

4. Exkurse zum Roman *Der Tangospieler*

4.1. Vom Prager Frühling zum Deutschen Herbst – *Der Tangospieler* und *In seiner frühen Kindheit ein Garten*

4.1.1. Einleitung

Wie auch andere Schriftsteller*innen, die in der DDR sozialisiert wurden, verbindet Christoph Hein mit dem Jahr 1968 in erster Linie nicht etwa die FU Berlin, Berkeley oder Paris, sondern Prag, nicht Kiesinger und Brandt, sondern Breschnew, und auch nicht Dutschke, sondern Dubček. In Interviews, Reden und Essays hat Hein wiederholt die unter nicht wenigen seiner Zeitgenossen verbreitete Ansicht vertreten, dass die Niederschlagung der Proteste in Prag von Truppen des Warschauer Pakts im August 1968 nicht nur das Ende des Traums eines Sozialismus mit menschlichem Antlitz bedeutete, sondern auch den Anfang vom Ende der DDR.¹ In einem seiner aktuelleren Prosaveröffentlichungen lässt der Autor eine Figur sogar resümieren, dass »mit diesem Einmarsch [...] das sozialistische Experiment endgültig gescheitert [sei], jetzt würde eine Zeit der Stagnation folgen und dann käme ein neuer Stalin oder der Zusammenbruch« (GmV 414).

Eine erste und eingehendere literarische Behandlung des Themas hat Hein jedoch schon 1989 in seinem als »Erzählung« untertitelten Text *Der Tangospieler* vorgelegt. Es handelt sich dabei allerdings um alles andere als einen historischen Roman: Wie in fast allen Hein-Erzählungen steht hier die reale, »große Geschichte« eher im Hintergrund hinter dem privaten Los seines Protagonisten, des Historikers Hans Peter Dallow, der für einundzwanzig Monate wegen »Verächtlichmachung führender Persönlichkeiten des Staates« ins Gefängnis muss (TS 65). In einem Studentenkabarett hatte Dallow nämlich eine Persiflage auf Walter Ulbricht am Klavier begleitet.² Nachrichten von den Ereig-

1 Vgl. Christoph Hein: »Unbelehrbar – Erich Fried. Rede zur Verleihung des Erich-Fried-Preises am 6. Mai 1990 in Wien«, in: Baier, Christoph Hein: Texte, Daten, Bilder, S. 20–34; Christoph Hein: »Ein Berliner Traum im Oktober 1989, der im August 1968 von deutschen Panzern auf dem Prager Wenzelsplatz überrollt wurde«, in: Als Kind habe ich Stalin gesehen, S. 158–159.

2 Die Geschichte fußt teilweise auf wahren Begebenheiten im Jahre 1961 um das Leipziger Studentenkabarett »Rat der Spötter«; vgl. Matthias Braun: Drama um eine Komödie. Das Ensemble von

nissen in Prag zwischen Frühjahr und August 1968 sickern im Text lediglich in Form von Rundfunkmeldungen oder Diskussionen auf Partys durch, die der Historiker Dallow, der sich in seiner Forschung auf die Geschichte der tschechischen Arbeiterbewegung spezialisiert hat, entweder komplett ignoriert oder bestenfalls gleichgültig registriert. Am Ende greifen diese Ereignisse jedoch entscheidend in sein Leben ein.

