den ersten Teil des Romans. Mit der Mexikoepisode erfolgt ein Bruch in der Erzählung und viele Kritiker haben danach eine Minderung der Qualität des Romans diagnostiziert (Guerrard 354). Auch sind Mexiko und die Zeit danach ausschlaggebend, dass *Augie March* nicht als reiner pikaresker Roman definiert werden kann. Die Episode wird als fantastisch und romantisch beschrieben und ist damit das Gegenteil des pikaresken *modes* (Elgin 193). Zwar habe ich oben festgestellt, dass *romance* oft in pikaresken Romanen vorkommt und auch Oskar in der Nachkriegszeit zu einem Bildungsromanhelden wird und trotzdem wird *Die Blechtrommel* von den meisten Kritikern und

auch von mir als pikaresker Roman anerkannt. Der Unterschied ist, dass in *Augie March* nach der Mexikoepisode nicht mehr in den pikaresken *mode* zurückkehrt. Die treibende Kraft ist dabei nicht Augie selbst, sondern Thea und Augies Liebe zu ihr. Es beginnt, als Augie feststellt, dass er auch nicht für die Arbeit als Gewerkschaftsvertreter gemacht ist: „No I just didn't have the calling to be a union man or in politics, or any notion of my particle of will coming before the ranks of a mass that was about to march forward from misery“<sup>76</sup> (AM 310). Der Auslöser für den Bruch mit dem pikaresken *modes*, hin zum Bildungsroman, ist also nicht wie in *Die Blechtrommel* das Ende des zweiten Weltkriegs und der Tod des Vaters, sondern ein banaler, pikaresker: Augie findet sich ein weiteres Mal nicht in seiner Rolle zurecht. Ansonsten unterscheidet sich die Episode von den vorherigen schon durch die Attitüde, mit der Augie sie beginnt. Er verabschiedet sich von seiner Mutter und fragt auch Padilla um Rat für Mexiko. Keiner der beiden macht aber das, was Augie wirklich will, ihn aus der Chicago-Welt verabschieden und ihm Glück zu wünschen: „Nobody, then, gave the happy bon voyage I'd have liked“<sup>77</sup> (AM 334). In Mexiko versucht Augie sich dem Primitiven und der Transzendentalen zuzuwenden. Doch nicht das, sondern die Liebe ist das entscheidende Motiv. Thea steht für beides: Ihr Name bedeutet im Griechischen Göttin und sie ist Augies Projektionsfläche für seine Vorstellung von vollkommener Liebe<sup>78</sup>. Wie Fuchs schreibt, versucht Augie die Liebe zu seiner Lebensfunktion zu machen (59). Was zu Beginn auch zu funktionieren scheint. So schreibt er von paradiesisch anmutenden Liebesszenen in der Natur:

The weather was hot, and the air was glossy, the clouds white and heavy, rich, dangerous, swagging, silk. The open ground glared and baked, the wheat looked like the glass of wheat, the cattle had their feet in the water. First the heat and then the rye made us take off our clothes, shirts, then trousers, finally all. I was startled to see those pinks of her breast, so heavy and forward, and despite everything I was still, at first, somewhat shy of them. When I put down my tin plate and began to kiss her, both kneeling, her hand passed

<sup>76</sup> „Nein, ich war einfach nicht zu einem Gewerkschaftsmann oder Politiker bestimmt, oder gleich welcher Teil meines Willens kommt vor den Massen, die im Begriff waren aus ihrem Elend zu schreiten“ (meine Übersetzung).

<sup>77</sup> „Niemand gab mir zu der Zeit das fröhliche ‚bon voyage‘, das ich gerne gehabt hätte“ (meine Übersetzung).

<sup>78</sup> vgl. hierzu auch Bellamy 13f

over my belly hairs; it sometimes surprised me where she would put a kiss of gentleness, and I didn't know where the jump of happiness would come from.<sup>79</sup> (AM 331)

Wie Lee nachweist, ist hier deutlich der intertextuelle Bezug zu Miltons *Paradise Lost* zu sehen (101f). Die Natur wird hier im Gegensatz zur Stadt, als ein vollkommener Platz beschrieben und so wollen Thea und Augie ihr Geld auch durch die Natur verdienen. Dazu versuchen sie einen Adler, der bezeichnender Weise den Namen Caligula trägt, auf die Jagd nach Leguanen abzurichten. Dieser Versuch misslingt und Augie muss erkennen, dass man die Natur nicht beliebig zu seinen Zwecken verändern kann, denn durch seine Domestizierung verliert der Adler seinen Jagdinstinkt (Anderson 25ff). Danach beginnt Thea Schlangen zu sammeln, was Augie nicht schätzt. Sie dienen als Symbol für Fruchtbarkeit und Transzendenz und sind damit Oskars Aalen ähnlich (Lee 105). Was tatsächlich auf ein Ende des Pikaresken hinweist, ist nicht nur Dominanz der *romance*, sondern auch Augies Lernprozess: „Me, love’s servant? I wasn’t at all! And suddenly my heart felt ugly, I was sick of myself. I thought that my aim of being simple was just a fraud, that I wasn’t a bit good hearted or affectionate”<sup>80</sup> (AM 402). Er beginnt hier über sich selbst zu reflektieren und damit setzt eine Entwicklung ein, die ihn vom Pikaro enfernt. Am Ende entflieht Augie der Liebe durch die Sexualität. Er schläft mit Stella und veranlasst Thea so die Beziehung mit ihm zu beenden. Er stellt sich nicht selbst dem Problem, sondern lässt seine Taten für ihn sprechen<sup>81</sup>.

---

<sup>79</sup> „Es war heiß und die Luft flirrte, die Wolken waren weiß und schwer, reich, gefährlich, seidig. Die Erde starrte und buk, der Weizen sah wie Glasweizen aus, die Kühe hatten ihre Beine im Wasser. Zuerst war es die Hitze und dann der Whisky, was uns die Hemden, dann die Hosen, schließlich alles ausziehen ließ. Das Rosa ihrer Brüste verwirrte mich, so schwer und vorstehend, und trotz allem war ich doch zuerst noch etwas schüchtern vor ihnen. Als ich meinen Blechteller hinlegte und Thea zu küssen begann, beide knieten wir, strich ihre Hand über die Haare auf meinem Bauch; manchmal erstaunte es mich, wo sie mich überall zärtlichen küsste, und ich wusste nicht woher diese plötzliche Fröhlichkeit herkam“ (meine Übersetzung).

<sup>80</sup> „Ich, ein Diener der Liebe? Das war ich überhaupt nicht! Und plötzlich fühlte sich mein Herz hässlich an, ich machte mich krank. Ich dachte mir, das Ziel ein einfacher Mensch zu sein ist nur Selbstbetrug, dass ich kein bisschen gutwillig oder liebevoll war“ (meine Übersetzung)

<sup>81</sup> vgl. zur Mexikoepisode auch Rodriguez „Augie March’s Mexican Adventures“

Als er nach Hause kommt, findet er alles so gut wie unverändert. Er hat sich jedoch verändert und denkt ernsthaft darüber nach selbst eine Familie zu gründen. Als ihm Kayo sagt, dass er heiraten sollte, antwortet Augie: „I'd like to. I think about it often. As a matter of fact I dreamed last night that I was, but it wasn't so pleasant. I was very disturbed. It started out all right. I came home from work and there were gorgeous little birds by the window, and I smelled barbecue”<sup>82</sup> (AM 450). Er träumt davon sich in die Gesellschaft einzugliedern und anzupassen und schafft das auch zu einem Großteil. Er beginnt eine Ausbildung zum Lehrer und plant seine Zukunft. Dennoch wird er nie ganz glücklich mit seinem Leben. Wenig später heiratet er Stella, findet aber auch darin keine Erfüllung. Bis zur Mexikoepisode könnte man *Augie March* also zweifelsohne in die Kategorie pikaresker Roman einordnen. Danach wird es kompliziert: Während man seine Beziehung mit Thea noch als *romance* einordnen kann, ist er danach eher Held des Bildungsromans, der sich versucht einzugliedern, dafür jedoch, wie von Jacobs beschrieben, einen Kompromiss eingehen muss.

