"Die Blechtrommel" und die Gattungstradition des deutschen und spansichen Schelmenromans

Autor(en): **Schärer, Dominique**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **37 (2000)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-266751

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

DIE BLECHTROMMEL UND DIE GATTUNGSTRADITION DES DEUTSCHEN UND SPANISCHEN SCHELMENROMANS

1. Einleitung: Literarische Gattung und Schelmenroman

In einem Interview verwies Günter Grass zwar darauf, dass seine *Blechtrommel* eindeutig von der literarischen Tradition des Schelmenromans geprägt sei, doch wehrte er sich dagegen, seinen Roman als solchen zu bezeichnen[1] und «dieses Buch in die moralisch wertfreie Kategorie des Schelmenromans einzuordnen.» Auch Grimmelshausens *Simplicissimus* sei kein solcher Roman gewesen, «sondern der Ausdruck bitterer, ja verzweifelter Zeitkritik». Laut Grass ist sein Werk nämlich nicht wie die Schelmenromane moralisch wertefrei, sondern Ausdruck bitterster Zeitkritik. Trotzdem wurde der Roman von der Sekundärliteratur[2] immer wieder als Schelmenroman untersucht. Die erschienenen Studien befassen sich jeweils mit einzelnen Aspekten der *Blechtrommel* als Schelmenroman, so zum Beispiel mit dem Pikaro als Hauptfigur (G.R. Dimler) oder im literaturgeschichtlichen Zusammenhang der modernen Schelmenromane seit 1945 (N. Schöll, W. van der Will und R. Diederichs). In mehreren dieser Untersuchungen wird unter Verweis auf den Artikel von C. Guillén betont, dass die *Blechtrommel* weitgehend die wesentlichen Merkmale eines Schelmenromans aufweise[3].

---

1 Günter Grass in einem Interview mit Geno Hartlaub: «Wir, die wir übriggeblieben sind...», in: Gert Loschütz, *Von Buch zu Buch. Günter Grass in der Kritik*, Neuwied/Berlin, Luchterhand, 1968, S. 212 (zitiert in Hans-Volker Gretschel, *Die Figur des Schelms im deutschen Roman nach 1945,* Frankfurt/M. etc., Lang, 1993, S. 112).

2 Siehe Bibliographie.

3 So verweisen Berit Balzer, «*Die Blechtrommel* von Günter Grass: Ein moderner Schelmenroman?» in: *Der deutsche und der spanische Schelmenroman/La novela picaresca alemana y española.* Actas de la VII Semana de Estudios Germá-

Ganz kurz soll hier Guilléns Definition des Schelmenromans wiederholt werden, in welcher er vier Kategorien des Pikaresken unterscheidet: 1) die *pikareske Gattung* umfasst die ersten spanischen Schelmenromane des Barock als Vorbilder dieser literarischen Gattung; 2) eine zweite Romangruppe stimmt mit den spanischen Vorbildern aufgrund von *charakteristischen inhaltlichen und formalen Merkmalen* überein; 3) *im weiteren Sinne pikareske Romane* weisen nur die wichtigsten dieser Merkmale auf und 4) *der Mythos des Pikaresken* als Bedeutungsgefüge[4]. In der Sekundärliteratur wird *die Blechtrommel* meist der zweiten Gruppe zugeordnet. Guillén nennt für diese literarische Gattung *acht wichtige Merkmale*[5]: 1) Die Hauptfigur ist ein Aussenseiter der Gesellschaft und grundsätzlich einsam. Aus dem Dilemma zwischen Abgrenzung und Verstrickung in der Gesellschaft entsteht ein Konflikt; 2) die Form dieser Romane ist die Pseudo–Autobiographie; 3) durch den einseitigen, höchst kritischen und negativen Blickwinkel des Helden auf die Gesellschaft entsteht die 4) geschlossene Form dieser Textsorte; es kommen 5) materielle Sorgen, 6) verschiedene soziale Schichten und ein Schurkenpanorama sowie 7) eine Reise durch Raum und Zeit vor; 8) der Roman ist in lockeren Episoden aufgebaut[6]. Diese Liste der charakteristischen Merkmale ist erweiterbar. Zu nennen wären dabei für den Protagonisten seine Rolle als Antiheld und Individualist, seine korrupte Entwicklung mit schliesslicher Weltflucht, seine verschiedenen gesellschaftlichen und beruflichen Rollen und häufiges Künstlertum[7]

---

nicos: «Relaciones hispano-alemanas en la lengua, la literatura y la cultura», celebrada en El Escorial (30 de marzo - 3 de abril de 1992), hg. von Margrit Raders/María-Luisa Schilling, Madrid, Ediciones de Oro/Departamento de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid, S. 110 und Detlef Krumme, *Günter Grass. Die Blechtrommel,* München /Wien, Hanser, 1986, S. 55 auf Claudio Guillén, «Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikarischen», in: *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman,* hg. v. H. Heidenreich, Darmstadt, WGB, 1969, S.375-397.

4 Claudio Guillén, a.a.O., S. 377 ff.

5 Claudio Guillén, a.a.O., S. 379 ff.

6 Für Guilléns dritte Gruppe, wozu er auch Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* zählt, sind das erste und zweite Merkmal entscheidend (S. 390).

7 Norbert Schöll, «Der pikarische Held. Wiederaufleben einer literarischen Tradition seit 1945», in: *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945,* hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart, A. Kröner, 1971, S. 309.

sowie seine innere Distanz zur Gesellschaft, zu sich und seinem Leben und zum Erzählten. Zur äusseren literarischen Form gehört häufig ein linearer Aufbau, ein reflexives Ich und Intertextualität durch Parodie von klassischen Erzähltraditionen. Schliesslich kommen in den Schelmenromanen häufig die gleichen Motive vor, so zum Beispiel ein bestimmter Erzählanlass, die niedere Herkunft der Hauptfigur oder ein Initiationsritual in die korrupte Welt.