Nach der Wende hat sich Hein noch einmal mit dem Erbe dieses Schicksalsjahres beschäftigt, wobei in diesem Fall von dem »anderen«, westlichen 1968 die Rede ist; genauer gesagt, es handelt sich um eines der letzten Kapitel in der Geschichte der »Roten Armee Fraktion«. Der Roman *In seiner frühen Kindheit ein Garten* aus dem Jahr 2005 erzählt vom gewaltsam zu Tode gekommenen Oliver Zurek, einem flüchtigen Terroristen der dritten Generation der RAF. Hauptfigur des Romans ist aber nicht Oliver – das Erzählen setzt zu einem Zeitpunkt ein, an dem er schon seit fünf Jahren nicht mehr am Leben ist –, sondern dessen Vater Richard, der die staatliche Version der Umstände um den Tod seines Sohnes anzweifelt und für eine lückenlose Aufklärung derselben kämpft. Die unübersehbaren Parallelen zwischen dem Schicksal der fiktiven Figur und dem Leben und Tod des 1993 in Bad Kleinen getöteten Wolfgang Grams verleihen dem Text einen für den Schriftsteller ungewöhnlich konkret-historischen, ja fast dokumentarischen Charakter – wenn auch einige dargestellte Sachverhalte von der geschichtlichen Vorlage nicht unwesentlich abweichen und dem Romanbeginn die folgende explizite Fiktionalitätsklausel voransteht: »Die namentlich genannten Personen des Romans sind frei erfunden«.³

Während der Schatten des Jahres 1968 über beiden Texten hängt, sind *Der Tangospieler* und *In seiner frühen Kindheit ein Garten* sich auch insofern ähnlich, dass sie das Augenmerk weniger auf die Beweggründe des ursprünglichen Protestes an sich als auf die Reaktionen bzw. Überreaktionen auf diesen seitens des Staates sowie auf die Auflehnung eines mehr oder weniger zufällig davon betroffenen Protagonisten legen. In unterschiedlichem Maße wird ein Scheitern des Rechtssystems angeklagt, und man könnte beide Bücher als Verurteilung – im Extremfall gar als Prophezeiung des Untergangs – des jeweiligen Staates lesen. Diese Lesart hat sich im Falle des früheren Textes, d.h. des *Tangospielers*, der fast zeitgleich mit der Demontage der ungarischen Grenzanlagen und ein knappes halbes Jahr vor dem Fall der Berliner Mauer erschien, unter Rezipient*innen als besonders verlockend erwiesen. Sowohl *Der Tangospieler* als auch *In seiner frühen Kindheit ein Garten* thematisieren zudem Generationenkonflikte und spielen beide mit der Vorstellung einer verlorenen Utopie in der Kindheit bzw. in den Kindheitserinnerungen der Figuren. Vor allem aber inszenieren beide Erzählungen das Erwachen eines eingeschlafenen politischen Bewusstseins in einem Individuum, das sich plötzlich und unverhofft in einem Kampf mit dem Staat befindet.

SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande« im Oktober 1961, Berlin: Chr. Links 1995, S. 60, Anm. 191.

- 3 Dass Hein allerdings mit Fiktivitäts- bzw. Authentizitätsbekundungen im Paratext nicht selten ein Spiel mit Leserwartungen treibt, zeigt sich beispielsweise an einer Widmung in *Frau Paula Trousseau* (»Für Paula T.«) oder seiner Umkehrung der klassischen Klausel in *Glückskind mit Vater* (»Der hier erzählten Geschichte liegen authentische Vorkommnisse zugrunde, die Personen der Handlung sind nicht frei erfunden«; Hervorhebung im Original); siehe unten Kapitel 7 und 8.2.

Ziel dieses Kapitels ist es, nicht nur die thematischen Parallelen, sondern auch und an erster Stelle die formalen Ähnlichkeiten und Besonderheiten beider Texte näher zu erörtern; diese betreffen u. a. ein bemerkenswertes Schwanken zwischen personalem und neutralem Erzählen sowie die zahlreichen intertextuellen Bezüge in beiden Texten, vornehmlich zu Werken von Heinrich von Kleist und Franz Kafka.