Auch in *Augie March* spielt, wie schon angedeutet, Religion eine Rolle. Allerdings ist die Rolle von Gott und Religion eine ganz andere als in der *Blechtrommel*. Augie stammt aus der jüdischen Tradition, scheint aber nicht besonders gläubig zu sein, auch wenn er immer wieder Figuren der Thora in seiner Erzählung erwähnt (Aithal 62). Er ist ein Suchender nach Erfüllung, was auch die transzendente Ebene mit einschließt. Allerdings wird das nicht auf eine bestimmte Religion bezogen. Ganz klar wird zum Beispiel das Christentum kritisiert: „He was saying that Christianity originally was aimed at the lowly and slaves, and that was why crucifixion and nailing and all such punitive grandeur of martyrdom were necessary. But at the pole opposite, the happy pole, there ought to be an equal thickness. Joy without sin, love without

---

<sup>82</sup> „Ich würde gerne. Ich denke oft daran. So habe ich vorige Nacht tatsächlich geträumt, ich wäre es, aber es war nicht so angenehm. Ich war sehr verstört. Es fing ganz gut an. Ich kam von der Arbeit nach Hause, am Fenster waren herrliche kleine Vögel und ich roch Barbecue“ (meine Übersetzung).

darkness, gay prosperity”<sup>83</sup> (AM 441). Wie Kayo später weiter ausführt, ist Liebe dabei die Gegenkraft von *moha*: „What you are talking about is *moha*—a Navajo word, and also Sanskrit, meaning opposition of the finite. It is the Bronx cheer of the conditioning forces. Love is the only answer to *moha*, being infinite”<sup>84</sup> (AM 450). Nur der Ausgleich zwischen beiden Kräften kann Glück bringen, wie später anhand einzelner Figuren genauer erläutert wird. Wie Augie erfährt, führt selbst die Konzentration auf Liebe nicht zur Erfüllung. In seiner Beziehung zum Göttlichen ist Augie eines besonders wichtig: Der Mensch darf sich nicht als Gott aufspielen, worauf besonders in der Episode auf dem Handelsmarineschiff und anhand der Figur Bateshaw hingewiesen wird, nachdem es auch bei Thea schon angeklungen war. Bateshaw erzählt von seiner Utopie, wie sein Serum alle Probleme der Menschheit lösen wird: „March, this is what my experiments are leading toward. I am going to create a serum—a serum like a new River Jordan. With respect to which I will be a Moses. And you Joshua. To lead an Israel consisting of the entire human race across it”<sup>85</sup> (AM 508). Augie jedoch lehnt ab: „Yes I am dead against doing things the entire human race. [...] I’ve had trouble enough becoming what I already am, by nature”<sup>86</sup> (Am 509). Schon vorher hat er im Gespräch mit Mintouchian festgestellt, „You will not invent better than God or nature or turn yourself into the man who lacks no gift or development before you make the move”<sup>87</sup> (AM 439). Im Gegensatz zu Oskar, der sich mit Jesus

---

<sup>83</sup> „Er sagte, dass sich das Christentum ursprünglich an die Armen und Sklaven richtete und deshalb auch Kreuzigungen und das Annageln und diese ganze bestrafende Glorifizierung des Märtyrertums notwendig gewesen seien. Aber am Gegenpol, am glücklichen Pol, sollte es die gleiche Dichte geben. Freude ohne Sünde, Liebe ohne Dunkelheit,

<sup>84</sup> „Du sprichst von *moha*—ein Wort aus der Sprache der Navajo und dem Sanskrit, das das Gegenteil des Endlichen bezeichnet. Es ist der Bronxschlachtruf der konditionierenden Kräfte. Liebe ist die einzige Antwort auf *moha*, da sie unendlich ist“ (meine Übersetzung).

<sup>85</sup> „March, das ist es worauf meine Experimente abzielen. Ich werde ein Serum erschaffen—ein Serum wie der Fluss Jordan. Weswegen ich auch ein Moses sein werde. Und du Joshua. Um ein Israel, bestehend aus der gesamten Menschheit über ihn zu führen“ (meine Übersetzung).

<sup>86</sup> „Ja, ich bin taub gegenüber Sachen, die etwas für die gesamte Menschheit tun wollen.[...] Ich hatte genug Ärger damit das zu werden, was ich schon bin, durch die Natur“ (meine Übersetzung)

<sup>87</sup> „Du wirst nicht besser erfinden können als Gott oder die Natur, oder werde zu dem Mann dem keine Fähigkeit oder Entwicklung fehlt, bevor du diesen Schritt tust“ (meine Übersetzung).

auf eine Stufe stellt und ihn nur verhöhnt wenn dieser ihn fragt, ob er an ihn glaube, lehnt es Augie ab, dass sich der Mensch mit Gott gleichstellt; dadurch erkennt er eine transzendente Instanz an. Auch hier lassen sich Rückschlüsse auf die Nachkriegszeit in beiden Ländern schließen. Während in Deutschland die Frage gestellt werden musste, wie, wenn es einen Gott gibt, er so etwas geschehen lassen konnte<sup>88</sup>, stellt sich in den USA nach dem Krieg und besonders dem Einsatz der Atombombe die Frage in wie weit sich der Mensch als göttliches Wesen aufspielen darf.

Wo Augie sich neben seinem Optimismus am deutlichsten von Oskar unterscheidet ist seine Moral. Im Gegensatz zu Oskar, der alles Moralische der Welt abgehakt zu haben scheint, legt Augie seinen Entscheidungen oft einen hohen moralischen Standard zu Grunde. Zwar ist auch Augies Moral außerhalb der gesellschaftlichen, denn Diebstahl wird normalerweise nicht als moralisch vorbildhaft betrachtet, dennoch ist er loyal zu Freunden und Familie, wenn diese ihn brauchen und folgt auch nie den Aufrufen der Machiavellis sich ganz auf das System einzulassen. Wie Brian Way schreibt: „Augie makes no comment, but his humanity in other situations, as in his dealings with his family, provides a moral context“<sup>89</sup> (39). Er sieht in der Gesellschaft den Zwiespalt zwischen hohen Idealen und dem Leben, wo nicht viel von diesen Idealen übrig bleibt und versucht es besser zu machen

### 6.3. Struktur

Auch *Augie March* ist in Kapitel eingeteilt. Davon gibt es 26. Im Gegensatz zur *Blechtrommel* haben diese Kapitel allerdings keine Namen, sondern sind lediglich nummeriert.

---

<sup>88</sup> Gleichzeitig wollte Oskar auch verhindern, dass Gott als Ausrede benutzt wird.

<sup>89</sup> „Augie kommentiert nicht, aber seine Humanität in anderen Situationen, wie auch sein Umgang mit seiner Familie, liefern einen moralischen Kontext“ (meine Übersetzung).



Auch gibt es keine zusätzliche Einteilung in Bücher. Viele Kritiker teilen den Roman jedoch in verschiedene Abschnitte ein. M. Gilbert schlägt dabei folgende Einteilung vor:

Section one, Chapters one through seven, deals with Augie's childhood and boyhood in Chicago, ending with his graduation from high school. Section two, Chapters eight through twenty-five, deals with his adventures as a young man 'on the road' from Chicago to Mexico to the African sea, with many points in between. The three central episodes in this section are Mimi's abortion, the adventure with Thea and Caligula, and the shipwreck experience with Bateshaw. The last section, Chapter twenty-six, provides a reflective summary of Augie's stance as a man who has learned that his past and future are inextricably linked.<sup>90</sup> (66)

Ich würde aufgrund meines Fokus eine etwas andere Einteilung vorschlagen und das Buch einfach in zwei teilen. Der erste, pikareske, Teil ist Augies erste Chicago Zeit, danach wechselt der *mode* zu *romance*. Der Aufbau ist dabei vor allem im ersten Teil episodenhaft, die einzelnen Episoden werden vom Protagonisten zusammengeführt. Wie auch in *Die Blechtrommel* sind die Episoden vor allem in Augies Chicagoer Zeit eng miteinander verbunden, so dass viele Charaktere oft in mehreren Episoden auftreten. Im Unterschied zu Oskar ist bei Augie aber viel häufiger der Zufall für den Beginn einer Episode verantwortlich, meistens indem er einen Bekannten trifft, der ihm einen Job vermitteln kann, oder ihn in andere Unternehmungen verwickelt; auch zur Mexikoepisode wird er von Thea verführt. Danach gewinnt man als Leser den Eindruck, Augie kontrolliert sein Schicksal aktiver. Ein weiterer Unterschied ist, dass Augie eine viel größere Breite der Gesellschaft kennen lernt. Wie der typische Pikaro verkehrt er manchmal in den gehobenen Kreisen, nur um im nächsten Moment wieder um die tägliche Mahlzeit kämpfen zu müssen.

Auch ein wirkliches Ende fehlt, wie es bei einer fiktiven Autobiographie nicht anders zu erwarten ist. Wie Guerard feststellt, sind weder Augie noch seine Erzählung am Ende zur Ruhe

---

<sup>90</sup> „Sektion eins, Kapitel eins bis sieben, behandelt Augies Kindheit und Jugend in Chicago, was mit dem Abschluss der Highschool endet. Sektion zwei, Kapitel acht bis fünfundzwanzig, behandeln seine Abenteuer als junger Mann ‚auf der Straße‘ von Chicago, über Mexiko, bis ins afrikanische Meer, inklusive vieler Zwischenstationen. Die drei zentralen Episoden sind Mimis Abtreibung, das Abenteuer mit Thea und Caligula und das Schiffswrackerlebnis mit Bateshaw. Der letzte Abschnitt, Kapitel sechsundzwanzig, bietet eine reflektierte Zusammenfassung von Augies Haltung als Mann, der gelernt hat, dass Vergangenheit und Zukunft untrennbar miteinander verknüpft sind“ (meine Übersetzung).

gekommen. „Es besteht überhaupt kein Grund, warum das Buch an der Stelle aufhören muß, wo es nun aufhört“ (358). Der Erzähler betont in seinen letzten Sätzen, dass er noch nicht am Ende ist, sondern sein Leben so weiterleben will: „Look at me, going everywhere! Why, I am a sort of Columbus of those near-at-hand and believe you can come to them in this immediate *terra incognita* that spreads out in every gaze. I may well be a flop at this line of endeavour. Columbus too thought he was a flop, probably, when they sent him back in chains. Which didn't prove there was no America”<sup>91</sup> (AM 536). Der Erzähler stellt sich also in die Tradition Kolumbus' und stellt damit seine Erzählung auf eine Ebene mit der Entdeckung Amerikas. Bedeutend ist aber, dass er nicht von Europa nach Amerika geht, sondern den umgekehrten Weg beschreitet. Die Entdeckung Amerikas gilt weitläufig als Wendepunkt der Geschichte und Ende des Mittelalters, das oft auch als dunkel beschrieben wurde. Auch Augie kommt aus einem dunklen Ort, Chicago und entdeckt als Kolumbus Europa für Amerika neu, was die Chance beinhaltet, aus der dunklen Zeit in eine bessere Zukunft zu treten.