Fasst man nun eine literarische Gattung als Dichtart nach gewissen formalen und inhaltlichen Kriterien auf[8], so ist die Lebensgeschichte des Oskar Matzerath tatsächlich ein Schelmenroman[9]. Die Liste dieser inhaltlichen und formalen Merkmale wurde bisher aber nicht mit der Gattungstheorie in Zusammenhang gebracht. Mit deren Hilfe könnte man aber die Frage nach den verschiedenen Spielarten des Schelmenromans besser beantworten, denn literarische Gattungen verkörpern zu verschiedenen Zeiten verschiedene Weltanschauungen, sodass Erzählansatz und Wirkungsabsicht der Werke ein und derselben Gattung grundverschieden sein können. Um dies zu zeigen, sollen nun die Begriffe der Gattungstheorie auf die Liste der wesentlichen Merkmale des Schelmenromans übertragen werden.

Abgesehen von formalen Fragen (Stil, Struktur wie Motivverknüpfung oder Handlungsgerüst) setzt sich die Gattungstheorie nämlich erstens mit dem literarischen *Stoff* und zweitens mit dem literarischen *Gehalt* oder mit der Idee auseinander. Den Begriff des Stoffes versteht Knapp[10] als «Gefüge von erzählbaren Handlungseinheiten»

---

8 Ulrich Weisstein, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft,* Stuttgart etc., Kohlhammer, 1968, grenzt den Begriff der «Gattung» von den drei empirischen Textsorten des Lyrischen, des Epischen und des Dramatischen sowie von den stilistischen Texttypen des Komischen, des Tragischen, Heroischen, Idyllischen, Didaktischen, Satirischen ab. Literarische Gattungen seien spezifische Untergruppen der Textarten und erfolgen aus formalen und inhaltlichen Kriterien (S. 261-263).

9 Selbstverständlich darf man Günter Grass' Werk aber nicht nur als Schelmenroman kategorisieren, denn dies würde ja eine Reduzierung bedeuten, welche seine literarische Eigenständigkeit und Originalität sowie die klassischen Einflüsse beispeisweise des deutschen Bildungsromans oder tiefenpsychologische und mythologische Elemente ausser Acht liesse, vgl. Berit Balzer, a.a.O., S. 112.

10 Gerhard Peter Knapp, «Stoff – Motiv – Idee», in: *Grundzüge der Literatur- und*

welches den sachlichen Inhalt einer Dichtung umfasse. Je nach Gattungstheorie ist der Stoff an literarische Typen gebunden[11] und besteht aus der *Fabel* und verschiedenen *Motiven*[12]. Damit man eine literarische Figur als Typus bezeichnen kann, muss sie in der Literatur mit bestimmtem Grundverhalten und gewissen charakteristischen Merkmalen immer wieder auftauchen. Der Begriff des Motivs bezieht sich auf eine «kleinere stoffliche Einheit»[13] verstanden, welche auch ausserhalb des literarischen Kontextes bestehen kann und tradierbar sowie kontextual wirksam ist[14]. Motive verändern sich im Verlauf der literarischen Gattungstradition durch Motivkonstanz, Motivpräferenz, Motivschwund, Motivzerfall oder -Zerstörung und durch Motivmutation (Entmythologisierung, Säkularisierung, Travestierung). Sie können verschieden verknüpft sowie entweder nach ihrer Position innerhalb des Textes (Kernmotiv, Rahmenmotiv, Füllmotiv) oder nach ihrer Wirkung auf den Handlungsverlauf (Hauptmotiv, Nebenmotiv, blindes Motiv) klassifiziert werden[15]. Das Grundverhalten und die charakteristischen Merkmale des Schelms als literarischer Typus sowie wichtige Motive des Schelmenromans wurden oben schon genannt. Mit «Fabel» ist «der in spezifischer Weise gebundene Stoff» gemeint, eine «organisierte Abfolge von Begebenheiten»[16].

Sprachwissenschaft, hg. v. Heinz Ludwig Arnold/ Volker Sinemus, Bd.1, München, dtv, 1988, S. 200. Mit diesem Begriff kann aber auch die historische Quelle eines literarischen Stoffes gemeint sein.

11 Wolfgang Kaiser, *Das sprachliche Kunstwerk. Einführung in die Literaturwissenschaft,* München, Francke, 1973, S. 56.

12 Leider ist die Begriffsdefinition in der Gattungstheorie verwirrlich und sehr unterschiedlich. Ich gebrauche die folgenden Begriffe unter Kombination der Theorien von Ulrich Weisstein, a.a.O., Gerhard Peter Knapp, «Stoff – Motiv – Idee», «Textarten – Typen – Gattungen – Formen», in: *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft,* a.a.O. und Wolfgang Kaiser, a.a.O. Ulrich Weisstein ordnet dem Stoff zusätzlich die Begriffe des Themas (im Gegensatz zu Motiven auf Charaktere bezogen, S. 174), der Situation (als Bindeglied zwischen Motiv und Handlung), des Bildes und des Topos (Gemeinplatz, S. 182) unter. Darauf soll jedoch hier nicht eingegangen werden.

13 Elisabeth Frenzel, *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, Stuttgart, 1957, zitiert in Gerhard Peter Knapp, «Stoff – Motiv – Idee», in: *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft,* a.a.O., S. 200.

14 Gerhard Peter Knapp, «Stoff – Motiv – Idee», a.a.O., S. 200.

15 Gerhard Peter Knapp, «Stoff – Motiv – Idee», a.a.O., S. 205-206.

16 Gerhard Peter Knapp, «Stoff – Motiv – Idee», a.a.O., S. 200.

Die Fabel des Schelmenromans liefert die Lebensgeschichte eines jungen und zuerst naiven Protagonisten, der schon aufgrund seiner sozialen Herkunft häufig von Anfang an als Aussenseiter der Gesellschaft gestempelt ist und sich in sie einzugliedern versucht. Nachdem er dank einem Initiationsritual die Falschheit der Gesellschaft erkannt hat, lässt er sich zunehmend korrumpieren und vorübergehend gelingt ihm die soziale Integration auch. Schlussendlich bleibt er jedoch der Verlierer: seine Biographie endet mit Gefängnis oder sonstiger Strafe (*Guzmán de Alfarache*), einsamer Weltflucht (*Simplicius Simplicissimus*) oder Selbstbetrug (*Lazarillo de Tormes*).