4.1.2. *Der Tangospieler*

»Ich war nur der Pianist« (TS 122) – so beteuert Hans Peter Dallow, Haupt- und Titelfigur von Heins *Der Tangospieler*, immer wieder seine Unschuld. Von dem Inhalt der Kabarettnummer, die er musikalisch begleitet hatte, will er zum Zeitpunkt der Aufführung nichts gewusst haben und auch nach seiner Inhaftierung distanziert er sich weiterhin von den Motiven der beteiligten Studenten und überhaupt von jeglichem Protestimpuls. Er empfindet anfangs seine Haft nicht einmal als Ungerechtigkeit, sondern schlimmstenfalls als Kränkung – bis er jedoch von der Willkür seiner Verurteilung erfährt: Das früher so provokante Lied darf nämlich in einer kulturpolitischen Tauwetterperiode inzwischen wieder gespielt werden. Dallow versucht dann, eine Art Gerechtigkeit zu erfahren, indem er den Richter von damals herausfordert, ihm zu erklären, warum er »im Namen des Volkes« verurteilt wurde, und lehnt sich überdies dadurch auf, dass er keine Anstalten macht, eine Arbeit zu suchen. Die Rückkehr an sein altes Institut, die ihm durch die Mitarbeit mit der Stasi ermöglicht würde, schlägt er zunächst aus – doch ob dies aus Prinzipientreue oder viel eher verletztem Stolz geschieht – er müsste dann nämlich unter einem unbeliebten ehemaligen Kollegen arbeiten –, lässt sich nicht eindeutig sagen.

Der kleine Studentenprotest in Leipzig – sofern man die Ulbricht-Parodie so bezeichnen kann – findet sein großes Pendant in den Ereignissen in der ČSSR, die im Hintergrund der Handlung gelegentlich durchscheinen. Doch Dallow reagiert anfangs uninteressiert oder gar allergisch auf alles, was nach Politik riecht, und flüchtet sich vorzugsweise in Alkohol und Liebschaften. Als er kurz nach der Haftentlassung eines seiner alten Stammlokale aufsucht, bekommt er ein Gespräch anderer Gäste mit: »Die beiden Männer, die neben ihm an der Bar saßen, diskutierten laut miteinander über Politik. Er sah kurz zu ihnen, blickte in junge, unreife Gesichter. Studenten, dachte Dallow, und verzog den Mund« (TS 15). Währenddessen beginnt die Hauptfigur, die im Roman wiederholt Zuflucht in Sex sucht und sich offenbar gerne als Frauenheld sieht, die neue Barfrau zu mustern: »Dallow sah weiterhin unverwandt auf ihre Brüste. Neben ihm diskutierten die beiden Männer noch immer über Prag und Dubček. Sie sprachen so laut miteinander, daß sich Dallow beim Betrachten der Brüste gestört fühlte« (TS 16).

Dallows sehr angestrengt erscheinende Gleichgültigkeit den Ereignissen im Nachbarland gegenüber wird an einer späteren Stelle explizit angesprochen, als er auf die Frage eines Gesprächspartners schroff erwidert: »was da in Prag passiert, kümmert mich so viel«, während er mit den Fingern schnipst (TS 134). Bezeichnenderweise sind es eben diese Finger, die den Klavierspieler Dallow erst ins Zuchthaus geführt hatten, und auch dieselben, die am Tag seiner Entlassung aus der Haft »steif und kalt und wie gelähmt« waren (TS 7); und es sind nochmals dieselben Finger, mit denen er später »verwirrt und unschlüssig« am Hals seines früheren Richters drückt (TS 137). Diesen unbeholfenen Mordversuch wird er einige Zeit danach in einem erneuten Treffen mit

dem Richter komplett auf sein Fingerleiden schieben, das er als »eine nervöse Störung, eine konvulsive Überreaktion noch aus der Haftzeit« bezeichnet (TS 154). Diese immer wieder zitternden und schmerzenden Finger scheinen u.a. ein langsam erwachendes Bewusstsein von der politischen und rechtlichen Willkür in seinem Land und zugleich die eigene unentrinnbare Unterordnung unter dieses System zu signalisieren. Schließlich verlässt Dallow Leipzig und nimmt einen Job als Kellner auf Hiddensee an – eine Flucht möglichst weit weg vom politischen Geschehen und von seinem bisherigen Beruf an den Rand der Republik.