Wie schon beschrieben ist das ganze letzte Kapitel eine Zusammenfassung. Augie lebt in Europa, ist erfolgreicher Geschäftsmann und noch immer mit Stella verheiratet. Damit lebt er nicht mehr das Leben eines Pikaros, sondern eher das Leben eines Bildungsromanhelden, der wie es scheint seinen Platz in der Gesellschaft gefunden hat. Diese Analyse ist allerdings auch zu kurz gegriffen, da er sich immer noch als Kolumbus fühlt, also noch nicht endgültig angekommen ist.

---

<sup>91</sup> „Schaut mich an, wie ich überall hin gehe! Warum, ich bin eine Art Kolumbus für die, die mir Nahe sind und glauben, man kann zu ihnen kommen in dieser unmittelbaren *terra incognita* die sich in alle Richtungen erstreckt so weit das Auge reicht. Ich kann natürlich auch eine Niete bei diesem Bestreben sein. Kolumbus hat wahrscheinlich auch gedacht er sei eine Niete, als sie ihn in Ketten nach Hause schickten. Was nicht bewies, dass es da kein Amerika gab“ (meine Übersetzung).

Gegen Ende wird auch der Kreis geschlossen bezüglich der Bedeutung des Schicksals, das Augie in den ersten Sätzen der Erzählung einführt. Er geht auch am Ende noch einmal auf seine Idee vom Schicksal ein:

Guys may very likely think. Why hell! What's this talk about fates? and will feel it all comes to me from another day, and a mistaken day, when there were fewer people in the world and there was more room between them so that they grew not like wild grass but like trees in a park, well set apart and developing year by year in the rosy light. Now instead of such comparison you think, Let's [sic] see it instead not even as the grass but as a band of particles, a universal shawl of them, and these particles may have functions but certainly lack fates. And there's even an attitude of mind which finds almost disgusting to be a person and not a function. Nevertheless I stand by my idea of a fate. For which a function is a substitution of a deeper despair.<sup>92</sup> (AM 517)

Hier zeigt Augie deutlich seine Pikarozüge, denn er hat von seinem ersten Kommentar über das Schicksal, bis zum Ende seine Meinung nicht geändert oder modifiziert. Er glaubt noch immer fest an „his idea of fate“. Allerdings muss man dazu sagen, dass es auch in der Hand des Erzählers liegt den Leser glauben zu machen, er habe sich in dieser Hinsicht nicht verändert, nur weil er am Anfang seiner Geschichte einfügt, was er zur Zeit des Schreibprozesses glaubt. Letztendlich muss man sagen, Augie ist nicht über die gesamte Strecke des Romans ein Pikaro. Er bleibt dabei aber Antiheld und wird nicht zum typischen Bildungsromanhelden, der sich nach einer Lernphase in eine nun positive Gesellschaft eingliedert. Augie March liegt genau zwischen diesen beiden Extremen.

---

<sup>92</sup> “Mancher Typ mag sich sicher denken. Warum zur Hölle? Was soll denn dieses Geschwätz von Schicksal? Und glauben, dass ich das alles aus anderen und dazu noch missverstandenen Tagen hätte, als es weniger Menschen auf der Welt und mehr Platz zwischen ihnen gab, so dass sie nicht wie wildes Gras, sondern in gutem Abstand voneinander, wie Bäume in einem Park, wuchsen und sich von Jahr zu Jahr im Licht der Morgenröte weiterentwickelten. Lass es uns anders betrachten: Nicht als Gras, sondern statt dessen als einen Gürtelstreifen von Partikeln, einen weltumspannenden Schal aus ihnen, und die Partikel mögen Funktionen, aber auf keinen Fall Schicksale haben. Und dann gibt es sogar eine geistige Haltung, die es beinahe widerlich findet, ein Mensch und keine Funktion zu sein. Nichtsdestoweniger bleibe ich bei meiner Vorstellung von einem Schicksal, in der eine Funktion den Platz einer tieferen Verzweigung einnimmt“ (meine Übersetzung).

## 6.4. Gesellschaft

Auch darüber hinaus befindet er sich oft zwischen zwei Extremen, zwischen Mimi und Simon, zwischen seiner Mutter und Grandma Lausch, oder zwischen Natur und Zivilisation. Diese Liste ließe sich noch fortführen und zeigt auf, in welcher Welt der Gegensätze Augie lebt. Die erste Figur, die großen Einfluss auf Augies Leben hatte ist sicherlich Grandma Lausch. Wie bereits gesagt ist sie eine dieser Machiavellies. Sie glaubt: „[T]hat human nature is fixed, and that history teaches by examples, providing object lessons which demonstrate that human nature is always identical. To this end she presents George and Mama as illustrations of her thesis, that human being must protect themselves by subterfuge, lies and schemes“<sup>93</sup> (Newman 17). So versucht sie Augie immer zum Erfolg zu drängen, wobei er bei jedem kleinen Misserfolg als unfähig hingestellt wird. Obwohl sie nur Untermieterin und mit den Marches nicht verwandt ist, führt sie den Haushalt als Familienoberhauptersatz an und macht Augies Mutter zu ihrer Haushälterin, oder wie Augie es beschreibt, Dienerin. Wie Augie selbst sagt, ist Grandma Lausch ein Beispiel für die „small street Machiavellis“, die nur ihr eigenes Wohlergehen im Sinn haben und denen dafür jedes Mittel Recht ist. Ihr Gegenspieler ist Simon, Augies Bruder, der in der Geschichte großen Einfluss auf ihn hat. Er versucht von Anfang an Oma Lauschs Macht zu untergraben und bestätigt damit den Gedanken Machiavellis, dass die Untergebenen immer nach der Macht streben. Simon hat einen festen Plan für sein Leben: um jeden Preis reich werden. Er symbolisiert damit das Materialistische der amerikanischen Kultur zu dieser Zeit. Nach dem Börsencrash war es für viele Amerikaner schwer überhaupt ein Auskommen zu finden und so wurde oft der Traum von Reichtum geträumt. Nachdem es nicht auf anderen Wegen funktioniert

---

<sup>93</sup> „[D]ass die menschliche Natur unveränderbar ist und dass Geschichte durch Beispiele lehrt, sie gibt Anschauungsunterricht, die zeigen, dass die menschliche Natur immer die gleiche ist. Bis zu diesem Zeitpunkt präsentiert sie George und Mama als Illustrationen ihrer These, dass Menschen sich selbst durch Betrug, Lügen und Komplote schützen müssen“ (meine Übersetzung).

hat, heiratet er reich: „I'm not marrying a rich girl in order to live on her dough and have a good time. They'll get full value out of me, those people"<sup>94</sup> (AM 199). Simons Frau berichtet Augie am Ende in Paris wie sehr Simon auf Geld fixiert ist: „Your brother needs money, a whole lot of money. If he didn't have it to spend, as much as he needed, he'd die"<sup>95</sup> (AM 466). Simon wird durch seinen Reichtum nicht glücklich. Der Druck, den er als Geschäftsmann verspürt lässt ihn aggressiv und aufbrausend werden. Seine Unzufriedenheit versucht er mit Einkäufen zu kompensieren, was aber auch nur oberflächlich gelingt, denn Augie berichtet: „I knew that in the barbershop and on the shopping trips he was aiming to refresh himself; he slept badly and was looking flabby and ill, and one morning when he came to fetch me he locked himself in the toilet and cried"<sup>96</sup> (AM 224). Ein weiterer Versuch seine Unzufriedenheit zu kompensieren unternimmt Simon mit Renee, mit der er ein Verhältnis beginnt, das er sich mit teuren Geschenken erkauft. Sie aber spielt nur mit seinen Begierden und verlässt ihn schließlich. Am Ende muss Simon feststellen, dass er sein Leben verschwendet hat. Simon scheitert an seiner verkürzten, vereinfachten Form des amerikanischen Traums: „vom Tellerwäscher zum Millionär“ macht letztendlich nicht glücklich.

Mit diesem Traum steht Simon in binärer Opposition zu Mimi Villars. Sie steht für eine Gesellschaftsgruppe, die er in den 1920er Jahren prominenter wurde und sich gegen die gesellschaftlichen Normen auflehnte. Teil dieser Bewegung waren beispielsweise die ‚Flappers‘. Mimi lässt sich jedenfalls nicht von den Zwängen der Gesellschaft beherrschen und versucht aus

---

<sup>94</sup> „Ich heirate kein reiches Mädchen nur um auf ihre Kosten zu leben und eine gute Zeit zu haben. Sie werden von ihrer Investition in mich voll profitieren, diese Leute“ (meine Übersetzung).