Im Gegensatz zum Stoff ist mit der literarischen «Idee» eines Textes seine Problematik, seine geistige Aussage gemeint, welche dann der Deutung zugänglich ist[17]. Die Aussage des Textes hängt natürlich sowohl von der Form und vom Stoff sowie auch vom literarischen Typus ab, welcher ein Weltbild personifiziert. Im Falle des Schelmenromans provoziert der Pikaro alte Ordnungen[18] der Gesellschaft und stellt diese in Frage. So taucht diese literarische Gattung häufig zu Umbruchs- und Kriegszeiten auf und kann als Krisenbarometer ihrer Zeit betrachtet werden. Wesentliche Themen dieser Romane sind die Darstellung des Zeitgeistes und die Gesellschaftskritik.

Aus dieser kurzen gattungstheoretischen Darstellung wird klar, dass bei den Werken der Gattung «Schelmenroman» zwar der Stoff jeweils der gleiche ist, dass dieser aber jeweils der Darstellung neuer Weltanschauungen dient und dass sich seine Interpretation vollkommen verändern kann. *Die Blechtrommel* soll deshalb nicht nur aufgrund von formalen und stofflichen Eigenschaften als Schelmenroman klassifiziert werden, sondern muss aufgrund ihres Gehalts innerhalb dieser traditionsreichen und vielfältigen literarischen Gattung genauer eingestuft werden: Gerade durch Veränderung von formalen und stofflichen Elementen wandelt sich die Gattung des Schelmenromans und ihr Gehalt. Wenn Grass sein Werk nicht als

---

17 Gerhard Peter Knapp, «Stoff – Motiv – Idee», a.a.O., S. 200.

18 Norbert Schöll, «Der pikarische Held. Wiederaufleben einer literarischen Tradition seit 1945», in: *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945,* a.a.O., S. 305.

Schelmenroman sieht, so stellt sich die Frage, welche Art von Schelmenroman er bei seiner Aussage vor Augen hatte. Bei Grass als grossem Barock-Kenner, welcher in seinem Werk den Barock explizit thematisierte[19], drängt sich die Annahme auf, dass er an den deutschen Schelmenroman des Barock, vor allem an Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* dachte[20]. D. Krumme[21] stellt in seinem Aufsatz aber die These auf, dass *die Blechtrommel* eher wieder in die Nähe des spanischen Schelmenromans rücke. Diese These möchte ich nun mit Hilfe der Gattungstheorie untersuchen: Einige der charakteristischen Merkmale des Schelmenromans sollen in der *Blechtrommel* genauer betrachtet und mit der Gattungstradition des deutschen und des spanischen Schelmenromans verglichen werden. Dazu muss jedoch vorher die literaturgeschichtliche Entwicklung des barocken Schelmenromans kurz aufgerollt werden.

2. Die spanische Novela Picaresca und ihre deutsche Rezeption

Bei der Darstellung der Traditionslinien des Schelmenromans stösst man auf die Schwierigkeit, dass diese literarische Gattung sehr heterogen ist: Allein die beiden ersten spanischen Schelmenromane, der *Lazarillo* und der *Guzmán de Alfarache* existieren in verschiedenen Versionen und Erweiterungen. Diese gelangten nach Deutschland (und in andere Länder) und wurden mehrmals übersetzt. Aus der Rezeption dieser Übersetzungen entstand dann der deutsche Schelmenroman. Eine Untersuchung dieses Themas muss deshalb viele Werke und ihre verschiedenen Versionen zugleich berücksichtigen. Hier kann jedoch nur oberflächlich und auf einige wenige Texte eingegangen werden, nämlich auf die ersten spanischen Schelmenromane, auf ihre deutsche Rezeption sowie auf den *Simplicius Simplicissimus*.

Dabei beziehe ich mich auf Rötzers Arbeiten[22], welcher die *Picaresca* als typische Erscheinung des spanischen *Siglo de Oro*

---

19 Günter Grass, *Das Treffen in Telgte*, Neuwied, Luchterhand, 1979.

20 Ob Grass die spanischen Schelmenromane kennt, ist mir unbekannt.

21 Detlef Krumme, *Günter Grass. Die Blechtrommel,* München/Wien, Hanser, 1986, S. 61.

22 Hans Gerd Rötzer, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius,* Darmstadt, WGB, 1972 und «'Novela picaresca' und 'Schelmenroman'. Ein Vergleich», in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift,* Beiheft 1: Literatur und Gesellschaft im deutschen Barock, Heidelberg, C. Winter, 1979.

betrachtet und davon den deutschen Schelmenroman unterscheidet[23]. Rötzer verweist auf den soziohistorischen Hintergrund der spanischen Pikaro-Romane, nämlich auf den sich ab 1492 vollziehenden Umbruch von der Drei-Rassen-Gesellschaft (Juden, Moslems und Christen) zum orthodoxen christlichen Einheitsstaat. Die *conversos* oder Neuchristen, zur Konversion gezwungene Juden, übten ihre angestammten Berufe im Geld- und Handelswesen weiterhin aus und bildeten eine neue, finanzkräftige Klasse, welche ökonomisch gesehen der Klasse der Altchristen überlegen war. Um sich von den Neuchristen abzugrenzen, hielten die Altchristen am längst überkommenen, feudalistischen Ehrbegriff fest: Die Neuchristen mussten ihre *pureza de sangre* (Blutreinheit) bis in die vierte Generation zurück nachweisen um staatliche oder kirchliche Ämter zu erhalten. Diese gesellschaftliche Situation hat sich in der *Novela Picaresca* niedergeschlagen: Die Hauptfiguren bemühen sich verzweifelt und vergeblich um soziale Integration. Von mehreren Autoren dieser literarischen Gattung vermutet man, dass sie Konvertiten waren[24].