Dass Dallows seelisches Unwohl an äußerlichen, körperlichen Symptomen veranschaulicht wird, lässt sich nicht nur als psychosomatische Reaktion oder als einprägsames literarisches Bild verstehen, sondern ist auch ein auf inhaltlicher Ebene konsequenter Ausdruck der formalen Beschaffenheit, besser gesagt: der vorherrschenden Erzählhaltung des Textes. Während nämlich das hauptsächliche Handlungsgeschehen im *Tangospieler* in erster Linie Dallow fokussiert und ausschließlich von Ereignissen berichtet wird, die sich in seiner Anwesenheit abspielen, und obwohl der Erzähler sich mit Kommentaren komplett zurückhält und nicht mehr zu wissen vorgibt als seine Figur, wäre es hier irreführend, von einer personalen Erzählsituation oder gar von interner Fokalisierung zu reden, denn ein direkter Blick in die Gedanken- und Gefühlswelt Dallows wird nicht gewährt – es wird in der Erzählung weniger durch die Figur als eben auf die Figur fokalisiert.

Der Er-Erzähler im *Tangospieler* beschränkt sich weitgehend auf unpersönliche Regieanweisungen für die szenische Darstellung und gibt Dallows Gedanken ausschließlich unter Verwendung von einleitenden »verba cogitandi et iudicandi« (d.h. epistemischen Verben oder Verben des Denkens und Urteilens) wieder. Die klassischen Techniken der internen Fokalisierung, etwa der innere Monolog oder erlebte Rede, kommen im *Tangospieler* kein einziges Mal vor. Eine solche Erzählhaltung bezeichnet Franz Stanzel als »labiles Äquilibrium zwischen dem Erzähler- und dem Reflektormoment«, da Erzählungen dieser Art durch ihre Abwechslung zwischen vereinzelt kurzen Erzählpassagen und ausführlicher szenischer Darstellung »weder sehr prägnante auktoriale noch sehr prägnante personale Merkmale aufweisen«. ⁴ Die »Verweigerung des Privilegs der Innensicht« ⁵ bewegt sich stellenweise fast in die Richtung von »eine[r] auf eine bestimmte Figur bezogene[n] externe[n] Fokalisierung«, ⁶ wie es etwa in Ernest Hemingways »The Killers« angewandt wird. Dies verleiht der Erzählung beinahe den Charakter eines Kriminalromans – beispielsweise werden die Gründe für Dallows Verurteilung erst nach einem guten Drittel des Buches (TS 61–65) verraten – und seinem Protagonisten eine Abgebrühtheit im Stil von Dashiell-Hammett-Figuren, was sich ja auch nicht zuletzt aus Dallows erwähntem Hang zu Alkohol und unverbindlichen Beziehungen speist.

Doch diese externe Fokalisierung dient nicht nur zur Erzeugung von Spannung, sondern auch und erst recht der Sympathienlenkung – oder genauer gesagt: einer negativen Form der Sympathiesteuerung. Über den Zusammenhang zwischen Perspektive und affektiver Wirkung auf den Leser spekuliert Stanzel wie folgt:

4 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 195.

5 Ebd., S. 173.

6 Genette: Die Erzählung, S. 122.

»Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Sympathiesteuerung auf den modernen Leser stärker wirkt, wenn sie durch Innensicht, d.h. durch die Illusion des unmittelbaren Einblicks in das Bewußtsein des betreffenden Charakters, ausgelöst wird als bei auktorialem Gedankenbericht, also durch eine Aussage des Erzählers darüber.«⁷

Die erzähltechnische Hemmung der leserseitigen Identifikation mit Dallow macht es schwierig, ihn ausschließlich als Opfer zu betrachten. Wenn auch *Der Tangospieler* ohne Zweifel als vernichtende Kritik des Rechtssystems der DDR gelesen werden kann, kann man auch nicht umhin, dem barschen, egoistischen, willentlich politisch naiven Dallow eine Mitschuld an seinem Schicksal zu geben – wohlgemerkt, nicht an seiner Verhaftung und anschließenden Schikanierung, jedoch sicherlich an seiner eigenen Verrohung.