<sup>95</sup> „Dein Bruder braucht Geld, eine ganze Menge Geld. Wenn er nicht genug zum ausgeben hätte wie er braucht, würde er sterben“ (meine Übersetzung).

<sup>96</sup> „Ich wusste, dass er mit seinen Frisörbesuchen und Einkaufstouren darauf abzielte sich zu erquicken; er schläft schlecht und sah abgespannt und müde aus, und eines Morgens, als er mich abholen kam, schloss er sich in der Toilette ein und weinte“ (meine Übersetzung).

deren Kontrolle auszubrechen. Sie vergleicht die Ehe mit Prostitution, da sich Frauen in sie begeben nur um finanzielle Sicherheit zu erlangen:

I guess that she exploded against me in this conversation because I wasn't enough of an enemy of such things but smiled at such ruining wives too for their female softnesses. I was too indulgent about them, about the beds that would be first stale and then poisonous because their manageresses' thoughts were on the conquering power of chenille and dimity and the suffocation of light by curtains, and the bourgeois ambering of adventuring man in parlor upholstery. These things not appearing so threatening to me as they ought to appear.<sup>97</sup> (AM 209)

Augie steht dabei wieder zwischen den beiden Extremen. Er versucht eine Weile dem Vorbild seines Bruders zu folgen und eine reiche Frau zu heiraten, weil Simon das so will. Letztendlich entscheidet sich Augie jedoch für die Loyalität zur Freundin, da diese ihn nach einer Abtreibung dringend braucht. Dabei wird noch einmal verdeutlicht wo Simons Loyalitäten liegen, denn er verstößt Augie um seinen Ruf zu retten, nachdem Augie mit Mimi bei einem Abtreibungsarzt beobachtet worden war.

Ein anderer wichtiger Repräsentant der Gesellschaft ist Einhorn, der so etwas wie Augies Ziehvater wird. Er ist körperlich behindert und muss in einem Rollstuhl sitzen, ist aber dennoch als Geschäftsmann erfolgreich. Er steht als Figur für den kleinen Geschäftsmann, der in der Wirtschaftskrise am meisten verliert. Kleiner Geschäftsmann ist dabei relativ, denn im Vergleich mit Matzerath hat er zu Beginn ein großes Vermögen. So wird Matzerath auch nicht von der Wirtschaftskrise beeinflusst. Trotz seines Verlustes lässt sich Einhorn nicht unterkriegen und am Ende ist er doch erfolgreich. Einhorn bewahrt Augie immer wieder vor Schlimmerem und dient als Berater in fast allen Lebenslagen:

William Einhorn was the first superior man I knew. He had a brain and many enterprises, real directing power, philosophical capacity, and if I were methodical enough to take thought before an important and

---

<sup>97</sup> „Ich vermute, dass sie bei dieser Unterhaltung so in die Luft ging, weil ich kein fanatischer Feind dieser Dinge war, sondern auch diese verderbten Frauen ihrer weiblichen Weichheit wegen anlächelte. Ich war zu nachsichtig mit ihnen und dachte zu milde über die Betten, die zuerst schal und dann giftig sein würden, weil die Gedanken der Frauen, die in ihnen herrschten, um die erobernde Macht von Chenille und Barchent, um die Effekte durch Vorhänge gedämpften Lichts und das bürgerliche Festhalten von Männern auf Abenteuern in der weichen Polsterung eines Wohnzimmers kreisten. Diese Dinge erschienen mir nicht so bedrohlich wie sie sollten“ (meine Übersetzung).

practical decision and also (N.B.) if I were really his disciple and not what I am, I'd ask myself, "What [sic] would Caesar suffer in this case? What would Machiavelli advise or Ulysses do? What would Einhorn think?" I'm not kidding when I enter Einhorn in this eminent list.<sup>98</sup> (AM 59)

Dabei ist er der einzige, der Augie nicht zwangsläufig nach dem eigenen Vorbild prägen will.

Augie begegnet des weiteren noch einer so großen Zahl anderer Personen, die ihn beeinflussen, dass ich hier nur die wichtigsten nennen kann, unter denen natürlich auch Thea Fenchel nicht fehlen darf, die Augie aus seinem Chicago wegriß und ihm so eine ganz neue Perspektive auf das Leben gibt. Generell ist die Gesellschaft Chicagos zur Zeit der Wirtschaftskrise kein positives Umfeld. Sie ist vergleichbar mit dem Danzig Oskars, indem hier verschiedene Kulturen aufeinanderprallen. Auch die Einstellung der Menschen ist vergleichbar, die von einem großen Egoismus geprägt wird. Allerdings ist in Augies Welt ein ständiges Streben nach Macht des Einzelnen auszumachen, das für die Kleinbürgergesellschaft Danzigs fehlt, obwohl das natürlich dann durch den Nationalsozialisten im Kollektiv kompensiert wird. Oskar lebt in einer viel homogeneren Gesellschaft als Augie. In seiner Welt werden die Oppositionen künstlich durch den Nationenbegriff erschaffen. Augies Welt hingegen ist immer in sich zerrissen. Dabei geht es im ersten Teil fast ausschließlich um Macht und Geld, im zweiten Teil dann mehr um Glück und Erfüllung. Dabei erschafft sich jeder seine eigene Welt, was besonders nach der Mexikoepisode deutlich wird, da sich Augie mit unterschiedlichen Leuten über Philosophie und das Leben unterhält<sup>99</sup>. „As Augie discovers the extent to which other people create their own versions of the world, fabrications to which they attempt to recruit him,

---

<sup>98</sup> „William Einhorn war der erste souveräne Mann, den ich kennen lernte. Er hatte Verstand und viele Geschäfte laufen, ein echtes Organisationstalent, philosophische Fähigkeiten, und falls ich methodisch genug wäre, eine wichtige und praktische Entscheidung zuvor zu bedenken, und wäre ich auch (notabene) wirklich sein Schüler – und nicht das, was ich bin, würde ich mich selbst fragen, ‚Was [sic] würde Caesar in diesem Falle dulden? Was würde Machiavelli raten oder Odysseus tun? Was würde Einhorn denken?‘ Ich mache keine Späße, wenn ich Einhorn in diese Ruhmesliste setze“ (meine Übersetzung).

<sup>99</sup> vgl. dazu Newman 52ff

so his opposition grows and the stories grow more and more obviously fictive“<sup>100</sup> (Newman 54).

Unterbrochen wird dieses Bild nur durch die paradiesisch anmutende Einfachheit Mexikos. Nur um gleich darauf von einem noch grausameren Bild eingeholt zu werden, dem Krieg:

A few centuries after, and on this same earth's surface, under the same sun and moon, where there once had been men like gods there would be nothing but this bug-humanity that would make itself as weird as the threatening universe outside and would imitate it by creating human mechanical regularity as invariable as physical laws. Obedience would be God, and freedom the Devil. There wouldn't any new Moses arise to lead an exodus, because amidst the new pyramids there wouldn't any new Moses be bred. Oh yes, I got up on my hindlegs like an orator and sounded off to everyone.<sup>101</sup> (AM 459)

Hierbei fällt auf, dass Augie den Krieg viel poetischer beschreibt, mit einer viel kräftigeren Sprache als Oskar. Er konstruiert sich dabei nicht als reiner Beobachter, sondern hat Teil am Geschehenen. Zum Großteil wird die Gesellschaft in *Augie March* auch negativ dargestellt. Die Charaktere, die darin vorkommen, sind allerdings nicht alle nur typenhaft. Dennoch stehen sie, wie in *Die Blechtrommel*, symbolisch oft für einen bestimmten Teil der Gesellschaft oder für eine bestimmte Ideologie. Die Anzahl der Personen im Roman ist dabei sehr groß, so dass Augie von einer Vielzahl verschiedener Vorstellungen beeinflusst wird, sich aber auch gegen so manche behauptet und dabei immer versucht einen Mittelweg zu gehen.

## 6.5. Intertextualität

Diese Vielzahl von Einflüssen drückt sich auch in den intertextuellen Bezügen des Romans aus. Wie auch in *Die Blechtrommel* sind diese äußerst vielfältig. Wie schon beschrieben, bezieht Augie in seinen ersten Sätzen seinen Glauben an Schicksal auf Heraklit. Auch liest

---

<sup>100</sup> „Als Augie die Ausmaße erfährt, mit denen andere Leute ihre eigene Version der Welt kreieren, Konstrukte, in die sie ihn mit hineinziehen wollen, verstärkt sich auch sein Widerstand und die Geschichten werden mehr und mehr offensichtlich fiktiv“ (meine Übersetzung).