So ist der erste Schelmenroman, die fiktive Autobiographie des Lazarillo von Tormes (1554, anonym)[25], eine Rechtfertigung seiner schändlichen Lebensumstände: Er hat die Konkubine des Erzpriesters geheiratet und lebt in einem *ménage à trois*, hat aber dadurch gesellschaftliches Ansehen erreicht. Der Bericht Lázaros wird zur Parodie der Konfessionsliteratur, wenn der Erzähler zwar seine eigenen Sünden darlegt, zugleich aber auch diejenigen der Gesellschaft aufdeckt. Aus dem Lebenslauf des Protagonisten, welcher alle schon genannten Elemente der Schelmenliteratur enthält und durch verschiedene soziale Schichten führt, wird dem Leser klar, dass sich in dieser korrupten Gesellschaft nur am Leben erhalten kann, wer sich selber aufgibt. Lázaro beschliesst, sich «zu den Guten zu schlagen» und nennt seine Situation am Ende des Buches als «Gipfel seines Schicksals und seiner Ehre»: Die Realität und ihre Darstellung durch Lázaro klaffen weit auseinander, wodurch der Erzähler unglaubwür-

---

23 Hans Gerd Rötzer, «'Novela picaresca' und 'Schelmenroman'. Ein Vergleich», a.a.O., S. 30.

24 Dazu Hans Gerd Rötzer, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius*, a.a.O., S. 63-74.

25 Dazu Hans Gerd Rötzer, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius*, a.a.O., S. 1-50.

dig wird. Der Text wurde in Spanien von der Zensur der Inquisition verboten und kursierte von 1573 bis 1812 als gekürzter *Lazarillo castigado*[26]. Das Werk wurde aber zweimal fortgesetzt: Die 1555 anonym erschienene *Seguna parte de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* stellt den Helden als Spielball der Fortuna dar und besteht vor allem aus unterhaltsamer Ständesatire unter völliger Auslassung der Aussenseiter-Problematik des Originals. Die Fortsetzung von Juan de Luna hingegen, *Segunda parte de la vida de Lazarillo* (1620), deckt offen auf, was der erste Teil nur verschlüsselt vorweggenommen hatte: die Willkür der Inquisition, die Geldwirtschaft durch die Orthodoxie und den Widerspruch zwischen den tridentinischen Reformdekreten und der gesellschaftlichen Realität.

Über die Interpretation des 1599 erschienenen *Guzmán de Alfarache*[27] des Neuchristen Mateo Alemán ist sich die Forschung bis heute nicht einig. Obwohl einige Interpreten für orthodoxe Auslegung plädieren[28] und das Werk als gegenreformatorischen Text betrachten, lese ich den *Guzmán* mit Rötzer und anderen[29] eher als heterodoxe Gesellschaftskritik. Denn hier wird der Lebensweg eines reuigen Galeerensträflings erzählt, welcher aus armseligen sevillaner Verhältnissen in die korrupte Welt führt. Die Autobiographie des pikarischen Sünders soll den Leser anscheinend zu frommem Lebenswandel animieren. Mehrere Tatsachen machen den Leser aber stutzig: Moralische Reflexion (erzählendes Ich) und Handlung (erzähltes Ich) gehen ineinander über und der Erzähler betont einerseits den moralischen Nutzen seines Buches, erklärt aber zugleich, der Leser könne moralisieren wann er wolle. Zudem spielt der Text auf

---

26 Zu den Fortsetzungen siehe Hans Gerd Rötzer, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius,* a.a.O., S. 27-34.

27 Dazu Hans Gerd Rötzer, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius,* a.a.O., S. 55-127.

28 E. M. Báez, «Lección y sentido del ‚Guzmán de Alfarache'», in: *Revista de Filología Española*, Anejo XL, 1948 und A. Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753),* Madrid, Gredos, 1971.

29 Hans Gerd Rötzer, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius,* a.a.O., S. 163; Marcel Bataillon, *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1969; Horst Baader, *Spanische Schelmenromane*, München/Darmstadt, 1964/65, II, S. 588 ff.; J. A. von Praag, «Sobre el sentido del Guzmán de Alfarache», in: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal V*, Madrid, 1954, S. 283-306, sowie Américo Castro, *La realidad histórica de España,* México, Ed. Purróa, 1954; alle Autoren zitiert in Hans Gerd Rötzer, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius,* a.a.O., S. 163 ff.

zwei Ebenen, nämlich auf einer theologischen wie auch auf einer gesellschaftlichen. Auf der ersten wird die tridentinische Rechtfertigungslehre konsequent durchgespielt: der Sünder tut Busse und kann so seine Erlösung erlangen. Diese Erlösung ist aber rein geistiger Art, denn obwohl nach den Beschlüssen des Tridentinums die gesellschaftliche Diskriminierung der Neuchristen abgeschafft wurde – alle Menschen sind gleich vor Gott und können sich mit guten Taten erlösen – herrschte in Spanien ein auffallender Widerspruch zwischen theologischer und gesellschaftlicher Realität. Gerade weil der Erzähler hier die Wirklichkeit seiner Zeit an den Glaubensartikeln des Tridentinums misst, wird das Werk höchst gesellschaftskritisch. Der Pikaro scheitert, weil er die diebischen Gesetze der Gesellschaft nicht genug beherrscht. Unter diesen Gegebenheiten erscheint sogar seine Bekehrung ironisch, welche nur als Tauschgeschäft für das jenseitsgerichtete Heil stattfindet.

Nachdem Luján de Sayavedra 1602 mit seiner *Continuatio* den *Guzmán* trivialisierte, schrieb Alemán selber noch eine höchst moralisierende *Continuatio*, in welcher er den Guzmán seine Büssergeschichte als geläuterter Held auf einer einsamen Insel niederschreiben lässt.