In Dallows Kampf mit der Bürokratie um Gerechtigkeit scheinen intertextuelle Bezüge zu einigen Werken von Franz Kafka auf, worauf einige Rezensent*innen bereits zur Zeit der Veröffentlichung hinwiesen.⁸ Vor allem die zwei Stasi-Mitarbeiter Müller und Schulze, von Dallow mehrfach als »Clowns« bezeichnet, die immer wieder bei ihm auftauchen und ihn zur Mitarbeit zu drängen versuchen, und der karge und improvisierte Charakter ihrer Büroräume wecken Erinnerungen an Kafkas *Prozeß* mit Josek K.s zwei absurden Wächtern Franz und Willem. Die Kafka-Bezüge sind außerdem mehr als etwa eine Hommage an einen von Hein verehrten Dichter; auch hier gibt es eine Verbindung zum Prager Frühling: Als entscheidender Vorläufer der Entwicklungen in der Tschechoslowakei 1968 gilt die Kafka-Konferenz im Jahre 1963, bei der kontrovers diskutiert wurde, ob es Entfremdung in einer sozialistischen Gesellschaft überhaupt geben kann – eine Frage, die bereits mit dem früheren Hein-Text *Der fremde Freund* und spätestens mit dem *Tangospieler* eindeutig beantwortet wird.

Am Ende hat es Dallow dann auch der gewalttätigen Niederschlagung der Reformen in Prag zu verdanken, dass er wieder an seinem alten Institut nunmehr in der lang ersehnten Dozentur lehren darf: Der ehemalige Kollege Roessler, der seinerseits von Dallows Inhaftierung profitiert hatte, bringt sich in einer frühmorgendlichen Vorlesung mit unbedachten Äußerungen in Bedrängnis, nachdem ihn seine Studierenden zu der im Westfernsehen verkündeten Niederschlagung – und zu der vermeintlichen Beteiligung durch DDR-Soldaten – befragten:

»Diese Meldung empfinde er, wie Roessler den Studenten sagte, als besonders widerlich und empörend, da aus politischer und geschichtlicher Verantwortung niemals deutsche Soldaten an einem Einmarsch in Prag teilnehmen könnten. Nach der Vorlesung brachte ihm ein Student eine Tageszeitung, deren Titelseite von einer TASS-Mitteilung beherrscht wurde. Nach Aussage der Studenten habe Roessler das Kommuniké leichenblaß gelesen und schweigend den Raum verlassen.« (TS 179)

7 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 174.

8 Vgl. Barbara Sichtermann: »Weder Außenseiter noch Pechvogel«, in: Baier, Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder, S. 161–166; hier: S. 166; Claude Prévost: »Ein Panzer aus Gleichgültigkeit«, in: ebd., S. 166–170; hier: S. 169; Wes Blomster: »Der Tangospieler by Christoph Hein«, in: World Literature Today 64.2 (1990), S. 308; J.H. Reid: »Reading Christoph Hein«, in: Socialism and the Literary Imagination. Essays on East German Writers, hg. von Martin Kane, Oxford: Berg 1991, S. 213–228; hier: S. 224; Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit, S. 148f.

Dass Roessler mit seinem entschiedenen Abstreiten einer Beteiligung der Volksarmee am Einmarsch tatsächlich recht behalten sollte – zumindest in der außerliterarischen Wirklichkeit –, kommt hier als eine weitere, wohl kaum vom Autor intendierte Pointe hinzu.⁹ Auf der Fahrt von Hiddensee zurück nach Leipzig gerät Dallow mitten in einen Armeetransport samt Schützenpanzer, der sich vermutlich Richtung Osten bewegt. Dabei erlebt er folgenden Wachtraum:

»Er stellte sich vor, der Junge [gemeint ist ein Soldat – R.S.] würde die Gewalt über den Panzerwagen verlieren. Er sah, wie der Eisenkoloß plötzlich aus der Reihe brach und sich mit schlingern den Bewegungen auf ihn zu bewegte. Diese riesigen Reifen rollten langsam heran und drückten die Fensterscheiben des kleinen Autos ein. Das Panzerfahrzeug schob Dallow in seinem Wagen vor sich her, stieß ihn in den Straßengraben und überrollte ihn schließlich. Er sah sich selbst zu, wie er in seinem sich überschlagenden Wagen ruhig sitzen blieb, die verkrampfte, schmerzende Hand um den Lenker gekrallt, bis er, noch immer lächelnd, in dem Auto zerquetscht wurde. Dallow träumte mit offenen Augen, während die Armeefahrzeuge bereits wieder weiterfuhren. Er stellte sich die Szene so lebhaft vor, dass er schwitzte. Er bemerkte das Zittern seiner rechten Hand und nahm sie vom Steuer, aber schon nach einigen Sekunden ließ das Zittern nach, der befürchtete Krampf blieb aus.

»Das hätte es sein können« sagte Dallow laut zu sich und massierte die Hand, »vielleicht wars meine letzte Chance.« (TS 180f.)

Wie im ersten längeren Prosatext Heins, *Der fremde Freund*,¹⁰ geht also auch *Der Tangospieler* mit der unvermittelten Äußerung einer impliziten Selbstmordfantasie des Protagonisten zu Ende. Gleichzeitig bietet die Novelle ein Pendant zum Wachtraum Dallows auch in der im Prolog befindlichen Traumsequenz, die ebenfalls einen Blick in einen Abgrund inszeniert, der alsbald von Claudia verdrängt wird: »Schließlich vergeht der Wunsch. Vorbei. Die überwirkliche Realität. Meine alltäglichen Abziehbilder schieben sich darüber, bunt, laut, vergesslich. Heilsam« (Dff 7). Auch bei Dallow ist der Augenblick der Einsicht nur ein flüchtiger, der schließlich der Resignation und einer Rückkehr zur Tagesordnung weicht. Von der Autofahrt wieder in seiner Wohnung angekommen, begleitet Dallow am Klavier – ausgestattet mit einer Flasche Wodka – die Bilder im stumm geschalteten Fernseher, die die freundliche »Begrüßung« der Soldaten durch die Prager Bevölkerung zeigen (TS 181f.). Sein Protest war nur solange aufrechtzuerhalten, bis das eigene Ziel erreicht war – von solidarischem Kampfgeist also keine Spur. *Der Tangospieler* beschreibt folglich sehr wohl den Tod der Hoffnung auf einen Sozialismus mit menschlichem Antlitz, aber nicht nur am Beispiel eines »großen« Ereignisses, sondern auch wie er in einer menschlichen Seele schon längst stattgefunden hat.

9 Erst seit einer Reihe von Veröffentlichungen des Militärhistorikers Rüdiger Wenzke ab Anfang der 1990er Jahre gilt es als nachgewiesen, dass keine Soldaten der Nationalen Volksarmee in die Tschechoslowakei mit einmarschiert waren; vgl. Rüdiger Wenzke: Die NVA und der Prager Frühling 1968. Die Rolle Ulbrichts und der DDR-Streitkräfte bei der Niederschlagung der tschechoslowakischen Reform, Berlin: Chr. Link 1995.

10 Wie oben bemerkt, resümiert die Protagonistin auf den letzten Seiten der Novelle: »Würde ich Selbstmord begehen, stünden [die Kollegen in der Klinik] vor einem Rätsel. Es wäre eine gelungene Überraschung« (Dff 208).

Für den *Tangospieler* bleibt zuletzt zu erwähnen, dass vereinzelte Lichtblicke der Gefühlsregung durchaus zu finden sind, wie z.B. zum Anlass von Dallows Besuch bei seinen Eltern:

»Hier hatte alles seinen Anfang genommen, waren seine Sehnsüchte und unaussprechbaren Wünsche entstanden, die ihn auf den Flügeln seiner Tagträumereien, angeregt von den aus der Gemeindebibliothek entliehenen Büchern, immer wieder aus dem kleinen Nest trugen in versunkene Zeiten und reiche glücklichere Welten, bis sie ihn eines Tages tatsächlich aus dem Dorf führten und zu einer anderen Natur des Lebens. Jetzt, als er nach seiner Entlassung aus der Haft zum ersten Mal wieder ins Dorf fuhr, ahnte er, daß Gewinn und Verlust in seinem Leben sich stets die Waage hielten und er bislang und bis zum Ende seiner Tage einem Nullsummenspiel aufsitzen würde.« (TS 58f.)