<sup>101</sup> „Ein paar Jahrhunderte später und auf der selben Erdoberfläche, unter selben Sonne und dem selben Mond, wo es dereinst Menschen gab, die wie Götter waren, wäre nichts als dieses Ungeziefer Menschheit, das sich selbst so seltsam benahm wie das bedrohliche Universum draußen und würde es imitieren, indem es menschliche mechanische Regelhaftigkeit so unverrückbar wie die Gesetze der Physik machte. Gehorsam wäre Gott, Freiheit der Teufel. Da würde kein neuer Moses aufstehen, um einen Exodus anzuführen, weil da zwischen den Pyramiden kein neuer Moses mehr gezüchtet würde. Oh ja, ich stellte mich auf meine Hinterbeine wie ein Redner und spuckte große Töne für alle“ (meine Übersetzung).



Augie vor allem während seiner Zeit als Bücherdieb eine enorme Zahl an Bücher. Über eine lange Zeit begleiten ihn die „Harvard Classics“ die er von Einhorn nach dessen Wohnungsbrand geschenkt bekam: „He made me a present of the Harvard Classics with the covers ruined by the carbonic spray. I kept the volumes in a crate under my bed and started on Plutarch, Luther's letters to the German nobility, and The Voyage of the Beagle, in which I got as far as the crabs who stole the eggs of stupid shorebirds”<sup>102</sup> (AM 192). Hier ist auch symbolisch der Unterschied zwischen Augie und dem Rest der Gesellschaft, vertreten durch Einhorn, zu sehen. Nur weil die Buchrücken nicht mehr intakt sind, also das Äußere den Wert verliert, werden die Bücher für Einhorn wertlos. Augie hingegen interessiert sich dafür, was in den Büchern ist und verweigert sich damit der Oberflächlichkeit der Gesellschaft.

Im zweiten Teil wird Philosophie immer wichtiger. So hat Augie mit vielen verschiedenen Personen philosophische Auseinandersetzungen, unter ihnen Mintouchian, Clem, oder Basteshaw. In Mexiko fängt Augie bereits an sich mit den Klassikern der Philosophie zu beschäftigen: „Beneath some paper stored for kindling beside the fireplace I found a big volume, without covers and in fine type. It contained Campanella's City of the Sun, More's Utopia, Machiavelli's Discourses and The Prince, as well as long selections from St. Simon, Comte, Marx and Engels”<sup>103</sup> (AM 356). Besonders wichtig für das Buch ist dabei Machiavelli, da, wie erwähnt, Grandma Lausch und die gesamte Small Street mit ihm in Verbindung gebracht

---

<sup>102</sup> „Er machte mir mit den Harvard Classics, deren Buchrücken durch den Löschschaum ruiniert waren, ein Geschenk. Ich bewahrte die Bücher in einer Kiste unter meinem Bett auf und fing an Plutarch, Luthers Briefe an den deutschen Adel und The Voyage of the Beagle zu lesen, bei dem ich ungefähr bis zu den Krabben, die die Eier der dummen Küstenvögel klauten, kam“ (meine Übersetzung).

<sup>103</sup> „Unter einem Haufen Papier, das zum Feuer machen neben dem Kamin aufbewahrt wurde, fand ich ein dickes Buch ohne Einband und in kleingedruckter Schrift. Es beinhaltete Campanellas Der Sonnenstaat, Mores Utopia, Machiavellis Discorsi und Der Prinz, wie auch eine große Auswahl von St. Simon, Comte, Marx und Engels“ (meine Übersetzung).

werden. Auch Bibelreferenzen gibt es viele: „There are profuse references to the Biblical myth, compromising stories of Moses, Jonah, Lazarus, Cain and the myth of Eden“<sup>104</sup> (Lee 82).

Den größten intertextuellen Bezug hat *Augie March* aber zu *The Adventures of Huckleberry Finn*.

In both Huck and Augie there is a nocturnal underside to innocence. The comparison, often mentioned, is worth extending: both marginal characters are sensitive, compassionate, effectively orphaned, sceptical, resisting, observant, typically ‘lighting out,’ unheroic, buoyant though carrying a weight through the daylight of their vernacular delivery.<sup>105</sup> (Fuchs 75)

Fuchs fast den Vergleich hier sehr gut zusammen. Die Parallelen lassen sich aber noch weiter ausführen. So wird auch Huck Finn von einer herrschsüchtigen Witwe erzogen, auch wenn im Gegensatz zu Augie seine Mutter abwesend ist. Huck wehrt sich dabei auch gegen die Bevormundung, die er durch die Witwe Douglas erfährt. Auch gegen die Bevormundung der Gesellschaft setzt er sich zu Wehr, das prominenteste Beispiel dafür ist, dass er Jim zur Flucht verhilft, obwohl er Gewissensbisse hat, da er damit eigentlich das Eigentum der Miss Watsons stiehlt (Twain Kapitel 40).

Es gibt jedoch auch Unterschiede zwischen den beiden Romanen, so wird in *Augie March* aus der Retrospektive erzählt (Porter 64). Außerdem scheitert Augie schlussendlich daran ein einfaches Leben wie Huck Finn zu führen<sup>106</sup>. Er entflieht nicht ins „Indian Territory“, sondern geht nach Europa und gliedert sich in die Gesellschaft ein. Während Oskar sich, noch vergleichbar mit *Simplicissimus*, zurückzieht, aber sein Heil nicht im Glauben findet, ist der Tenor am Ende von *Augie March* doch grundverschieden von *The Adventures of Huckleberry*

---

<sup>104</sup> „Da finden sich viele Hinweise auf den biblischen Mythos, einschließlich Erzählungen von Moses, Jonah, Lazarus, Kain und dem Mythos des Paradieses“ (meine Übersetzung).

<sup>105</sup> „Bei beiden, Huck und Augie, kann man eine dunkle Seite der Unschuld erkennen. Der oft bemühte Vergleich ist es wert näher ausgeführt zu werden: beide Charaktere sind Außenseiter, mitfühlend, sozusagen Waise, skeptisch, widerspenstig, wachsam, typischerweise ‚ausleuchtend‘, unheroisch, lebhaft, obwohl sie die Last ihrer niederen Herkunft mit sich durch den Tag tragen müsse“ (meine Übersetzung).

<sup>106</sup> vgl. auch Elgin 169/182; Lee 81f/ 96ff;

*Finn*. So muss man in *Augie March* also auch eine Parodie auf einen der größten amerikanischen Romane sehen.<sup>107</sup>

Auch hier kann man erneut beobachten, dass die Einflüsse auf Augie sehr viel vielfältiger sind als auf Oskar<sup>108</sup>. Oskar konzentriert sich bei seiner Literatur auf zwei Werke. Eines von Goethe und eines von Rasputin, während Augie die gesamten „Harvard Classics“ durchliest und auch später, wann immer er Zeit hat Buch um Buch verschlingt. Letztlich sind all die philosophischen Theorien wertlos, denn am Ende bleibt er aber bei der uralten Kraft der Liebe als Rettung vor *moha*. Oskar teilt dagegen von Anfang an in nur zwei Kategorien. Goethe als Vertreter der Ordnung und der Tugend und Rasputin als das Vertreter der Leidenschaft. Bei beiden steht also eine binäre Opposition gegenüber, zwischen denen sich die Welt bewegt. Dabei sind beide miteinander vergleichbar und stellen das Dilemma der modernen Gesellschaft dar.

## 6.6. Geschichte

Eine weitere Ähnlichkeit weisen die Romane darin auf, wie sie mit Geschichte umgehen. Auch bei *Augie March* dient die Zeitgeschichte als Hintergrund, vor dem gesellschaftliche Strömungen präsentiert werden. Gezeigt werden in Augie „the twenties, the Crash, the politics of the thirties, World War II, post-War prosperity and problems“<sup>109</sup> (Shulman 113). Wie Newman aber feststellt, ist ein viel deutlicherer Bezug von Augies Welt zur Gesellschaft feststellbar (18ff). So werden auch tagespolitische Referenzen gegeben, wie „about the time when O’Bannion was knocked off“<sup>110</sup> (AM 29). Die politische Welt und die Geschichte spielen für Augie schon deshalb eine größere Rolle als für Oskar, da er schon mit zwölf Jahren das Arbeiten

---

<sup>107</sup> vgl auch Pughe „Reading the Picaresque“

<sup>108</sup> vgl. auch Meyers 113ff

<sup>109</sup> „die Zwanziger Jahre, der Börsencrash, die Politik der Dreißiger, der Zweite Weltkrieg, der Wohlstand und die Probleme der Nachkriegszeit“ (meine Übersetzung).