Alemáns *Guzmán* war Vorbild für die meisten nachfolgenden spanischen Schelmenromane und wurde mit den Übersetzungen in Frankreich, Italien, Deutschland und England ein Welterfolg.

Wie wurden diese beiden Werke in Deutschland nun rezipiert? Die einzige zeitgenössische Übersetzung des Lazarillo, *Leben und Wandel Lazaril von Tormes*[30] (1614) hatte auf die deutsche Rezeption des Schelmenromans keinen Einfluss, zudem wurde die gesellschaftskritische Erzählintention durch Anfügen der spanischen Fortsetzung von 1555 grundlegend verändert: Nicht die Gesellschaft, sondern Fortuna ist verantwortlich für die skandalöse Situation des Protagonisten zum Schluss des Buches. Die deutsche Schelmentradition wurde erst begründet mit der Augsburger Edition von 1617: *Zwo kurzweilige / lustige / und lächerliche Historien / Die Erste / von Lazarillo von Tormes, einem Spanier.* Sie geht aber auf die zensurierte Version des *Lazarillo* zurück und erschien zusammen mit einer freien Bearbeitung

[30] Dazu Hans Gerd Rötzer, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius,* a.a.O., S. 35-54.

von Cervantes' *Rinconete y Cortadillo*. Der Text wurde aber moralisch verflacht, sodass noch weniger gesellschaftskritische Elemente als in der spanischen zensierten Version zu finden sind. Dem Text fehlen zwei Kapitel sowie die Vorrede, welche dafür mit Teilen aus der spanischen Fortsetzung des *Lazarillo* ersetzt wird. In den letzten Kapiteln löst sich der Übersetzer ganz von der spanischen Vorlage. Die Übersetzung des zweiten Teils von P. Küefuss (Nürnberg 1653) geht noch weiter in dieser Tendenz, wenn alle antiklerikalen Elemente durch Fortuna-Motive ersetzt werden.

Am wichtigsten für die Entstehung des deutschen Schelmenromans ist jedoch die Übersetzung des *Guzmán* von Aegidius Albertinus (1615) unter dem Titel *Landstörtzer Gusman von Alfarache oder Picaro genannt*[31]. Albertinus' Arbeiten sind Exegesen der Gegenreformations-Thesen, welche häufig spanische Texte als Vorbilder benutzten (Rolle der spanischen Jesuiten in der Gegenreformation). Für den deutschen *Gusman* benutzte Albertinus den ersten Teil von Alemáns Text sowie die apokryphe Fortsetzung, erfand aber den zweiten Teil weitgehend selber. Schon das spanische Original war nach dem tridentinischen Programm der Reue, Beichte und Genugtuung strukturiert, doch fehlt bei Albertinus die Verflechtung von Reflexion und Handlung; die Vorlage wird zu einer allegorischen Büssergeschichte abgewandelt, welche nach vierfachem Schriftsinn interpretierbar ist. Die Erzählstruktur ist zweipolig aufgebaut: Im ersten Teil werden die Vergehen des Schelmen dargestellt (Handlung), im zweiten Teil folgt seine Busse als Einsiedler (Reflexion). Im dualistischen Spannungsfeld zwischen Gut und Böse, zwischen Sünde und Gnade fällt die konkrete Gesellschaftskritik weg, dafür rückt das allgemeine Schicksal des Menschen mehr ins Zentrum des Romans.

Wenn man nun die spanische *Novela Picaresca* und ihre deutsche Rezeption vergleicht, so wird klar, dass Erzählansatz und Wirkungsabsicht (der Gehalt) grundverschieden sind und dass sich hauptsächlich inhaltliche und formale Gemeinsamkeiten (Stoff, Form) feststellen lassen. Der thematische Schwerpunkt der spanischen Originale, nämlich die *conversos*-Diskussion und die daraus

---

[31] Hans Gerd Rötzer, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius*, a.a.O., S. 94-120.

erfolgende schwerwiegende Gesellschaftskritk fallen weg und werden durch rein religiöse Sünder- und Büssergeschichten oder bürgerliche Interessen ersetzt. Während die spanischen Schelme sich in die korrupte Gesellschaft fügen oder ihre Strafe absitzen, wird in den deutschen Texten zum Schluss häufig die Unbeständigkeit der Welt thematisiert (Weltflucht). Zudem fehlt bei den Übersetzungen die Möglichkeit der Komplementärlektüre: Im Gegensatz zu den Originalen sind sie dogmatische und eindeutige Romane.

Wenn die pikarische Erzählweise in den aufgezählten Werken weitgehend verloren gegangen ist, so ist Grimmelshausens *Simplicius Simplicissimus* (1668/69) wieder eher ein Schelmenroman[32]. Grimmelshausen kannte sehr wahrscheinlich den albertinischen *Gusman* sowie den *Lazarillo* und Sorels *Francion*[33]. Grimmelshausen hat zwar vieles aus diesen Werken übernommen, aber auch vieles abgewandelt. Während es in den spanischen Romanen um den Gegensatz zwischen dem Einzelnen und der Gesellschaft, in den deutschen Romanen um den Gegensatz zwischen der Welt und der Transzendenz ging, problematisiert der *Simplicissimus* beide Themen. Zwar beinhaltet der Text eindeutige Satire und Gesellschaftskritik, beispielsweise in der Ständebaumszene, in der Hof- und Adelskritik und in den Kriegsdarstellungen. Das Hauptthema ist jedoch die Frage nach der Möglichkeit christlichen Lebens in der unzulänglichen Welt und nach der *conditio humana* zwischen Diesseits und Jenseits. Das Einsiedlerleben auf der Insel weist Simpel zwar den Weg zu Gott, doch wird gerade diese künstliche Ausnahmesituation wieder in Frage gestellt. Christliches Leben ist nur in der Welt nützlich, wodurch diese grundsätzlich bejaht wird. In formaler Hinsicht kehrt der *Simplicissimus* jedoch wieder zum Schelmenroman zurück: Der Erzähler ist nicht vertrauenswürdig und der Aufbau des Werks ist nicht wie bei Albertinus syllogistisch (Sünde – Bekehrung – Erlösung), sondern dialektisch (Belehrung – Sünde – Bekehrung).