<sup>110</sup> „ungefähr zu der Zeit, als O’Bannion abgesetzt wurde“ (meine Übersetzung).

beginnt und so Teil hat an der Erwachsenenwelt, während Oskar nur einen kurzen Teil seines Lebens in dieser zubringt. Wie auch bei seinem Leben geht Augie dabei davon aus, dass auch die Geschichte determiniert ist: „From here a new course was set – by us for us: I’m not going to try to unravel all the causes“<sup>111</sup> (AM 25). Auch glaubt er, dass wir trotz all der Geschichtsbücher nichts aus unserer Geschichte gelernt haben: „We never learn anything, never in the world, and in spite of all the history books written. They’re just the way we plead or argue with ourselves about it“<sup>112</sup> (AM 104). Geschichte ist also wie in *Die Blechtrommel* bloßes Konstrukt, über das gestritten werden kann. Wie bereits erwähnt, konstatiert Augie später, dass sich jeder seine eigene Welt konstruiert, so kann auch keine geschichtliche Genauigkeit herrschen<sup>113</sup>. Die Geschichte muss in *Augie March* als Teil der Zivilisation gesehen werden, als Konstrukt, das von Menschen geschaffen, eigentlich keinen Nutzen hat. Der Zivilisation gegenüber steht die Natur. Diese wird unter anderem durch Mexiko symbolisiert, hier steht die Zeit scheinbar still. Auch am Ende geht der Erzähler noch einmal auf den Unterschied zwischen Natur und Zivilisation ein:

The back of the ancient water was like wolf gray. Then on the long sand the waves crashed white; they spit themselves to pieces. I saw this spectre of white anger coming from the savage gray and meanwhile shot northward, in a great hurry to get to Bruges and out of this line of white which was like eternity opening up right beside destructions of the modern world, hoary and grumblin. I thought if I could beat the dark to Bruges I’d see the green canals and ancient places”<sup>114</sup> (AM 536).

Wie fast alles in *Augie March* stehen sich also auch Natur und Zivilisation diametral gegenüber, Geschichte als bloßes Konstrukt der Zivilisation verliert ihre Bedeutung und wird von Augie als

---

<sup>111</sup> „Von hier aus wurde ein neuer Kurs gesetzt – von uns und für uns: Ich werde nicht versuchen alle Gründe dafür aufzulösen“ (meine Übersetzung)

<sup>112</sup> „Wir lernen nie etwas dazu, niemals im Lauf der Welt und entgegen aller Geschichtsbücher, die schon geschrieben wurden“ (meine Übersetzung).

<sup>113</sup> vgl. zu diesem Geschichtsbild auch Hayden White *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore [usw.]: Johns Hopkins UP, 1973.

<sup>114</sup> „Der Rücken des uralten Wassers war grau wie der eines Wolfes. Am lang hingestreckten Strand brachen sich die Wellen weiß; sich selbst in Stücke. Ich sah das Gespenst weißen Zorns aus dem wilden Grau aufsteigen und drehte nach Norden ab, in großer Eile, nach Brügge und heraus aus dieser weißen Line zu kommen, das wie Ewigkeit war, die sich hart neben den Zerstörungen der modernen Welt, eisgrau und grollend öffnete. Ich dachte, wenn ich noch vor der Dunkelheit Brügge erreiche, könnte ich noch die grünen Kanäle und alten Paläste sehen“ (meine Übersetzung)

nutzlos entlarvt, da wir nie aus ihr lernen. So muss er sich auch beeilen die historischen Artefakte in Brüssel zu sehen, bevor Dunkelheit über sie fällt, das Konstrukt Geschichte also mit dem Untergang der Zivilisation ein Ende findet.

Wie wir feststellen müssen, ist *Augie March* also kein pikaresker Roman, sondern um bei Guilléns Einteilung zu bleiben, enthält einen großen Teil *picaresque myth*. Die Auslösung des pikaresken Schemas beginnt mit der Mexikoepisode. Nachdem sich *Augie March* jedoch dadurch auszeichnet immer den Ausgleich zwischen zwei Extremen zu suchen, ist es nur nachvollziehbar, dass er zwischen zwei *modes* steht. Trotzdem, oder gerade wegen der Unterschiede, wirft der Vergleich der beiden Romane ein interessantes Licht auf die Zeit von den 1920er bis 1950er Jahren und die Unterschiede der beiden Länder. In der Vorkriegszeit sind die Romane noch miteinander vergleichbar, obwohl die Auswirkungen der Wirtschaftskrise in *Augie March* noch deutlicher zu spüren sind. Die Menschen aber, sind insbesondere in ihrem Ich-Bezug zu vergleichen, es kümmert sie nicht, was auf der Weltbühne geschieht, sondern allein das eigene Schicksal wird wahrgenommen. Beide Bücher enthalten Episoden, in denen der Protagonist zum Bildungsromanhelden wird, mit dem Unterschied, dass Oskar sich von dieser Existenz abkehrt, doch auch Augie wird nicht wirklich zu einem Helden. Er findet zwar einen Platz in der Gesellschaft, bezeichnet sich jedoch weiterhin als Kolumbus, ist also nicht angekommen. Ganz eindeutig fehlt aber die pikareske Abkehr von der Welt. In beiden Romanen steht der Protagonist unter dem Einfluss von Oppositionen. Während *Augie March* allerdings einem Ausgleich nahe kommt, sind sie bei Oskar nur Symbol der inneren Zerrissenheit. So stehen beide Romane für das Zeitgefühl der Nachkriegsjahre in den jeweiligen Ländern. Während in den USA zwar nicht positiv, aber dennoch in die Zukunft geschaut werden kann und Augie weiter nach seinem Platz

sucht, ist Oskar rückwärtsgewandt und will nicht zurück in diese Gesellschaft, die sich ihre Schuld nicht eingestehen kann und deshalb gefühllos wird.

## 7. Schluss

Was bleibt festzuhalten? Zuerst einmal, dass es schwierig ist überhaupt eine Definition für so etwas wie den pikaresken Roman zu finden. Dadurch, dass immer wieder neue Romane zu dieser Gruppe gezählt werden und sich die Definition deshalb ständig verschiebt. Dennoch habe ich versuch die wichtigsten Merkmale herauszuarbeiten und anschließend diese zwei Romane mit meiner Theorie zu vergleichen. Dabei ist als erstes Ergebnis festzuhalten, dass *Die Blechtrommel* als pikaresker Roman im weiteren Sinne anzuerkennen ist, während das von *The Adventures of Augie March* nicht gesagt werden kann. Während der erste Teil noch im pikaresken *mode* geschrieben ist, ist der zweite Teil eher der *romance* zuzuordnen. Damit muss nach Guilléns Modell gesagt werden, dass zwar der pikareske Mythos eine große Rolle spielt, der pikareske *mode* aber nicht dominant ist und das Werk so nicht als pikaresker Roman definiert werden kann.

Des Weiteren ist über die Figur Oskar zu sagen, dass sie viele Charakteristika des Pikaros auf sich vereint. So ist Oskar eindeutig ein Außenseiter der Gesellschaft, der sich mit Tricks und Gaunereien durch das Leben schlägt. Selbst als er versucht sich in das gesellschaftliche Leben einzugliedern scheitert er und zieht sich am Ende in eine Heil- und Pflegeanstalt zurück, von woraus er seine Geschichte erzählt. Unterschiede zum traditionellen Pikaro ist vor allem, dass Oskar behauptet, als fertiger Mensch auf die Welt gekommen zu sein, wohingegen der Pikaro meist naiv ist und erst am Schluss zu einer Einsicht gelangt. Außerdem ist Oskar, verglichen mit den historischen Vorgängern und auch mit Augie March, nicht von niederer Geburt und vor

allem bis zum Ende seiner Kindheit stark in die Gesellschaft eingebunden. Dazu kommt auch, dass er sich eigentlich nur auf der zeitlichen Ebene fortbewegt und wenige gesellschaftliche Schichten erlebt. Oskar gibt sich der Illusion hin alles immer unter Kontrolle zu haben, was der Einstellung Augies fundamental widerspricht: dieser geht davon aus, dass jeder sein Schicksal hat, das man nur ein wenig durch eigenes Zutun verändern kann. Auch sonst scheint die Figur des Augie March nicht mit Oskar vergleichbar zu sein. Er wächst in ärmlichen Verhältnissen auf und im Gegensatz zu Oskar fängt er schon mit zwölf das Arbeiten an, muss also schon sehr früh in die Welt der Erwachsenen eintreten. Augie bleibt dabei immer positiv. Gemeinsam haben beide jedoch das zwiespältige Verhältnis zu Familie und die Abwesenheit einer Vaterfigur, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen. Man muss also feststellen, dass die materiellen Verhältnisse, in die die Protagonisten geboren werden nicht mehr ausschlaggebend dafür sind, ob er ein Pikaro oder ein Bildungsromanheld wird, denn Augie ist von niedrigerer Geburt als Oskar und ist dennoch am Ende näher am Bildungsromanhelden als dieser.

Beide Romane sind zum Großteil in Episoden eingeteilt, die durch den Ich-Erzähler zusammengehalten werden, durch die Rahmenerzählung wird das in *Die Blechtrommel* allerdings weit mehr hervorgehoben. Auch ist ihnen ein offenes Ende gemein, auch wenn der Tenor am Ende in beiden Romanen äußerst verschieden ist. Geschichte wird als Hintergrund benutzt und auch das Geschichtsbild ist sehr ähnlich. Es wird betont, dass Geschichte ein Konstrukt ist, das keinerlei Allgemeingültigkeit beanspruchen kann. Darauf fußt auch die Unzuverlässigkeit der Erzähler, die der Leser in beiden Romanen immer im Hinterkopf behalten muss. Wie der gesamte Ton des Romans, ist auch die Gesellschaft in *The Adventures of Augie March* ein wenig positiver dargestellt, obwohl auch hier fast alle Charaktere nach ihrem eigenen Vorteil suchen. Dennoch ist es bis zum Ende begehrenswert ein Teil dieser Gesellschaft zu



werden und damit zum bestmöglichen Schicksal zu gelangen, was auch eine gewisse egoistische Note beinhaltet. Oskar dagegen hat die Gesellschaft aufgegeben, obwohl er weiß, dass er zu einem bestimmten Zeitpunkt wieder in sie zurückkehren muss.

Während Augie die Determiniertheit des Menschen in den Vordergrund stellt, will Oskar diese als Ausrede nicht gelten lassen, für ihn ist jeder schuldig, der sich nicht aktiv gegen den Nationalsozialismus gewehrt hat und sich nach dem Krieg nicht seiner Schuld gestellt hat. Er nimmt damit die Jahre der Studentenrevolte in den 60er Jahren vorweg. Im Gegensatz zu Oskar versucht Augie immer das Positive in der Welt zu würdigen. Damit spiegelt sich auch die Situation in beiden Staaten in den Protagonisten wieder. In den USA ist die Stimmung doch um einiges positiver, da die Schuld nicht auf der Gesellschaft liegt, den Nationalsozialismus ermöglicht zu haben. Vielmehr darf man sich in jeglicher Hinsicht als Sieger des Kriegs fühlen, so hat dieser den USA neben dem Sieg auf dem Schlachtfeld auch enormen wirtschaftlichen Aufschwung gebracht. Vor zwei Dingen warnt aber auch Augie: zunächst davor, dass sich der Mensch nicht als Gott aufspielen darf und dann vor den Extremen, die niemanden glücklich machen können. Die Ausgewogenheit ist der Schlüssel um dem Schicksal das bestmögliche Leben abzuringen und dazu braucht man in der modernen Welt vor allem Liebe. Oskar weiß mit Liebe nicht viel anzufangen und muss nach Augies Philosophie schon alleine deshalb ein unglückliches Leben führen. Trotz aller Unterschiede ist ein Vergleich der beiden Werke überaus lohnenswert, da beide Romane die gleiche Zeit aus den unterschiedlichen Perspektiven der beiden Nationen beleuchten und dadurch hervorragende Zeugnisse einer Zeit sind, die noch immer großen Einfluss auf unsere heutige Welt hat. Festzuhalten bleibt im Bezug auf den pikaresken Roman auch, dass beide Romane mit den Gegensätzen zwischen Pikareskem und Bildungsroman spielen. Während *Die Blechtrommel* nach ihrer Bildungsromanepisode allerdings

wieder zum pikaresken *mode* zurückkehrt, ist das bei *The Adventures of Augie March* nicht der Fall. Es bleibt zu untersuchen ob dies als Gesetzmäßigkeit für den modernen pikaresken Roman gelten kann. Dabei erweist es sich mit Sicherheit als zutreffend, dass eine genaue Zuordnung besonders bei modernen Romanen nicht möglich ist. Dennoch lohnt es sich mit dem Pikaresken als Werkzeug zu arbeiten, da es hilfreich ist sich auf einzelne Aspekte der Texte zu konzentrieren.

Und so kann diese Arbeit auch nicht als vollständige Analyse beider Texte gesehen werden, da diese mit jeweils über 500 Seiten dafür erstens zu umfangreich und außerdem so reich an Symbolik und Themen sind, dass wohl nie genug über sie geschrieben werden kann. Worauf man im Anschluss an diese Arbeit noch genauer eingehen könnte, wäre eine Analyse zu den autobiographischen Einflüssen der Autoren auf ihr jeweiliges Buch. Weiterhin könnte diskutiert werden, wie mit den Texten aus einer dekonstruktivistischen Perspektive umzugehen sei, da beide Romane die Konstruktion der Geschichte und der eigenen Wirklichkeit hervorheben. Außerdem wäre eine genauere Analyse der Rolle der Frau und der Einfluss des pikaresken Mythos auf diese ein interessantes Thema, da beide Protagonisten männlich sind und sich in einer patriarchal organisierten Wirklichkeit bewegen.

## REFERENCES

- Acocella, Joan. "Finding Augie March: Saul Bellow's First Novels." *New Yorker* 79.29 (2003): 112-7. Print.
- Adams, James Michael. "Picaresque Elements in American Fiction." Diss. University of South Carolina, 1979. Ann Arbor: UMI, 1982.
- Aithal, S. K. "American Ethnic Fiction in the Universal Human Context." *American Studies International* 21.5 (1983): 61-6. Print.
- Alter, Robert. *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1964. Print.
- Anderson, David D. "Saul Bellow's Mexican Fiesta: The Adventures of Augie March as Expatriate Spectacle." *Society for the Study of Midwestern Literature Newsletter* 22.3 (1992): 21-31. Print.
- Arker, Dieter. *Nichts Ist Vorbei, Alles Kommt Wieder: Untersuchungen Zu Günter Grass' Blechtrommel*. Heidelberg: Carl Winter, 1989. Print.
- Babcock, Barbara A. "'Liberty's a Whore': Inversions, Marginalia, and Picaresque Narrative." *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ed. Victor L. Turner. Ithaca: Cornell UP, 1978. 95-116. Print.
- Bauer, Matthias. *Der Schelmenroman*. Stuttgart: Carl Ernst Poeschel Verlag, 1994. Print.
- Bellamy, Michael O. Bellow's More-Or-Less Human Bestiaries: Augie March and Henderson the Rain King." *Ball State University Forum* 23.1 (1982): 12-22. Print
- Bellow, Saul. *The Adventures of Augie March*. New York: Penguin Books, 1953. Print.
- Bjornson, Richard. "The Picaresque Novel in France, England, and Germany." *Comparative Literature* 29.2 (1977): 124-47. Print.
- Brauner, David. "Three Solemn Buffoons: Comedy as Alibi in Saul Bellow." *Saul Bellow Journal* 13.1 (1995): 64-82. Print.

- Buranarom, Nantana Yunibandhu. "Saul Bellow's Anatomy of Love: A Study of the Theme of Love in the Adventures of Augie March, Herzog, and Humboldt's Gift." Diss. Ohio University, 1979. Print.
- Chandler, Daniel. "Eine Einführung in die Genretheorie." *Molochronik* 571. Oktober 09. Web. 11.12.09.
- Codde, Philippe. "[H]ere on Strange Contingencies': The Adventures of Augie March and Prewar French Existentialism." *Saul Bellow Journal* 20.1 (2004): 20-32. Print.
- Cohen, Sarah Blacher. "Bellow's Chicago Humor." *Saul Bellow Journal* 6.1 (1987): 9-17. Print.
- Davidson, Cathy N. *Revolution and the Word: The Rise of the Novel in America*. Oxford, England: Oxford UP, 2004. Print.
- De Logu, Pietro. "The European Roots of Saul Bellow's the Adventures of Augie March." *Cross-Cultural Studies: American, Canadian and European Literatures: 1945-1985*. Ed. Mirko Jurak. Ljubljana: Eng. Dept., Filozofska Fakulteta, 1988. 445-450. Print.
- Diederichs, Rainer. *Strukturen Des Schelmischen Im Modernen Deutschen Roman: Eine Untersuchung an Den Romanen Von Thomas Mann Bekenntnisse Des Hochstaplers Felix Krull Und Günter Grass Die Blechtrommel*. Dusseldorf: Diederichs, 1971. Print.
- Donadieu, Marc V. "American Picaresque: The Early Novels of T. Coraghessan Boyle". Diss. University of Louisiana, 2000 Lafayette. Web. 20.08.2009.
- Eisenberg, Daniel. "Does the Picaresque Novel Exist?" *Kentucky Romance Quarterly* 26 (1979): 203-19. Print.
- Enzensberger, Hans Magnus. "Wilhelm Meister, Auf Blech Getrommelt; Über Günter Grass' »Die Blechtrommel«." *Hans Magnus Enzensberger: Über Literatur*. Ed. Reiner Barbey. Berlin: Suhrkamp, 2009. 230-252. Print.
- Ferguson, Lore. *Die Blechtrommel Von Günter Grass: Versuch Einer Interpretation*. Bern: Lang, 1976. Print.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard UP, 1982. Print.
- Fuchs, Daniel. *Saul Bellow: Vision and Revision*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1984. Print.
- Fuchs, Daniel. "The Adventures of Augie March: The Making of a Novel." *Americana-Austriaca: Beiträge zur Amerikakunde* 5 (1980): 27-50. Print.