---

32 Matthias Bauer, *Der Schelmenroman,* Stuttgart/Weimar, Metzler, 1994, S. 103.

33 Hans Gerd Rötzer, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius,* a.a.O., S. 129. Die folgenden Zeilen zum *Simplicissimus* siehe S. 128-141.

3. *Die Blechtrommel* und die Gattungstradition des Schelmenromans

Bei der Untersuchung eines Werks unter dem Aspekt der literarischen Gattung kann gerade die Abweichung von der Norm und das Spiel mit der Tradition interessieren. Dies ist der Fall bei der *Blechtrommel*, denn wie schon erwähnt erfüllt das Werk genug Eigenschaften des Schelmenromans, um als solcher zu gelten; die einzelnen gattungsspezifischen Elemente der *Blechtrommel* könnten und sollten in ihrem Verhältnis zur Tradition des Schelmenromans und auf leichte Veränderungen hin genau untersucht werden. Da jedoch hier eine detaillierte Analyse keinen Platz hat, sollen einige Eigenschaften Oskars als Schelm sowie einige Motive des Schelmenromans untersucht werden.

Oskar ist wie alle Schelmen ein *Aussenseiter* der Gesellschaft. Im Gegensatz zu den spanischen Schelmenromanen aber ist Oskar dies nicht aufgrund niederer Herkunft – Oskar stammt ja aus biederstem Bürgertum – sondern er wählt von Geburt an seine Aussenseiterrolle selber:

> Damit es gleich gesagt sei: Ich gehörte 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 [...] hatte, so kritisch lauschte ich den ersten spontanen Äusserungen der Eltern unter den Glühbirnen. Mein Ohr war hellwach. [...] Noch mehr: was ich mit dem Ohr einfing, bewertete ich sogleich mit winzigstem Hirn und beschloss, nachdem ich alles Gehörte genug bedacht hatte, dieses und jenes zu tun, anderes gewiss zu lassen[34].

Durch diesen Anfang erklärt sich auch der Wegfall des traditionellen *Initiations-Motivs*, wo der naive Protagonist über die Schlechtigkeit der Gesellschaft eingeweiht wird. Oskar durchschaut die bürgerliche Erwachsenenwelt von Anfang an[35] und beschliesst an seinem dritten Geburtstag, nicht mehr zu wachsen:

---

[34] Günter Grass, *Die Blechtrommel*, Frankfurt a M./Hamburg, Fischer, 1962, S. 35. Alle Zitate stammen aus dieser Ausgabe.

[35] Vgl. Manfred K. Kremer, «Günter Grass. *Die Blechtrommel* und die pikarische Tradition», in: *The German Quarterly*, Bd. XLVI, Heft 3, Mai 1973, S. 382.

> um nicht als einszweiundsiebzig grosser, sogenannter Erwachsener, einem Mann, der sich selbst vor dem Spiegel beim Rasieren mein Vater nannte, ausgeliefert und einem Geschäft verpflichtet zu sein, das, nach Matzeraths Wunsch, als Kolonialwarengeschäft einem einundzwanzigjährigen Oskar die Welt der Erwachsenen bedeuten sollte. (S. 47)

Oskars selbstgewählter Kleinwuchs[36] hat jedoch rückwirkend sehr wohl gesellschaftliche Konsequenzen, ist er doch unter dem Nazi-Regime Euthanasie-gefährdet. Nach dem Tod Matzeraths und dem Ende des Krieges beschliesst Oskar zwar wieder zu wachsen, doch die Eingliederung in die Gesellschaft gelingt nicht mehr: Sein Heiratsantrag wird von Maria abgewiesen und aus Oskar wird anstelle eines Bürgers «ein Narr» (S. 381), der sich in verschiedenen Rollen und Berufen am Rande der Gesellschaft durchschlägt. Das typisch pikarische Motiv der *Reise durch Raum, Zeit und verschiedene Gesellschaftsschichten* ist aber in der Blechtrommel leicht neu gewichtet (Motivmutation): Die Reise durch die Zeit – wonach das Werk auch gegliedert ist – hat nämlich einen besonderen Stellenwert, ist doch sein Hauptthema die Kritik an der deutschen Gesellschaft von der Vorkriegs- bis zur Nachkriegszeit.

Ganz im Gegensatz zum *Simplicius Simplicissimus*, dem ja zeitenweise die Eingliederung in die Gesellschaft gelingt und welcher buchstäblich von der Welt eingesaugt wird[37], verliert aber Oskar nie die doppelte *Distanz* einerseits zum Gegenstand seiner Erzählung und andererseits zur Gesellschaft. Während Simplicius selber zum Akteur wird, behält Oskar stets seine Beobachterfunktion[38]. So verursacht Oskars strikte Weigerung, menschlich oder politisch Partei zu ergreifen, Matzeraths Tod mit, welchen er absolut kühl und unbeteiligt erzählt:

> Was man nicht alles tut, wenn das Schicksal seinen Auftritt hat! Während mein mutmasslicher Vater die Partei verschluckte und starb,

---

36 Rainer Diederichs, *Strukturen des Schelmischen im modernen deutschen Roman. Untersuchungen an den Romanen von Thomas Mann* Bekenntnisse des Hochstaplers Krull *und Günter Grass* Die Blechtrommel, Düsseldorf-Köln, Diederichs, 1971 (Diss.), S. 40.