- Gericke, Philip O. "Saul Bellow's the Adventures of Augie March and its Picaresque Antecedents." *Pacific Coast Philology* 25.1-2 (1990): 77-83. Print.
- Gockel, Heinz. "Diese Sehr Ernste Parodie: Günter Grass' *Blechtrommel*." *Literaturgeschichte Als Geistesgeschichte: Vorträge Und Aufsätze*. Ed. Heinz Gockel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. 231-243. Print.
- Grass, Günter. *Die Blechtrommel*. 12.th ed. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1965. Print.
- Grass, Roland. "Morality in the Picaresque Novel." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 42.2 (1959): 192-8. Print.
- Greenstein, Michael. "Bellow and Anthropology." *Saul Bellow Journal* 14.2 (1996): 17-27. Print.
- Guerard, Albert J. "Saul Bellow and the Activists: On the Adventures of Augie March." *Southern Review* 3 (1967): 582-96. Print.
- Guillén, Claudio. *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton U.P, 1971. Print.
- Goethe, Wolfgang von. *Wahlverwandtschaften*. Projekt Gutenberg. Tübingen: Cotta, 1809. Projekt Gutenberg. Web. 12. November 2009.
- Harris, Frederick J. "Linguistic Reality-Historical Reality: Genet, Céline, Grass." *Neohelicon: Acta Comparationis Litterarum Universalium* 14.2 (1987): 257-73. Print.
- Heilman, Robert B. "Variations on Picaresque (Felix Krull)." *Sewanee Review* 66 (1958): 547-77. Print.
- Hoffmeister, Gerhart. "Einleitung." *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 20 (1986): 1-9. Print.
- Jacobs, Jürgen. "Bildungsroman Und Pikaroroman: Versuch Einer Abgrenzung." *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 20 (1986): 9-18. Print.
- Jahnke, Walter, und Klaus Lindemann. *Günter Grass: Die Blechtrommel: Acht Kapitel Zur Erschließung Des Romans*. Raderborn; München; Wien; Zürich: Ferdinand Schönigh, 1997. Print.
- Jürgs, Michael. *Bürger Grass: Biografie Eines Deutschen Dichters*. Munich, Germany: Goldmann, 2004. Print.
- Katona, Anna. "From Lazarillo to Augie March: A Study into some Picaresque Attitudes." *Hungarian Studies in English* 4 (1969): 87-103. Print.

- Knapp, Ursula. *Der Roman Der Fünfziger Jahre: Zur Entwicklung Der Romanästhetik in Westdeutschland*. Würzburg: Neumann, 2002. Print.
- Kravar, Zoran. "Gattungen." *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Ed. Viktor Zmegac. Tübingen: Niemeyer, 1994. 173-180. Print.
- Lee, Yu-ch'eng. "Myth and Ritual in Saul Bellow's the Adventures of Augie March." *American Studies/Meiguo yan jiu (China)* 10.3 (1980): 81-111. Print.
- Mancing, Howard. "The Picaresque Novel: A Protean Form." *College Literature* 6 (1979): 182-204. Print.
- McCarthy, John A. *Remapping Reality: Chaos and Creativity in Science and Literature*. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2006. Print.
- Meyers, Jeffrey. "Brueghel and Augie March." *American Literature: A Journal of Literary History, Criticism, and Bibliography* 49.1 (1977): 113-9. Print.
- Miles, David H. "The Picaro's Journey to the Confessional: The Changing Image of the Hero in the German Bildungsroman." *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 89.5 (1974): 980-92. Print.
- Miller, Stuart. *A Genre Definition of the Picaresque Novel*. Case Western University, 1969 Cleveland. Print.
- Mircev, Bogdan. "Günter Grass' "Die Blechtrommel": Eine Modifikation Des Pikaesken Romangenres." *Philologia*.N19/20 (1987): 60-7. Print.
- Nakajima, Kenji. "Freedom in the Adventures of Augie March." *Kyushu American Literature* 23 (1982): 11-24. Print.
- . "Saul Bellow's Humanism in the Adventures of Augie March." *Kyushu American Literature* 25 (1984): 1-6. Print.
- Newman, Judie. *Saul Bellow and History*. New York: St. Martin's, 1984. Print.
- O'Neal, Robert. "Organizing a Unit on the Picaresque Hero." *The English Journal* 52.6 (1963): 451-2. Print.
- Overbeck, Pat T. "The Women in Augie March." *Texas Studies in Literature and Language: A Journal of the Humanities* 10 (1968): 471-84. Print.
- Plard, Henri. "Verteidigung Der Blechtrommeln: Über Günter Grass." *Text Kritik: Zeitschrift für Literatur* 1.1 (1963): 1-8. Print.

- Porter, M. Gilbert. *Whence the Power?: The Artistry and Humanity of Saul Bellow*. Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1974. Print.
- Porter, M. G. *Whence the Power? the Artistry and Humanity of Saul Bellow*. Columbia: U. of Mo. P, 1974. Print.
- Pughe, Thomas. "Reading the Picaresque: Mark Twain's the Adventures of Huckleberry Finn, Saul Bellow's the Adventures of Augie March, and More Recent Adventures." *English Studies: A Journal of English Language and Literature* 77.1 (1996): 59-70. Print.
- Rickels, Laurence A. "Die Blechtrommel zwischen Schelmen- und Bildungsroman." *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik* 20 (1986): 109-32. Print.
- Rodrigues, Eusebio L. "Augie March's Mexican Adventures." *Indian Journal of American Studies* 8.2 (1978): 39-43. Print.
- Rosu, Anca. "The Picaresque Technique in Saul Bellow's Adventures of Augie March." *Analele Universitatii, Bucuresti, Limbi Germanice* 22 (1973): 191-7. Print.
- Rothschild, Herbert B., Jr. "Falstaff and the Picaresque Tradition." *Modern Language Review* 68 (1973): 14-21. Print.
- Schärer, Dominique. "Die Blechtrommel Und Die Gattungstradition Des Deutschen Und Spanischen Schelmenromans." *Versants: Revue Suisse des Littératures Romanes/Rivista Svizzera di Letteratura Romanze/Schweizerische Zeitschrift für Romanische Literaturen* 37 (2000): 179-96. Print.
- Schilling, von Klaus. *Schuldmotoren: Artistisches Erzählen in Günter Grass' ‚Danziger Trilogie‘*. Bielefeld: Aisthesis, 2002. Print.
- Schneider, Irmela. *Kritische Rezeption "Die Blechtrommel" Als Modell*. Bern und Frankfurt: Herbert Lang/ Peter Lang, 1975. Print.
- Scholes, Robert. "Towards a Poetics of Fiction: 4) an Approach through Genre." *Novel: A Forum on Fiction* 2.2 (1969): 101-11. Print.
- Schönert, Jörg. "Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne." *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*. Ed. Christian Wagenknecht. Stuttgart: J.B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 1989. 393-413. Print.
- Schröder, Susanne. *Erzählfiguren Und Erzählperspektive in Günter Grass' »Danziger Trilogie«*. Frankfurt am Main; Bern; New York: Peter Lang, 1986. Print.
- Schumann, Willy. "Wiederkehr Der Schelme." *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 81.7 (1966): 467-74. Print.

- Schwan, Werner. »*Ich bin doch kein Unmensch*«: *Kriegs- und Nachkriegszeit um deutschen Roman: Grass, Blechtrommel - Lenz, Deutschstunde - Böll, Gruppenbild mit Dame – Merkel, Suchbild*. Freiburg: Rombach Verlag, 1990. Print.
- Shaw, Patrick W. "History and the Picaresque Tradition in Saul Bellow's the Adventures of Augie March." *CLIO: A Journal of Literature, History, and the Philosophy of History* 16.3 (1987): 203-19. Print.
- Shere, Jeremy. "[G]Loving the Knuckles': Reading Bellow's the Adventures of Augie March as a Response to the Question of Postwar, American Jewish Culture." *Saul Bellow Journal* 20.1 (2004): 87-101. Print.
- Shulman, Robert. "The Style of Bellow's Comedy." *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 83.1 (1968): 109-17. Print.
- Sieber, Harry. *The Picaresque*. London: Methuen, 1977. Print.
- Stahl, Ernest L. "Literary Genres: Some Idiosyncratic Concepts." *Yearbook of Comparative Criticism* 8 (1978): 80-92. Print.
- Stamm, James R. "The use and Types of Humor in the Picaresque Novel." *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* 42.4 (1959): 482-7. Print.
- Stephan, Inge. "Kulturepoche." *Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Ed. Wolfgang Beutin, et al. 7th ed. Stuttgart: Metzler, 2008. Print.
- Tackach, James M. "Saul Bellow's Dingbat Einhorn, Nails Nagel, and the American Dream." *Saul Bellow Journal* 2.2 (1983): 55-8. Print.
- Taylor, S. O. "Episodic Structure and the Picaresque Novel." *Journal of Narrative Technique* 7 (1977): 218-25. Print.
- Todorov, Tzvetan, Richard Howard, and Robert Scholes. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell UP, 1975.
- Twain, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. New York: Harper & Brothers, 1912. University of Virginia. Web. 25. November 2009.
- Valentin, Jean-Marie. "Kulturtransfererscheinungen Im Bereich Der Literaturgeschichte Am Beispiel Des Europäischen Schelmenromans." *Einheit in Der Vielfalt*. Ed. Gisela Quast. Bern: Peter Lang, 1988. 546-555. Print.
- Wagner, Hans. "Simplex, Felix, Oskar Und Andere: Zur Barocken Tradition Im Zeitgenössischen Schelmenroman." *Literarische Tradition heute* 24 (1988): 117-58. Print.



- Way, Brian. "Character and Society in the Adventures of Augie March." *British Association for American Studies Bulletin* 8 (1964): 36-44. Print.
- Wicks, Ulrich. "Narrative Distance in Picaresque Fiction." *College Literature* 6 (1979): 165-81. Print.
- . "The Nature of Picaresque Narrative: A Modal Approach." *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America* 89.2 (1974): 240-9. Print.
- . *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide*. Westport, CT: Greenwood, 1989. Print.