37 Detlef Krumme, a.a.O., S. 60.

38 Berit Balzer, a.a.O., S. 107.

> zerdrückte ich, ohne es zu merken oder zu wollen, zwischen den Fingern eine Laus, die ich dem Kalmücken kurz zuvor abgefangen hatte. (S. 327)

In der Erzählperspektive beider Werke wird *reflexives Ich* verwendet, jedoch mit anderer Funktion: Im *Simplicius Simplicissimus* wird damit zuerst die Diskrepanz zwischen der Naivität Simpels und der korrumpierten Welt auf satirische Weise dargestellt; mit zunehmender Weltkenntnis und Lasterhaftigkeit jedoch wertet das erzählende Ich des Simplicius die Sünden eines erzählten Ichs. Auch Oskar spricht von sich selber abwechslungsweise in der ersten und in der dritten Person (Wechsel «Er» – «Ich»), doch fällt moralische Selbstreflexion hier weg[39]. Im Gegenteil dient der *Blechtrommel* die doppelte Erzählperspektive der grotesken Distanzierung vom Erzählten[40].

Dementsprechend macht Oskar auch keine moralische *Entwicklung* durch: Er wird weder zum Schlechten hin korrumpiert wie die Protagonisten der spanischen Schelmenromane noch entwickelt er sich im Spannungsfeld zwischen Weltverfallenheit und christlicher Tugend wie Simplicius. Die Schuld Oskars ist, als Wissender nicht gehandelt zu haben[41]. Oskar entwickelt sich aber in einem Bereich: Er perfektioniert seine Trommelkunst bis zur Höchstform. Als Beobachter der Gesellschaft drückt er mit seiner Trommel Wahrheit aus, wenn er sich damit in der Vorkriegszeit gegen die verlogene Bürgerwelt wehrt oder einen Umzug der SS zum Walzertanzen bringt. In der Nachkriegszeit holt er damit die Vergangenheit zurück und hindert so die deutsche Nachkriegsgesellschaft daran, das Schreckliche zu verdrängen. Angesichts dieser Bedeutung des Trommelmotivs erstaunt es nicht, dass Grass hier das traditionsreiche *Gattungsmotiv der Nahrungssuche* durch die Suche nach Trommel-Nachschub ersetzt hat[42] (Motivmutation). In der Nazidiktatur ist geistige Nahrung und damit auch die Trommel als Medium derselben verboten:

---

39 Rainer Diederichs, a.a.O., S. 94.

40 Berit Balzer, a.a.O., S. 107.

41 Volker Neuhaus, *Günter Grass. Die Blechtrommel,* München, Oldenbourg, 1982, S. 100.

42 Detlef Krumme, a.a.O., S. 56.

> Es war einmal ein Spielzeughändler, der hiess Sigismund Markus und verkaufte unter anderem auch weissrot gelackte Blechtrommeln. Oskar, von dem eben die Rede war, war der Hauptabnehmer dieser Blechtrommeln, weil er von Beruf Blechtrommler war und ohne Blechtrommeln nicht leben konnte und wollte. Deshalb eilte er auch von der brennenden Synagoge fort zur Zeughauspassage, denn dort wohnte der Hüter seiner Trommeln, aber er fand ihn in einem Zustand vor, der ihm das Verkaufen von Blechtrommeln fortan oder auf dieser Welt unmöglich machte. [...] Es war einmal ein Blechtrommler, der hiess Oskar. Als man ihm den Spielzeughändler nahm und des Spielzeughändlers Laden verwüstete, ahnte er, dass sich gnomenhaften Blechtrommlern, wie er einer war, Notzeiten ankündigten. (S. 164-165)

Auch das *Motiv der Weltflucht* am Schluss des Buches ist verändert: Während die spanischen Pikaros ihre Strafe absitzen oder sich mit der Gesellschaft abfinden und die deutschen Schelmen das jenseitsgerichtete Heil finden oder zumindest vorübergehend – wie Simplicius Simplicissimus – in der Welt einen göttlichen Heilsplan erkennen und die Welt grundsätzlich bejahen, zieht sich Oskar freiwillig ins Irrenhaus zurück. Zwar ist Oskars Trommeln Ausdruck seiner Suche nach Wahrheit, doch findet er weder in der Welt, besser gesagt in der deutschen Gesellschaft, noch in der christlichen oder irgendeiner Form von Religion geistiges Asyl. Seine Flucht in die psychiatrische Klinik als Ort poetischer Produktivität erklärt er denn auch folgendermassen[43]:

> Dieser Bruch blieb, liess sich nicht heilen und klafft heute noch, da ich weder im Sakralen noch im Profanen beheimatet bin, dafür aber etwas abseits in einer Heil- und Pflegestation hause[44].

Das Adieu-Welt-Motiv wird hier nicht nur säkularisiert, sondern auch noch verschärft, denn während Simplicius auf seiner einsamen Insel Erleuchtung findet und zum Schluss erwägt, wieder in die Welt zurückzukehren, will Oskar das Asyl nicht mehr verlassen, droht aber

---

[43] Siehe dazu Seite 55 in Friedrich Gaede, «Grimmelshausen, Brecht, Grass. Zur Tradition des literarischen Realismus in Deutschland», in: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft*, hg. von Rudolf Tarot u.a., I, 1/1979, Bern/München, Francke, S. 54-66.

[44] Zitiert in Friedrich Gaede, a.a.O., S. 56.

durch Wiederaufnahme seines Prozesses wieder in die Welt hinausgestossen zu werden. Seine einzige geistige Heimat findet Oskar im Benennen von Wahrheit und Erinnern – nicht Bewältigen – von Vergangenheit durch das Trommeln und das Schreiben. Dadurch wird aber auch die Gesellschaftskritik des Romans radikaler. In der *Blechtrommel* wird zwar noch nach Transzendenz gesucht, doch Antworten fehlen. Wenn man Oskars und Simpels Gottessuche vergleicht, so müsste man bei Oskar von einer säkularisierten und psychologisierten Form sprechen (Motivzerstörung), denn sie drückt sich gerade in Oskars parodistischer Jesus-Nachahmung und seiner Blasphemie aus[45].

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Oskar als pikarische Hauptfigur der Moderne wieder in die Nähe seiner spanischen Vorgänger rückt, denn er ist eindeutig Antiheld und steht zu der Gesellschaft in einem Konflikt, während die Protagonisten deutscher barocker Schelmenromane häufig reumütige Sünder oder im Falle des *Simplicissimus* gemischte Charaktere zwischen Gut und Böse sind, also eindeutig barocke Figuren zwischen Diesseits und Jenseits, welche die Möglichkeiten menschlichen Grundverhaltens verdeutlichen. Die Analyse charakteristischer gattungsspezifischer Elemente in der *Blechtrommel* bestätigt somit D. Krummes These (1986).

Auch die Ergebnisse der hier angestellten Vergleiche zum Stoff des Schelmenromans sagen über den Gehalt der *Blechtrommel* Eindeutiges aus: die Gesellschaftskritik dieses Romans ist radikal negativer als diejenige der deutschen Schelmenromane[46]. Wo im *Simplicius Simplicissimus* die Gesellschaft an der christlichen Lehre gemessen wird, kritisiert dieser Roman die Gesellschaft in ihrer Diskrepanz zur bürgerlichen Moral[47] und der Einzelne erscheint nicht als Opfer seiner Verhältnisse, sondern seine Verantwortung in der «Kollektivschuld» wird gezeigt[48]. Dank der Veränderung von

---

45 Richard G. Dimler, «Simplicius Simplicissimus and Oskar Matzerath as alienated heroes: Comparison and Contrast», in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik,* Bd. 4/1975, hg. v. G. Labroisse, Amsterdam, Rodopi, 1975, S. 150.

46 Vgl. Manfred Kremer, «Günter Grass. *Die Blechtrommel* und die pikarische Tradtition», in: *The German Quarterly,* Bd. XLVI, Heft 3, Mai 1973, S. 382.

47 Detlef Krumme, a.a.O., S. 62.

48 Volker Neuhaus, a.a.O., S. 62.

Motiven und leichter Akzentverlagerung bei Eigenschaften der Hauptfigur wird der moderne Schelmenroman säkularisiert, es existiert kein religiöser Heilsplan mehr: Oskars einzige Utopie ist das Ungeborensein, die Rückkehr unter die Röcke der Grossmutter[49].

Dominique SCHÄRER
Universität Bern

BIBLIOGRAPHIE

Balzer, Berit, «*Die Blechtrommel* von Günter Grass: Ein moderner Schelmenroman?» in: *Der deutsche und der spanische Schelmenroman/La novela picaresca alemana y española.* Actas de la VII Semana de Estudios Germánicos: «Relaciones hispano-alemanas en la lengua, la literatura y la cultura», celebrada en El Escorial (30 de marzo – 3 abril de 1992), hg. von Margrit Raders/María-Luisa Schilling, Madrid, Ediciones de Oro/Departamento de Filología Alemana de la Universidad Complutense de Madrid, S. 105–114.

Bauer, Matthias, *Der Schelmenroman*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 1994.

Diederichs, Rainer, *Strukturen des Schelmischen im modernen deutschen Roman. Untersuchungen an den Romanen von Thomas Mann* Bekenntnisse des Hochstaplers Krull *und Günter Grass* Die Blechtrommel, Düsseldorf-Köln, Diederichs, 1971 (Diss.).

Dimler, Richard G. M., «Simplicius Simplicissimus and Oskar Matzerath as alienated heroes: Comparison and Contrast», in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 4/1975, hg. v. G. Labroisse, Amsterdam, Rodopi, 1975, S. 113–134.

Gretschel, Hans-Volker, *Die Figur des Schelms im deutschen Roman nach 1945*, Frankfurt/M. etc., Lang, 1993.

Guillén, Claudio, «Zur Frage der Begriffsbestimmung des Pikarischen», in: *Pikarische Welt. Schriften zum europäischen Schelmenroman*, hg. v. H. Heidenreich, Darmstadt, WBG, 1969, S. 375–397.

Kayser, Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk. Einführung in die Literaturwissenschaft*, München, Francke, (1948), 1973[16].

Knapp, Gerhard Peter, «Stoff – Motiv – Idee», «Textarten – Typen – Gattungen – Formen», in: *Grundzüge der Literatur- und Sprach-*

[49] Volker Neuhaus, a.a.O., S. 89.

wissenschaft, hg. v. Heinz Ludwig Arnold / Volker Sinemus, Bd. 1, München, dtv, 1986, S. 200–207 und S. 258–269.

Kremer, Manfred, «Günter Grass, *Die Blechtrommel* und die pikarische Tradition», in: *The German Quarterly*, Band XLVI, Heft 3, Mai 1973, S. 381-392.

Krumme, Detlef, *Günter Grass. Die Blechtrommel*, München/Wien, Hanser, 1986.

Neuhaus, Volker, *Günter Grass. Die Blechtrommel*, München, Oldenbourg, 1982.

Rötzer, Hans Gerd, *Picaro – Landstörtzer – Simplicius*, Darmstadt, WBG, 1972.

Rötzer, Hans Gerd, «'Novela picaresca' und 'Schelmenroman'. Ein Vergleich», in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Beiheft 1: Literatur und Gesellschaft im deutschen Barock, Heidelberg, C. Winter, 1979, S. 30–76.

Schöll, Norbert, «Der pikarische Held. Wiederaufleben einer literarischen Tradition seit 1945», in: *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*, hg. v. Thomas Koebner, Stuttgart, A. Kröner, 1971, S. 302–321.

Van der Will, Wilfried, *Pikaro heute: Metamorphosen des Schelms bei Mann, Döblin, Brecht, Grass*, Stuttgart, Kohlhammer, 1967.

Weisstein, Ulrich, *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart etc., Kohlhammer, 1968, Kapitel zur Stoff- und Motivgeschichte, S. 163–229.