Die Frage sei demnach dahingestellt, ob Dallows Kindheit so idyllisch und unschuldig war, wie sie hier erinnert wird, denn Heins narrative Beschäftigung mit der Unzuverlässigkeit aller Erinnerungen und seine oft geäußerte Ansicht, dass der Mensch schon von Kindesalter an in politische Strukturen eingebunden ist, lässt daran zweifeln. Klar ist, dass für Dallow den Erwachsenen das Wort »Utopie« inzwischen aus dem Wortschatz gestrichen worden ist.

4.1.3. *In seiner frühen Kindheit ein Garten*

Auch Christoph Heins 2005 erschienener Roman *In seiner frühen Kindheit ein Garten* handelt, wie der Titel schon vermuten lässt, von verlorener Unschuld und aufgegebenen Utopien¹¹ – von denen des Sohnes Oliver wie auch des Vaters Richard Zurek. Am Ende des Romans erklärt Letzterer: »[...] ein Staat muss siegen, möge auch die Gerechtigkeit dabei zugrunde gehen« (KG 170). Darauf, wie aus einem treuen Staatsdiener – der ältere Zurek ist pensionierter Schuldirektor – ein Mensch werden konnte, der solche fatalistischen Ansichten äußert, ist, wie eingangs angedeutet, der eigentliche Fokus des Erzählens gerichtet, und nicht etwa auf die Radikalisierung oder die Taten des RAF-Mitglieds Oliver.

Anders als bei Dallow im *Tangospieler* gibt es eindeutige Anhaltspunkte dafür, dass Richard Zurek als Sympathiefigur von Lesenden angesehen werden soll, worunter als erstes natürlich sein Status als trauernder Vater zu erwähnen wäre. Und wenn auch die Zugehörigkeit zur Lehrerverberufung allein kein Garant dafür ist, dass man als Respektperson gilt, wird wiederholt im Roman veranschaulicht, wie gewissenhaft Zurek seinen Beruf ausgeübt haben soll und sich seiner Stellung in der Gesellschaft bewusst ist. Dies steht wiederum in starkem Kontrast zu dem Hochschullehrer Dallow, der zu jedem Semesterbeginn als erstes die jungen Studentinnen mustert und sich aussucht, mit welcher von ihnen er am liebsten schlafen würde.

11 Der Titel des Romans ist eine Abwandlung der deutschen Übersetzung eines Zitats aus *The Black Prince* von Iris Murdoch, das Heins Text als Motto vorangestellt ist: »Es gibt glückliche Kinder, die in ihrer frühen Kindheit einen Garten, eine Landschaft ihr Reich nennen können«; Iris Murdoch: *The Black Prince*, London: Penguin Classics 2003.

Eine Gemeinsamkeit mit Dallow besteht allerdings darin, dass sich Zurek – bei aller Liebe zu seinem Sohn – über den Großteil des Romans von den Motiven, Zielen und Methoden der Art von Protest, der sich Oliver angeschlossen hatte, ausdrücklich distanziert. Dies betrifft nicht nur eine vielleicht erwartbare Ablehnung der Gewalttaten, in die der Protest schließlich ausarten sollte, sondern eine offenbare Abneigung gegen die linksalternative Szene im Allgemeinen. Einen bekannten lokalen Aktivisten, der Transparente an seinem Haus anbringt, beschreibt Zurek wie folgt: »Schmückle hatte schon als Schüler seine Schwierigkeiten mit der Orthographie. Dafür führte er große Reden auf dem Schulhof. Er war immer ein Großmaul, ein verspäteter Revoluzzer. Und seit er dieses Haus geerbt hat, beglückt er die Stadt mit seinen Sprüchen« (KG 24f.). In einer späteren Rückblende, als eben dieser Schmückle den Eltern seines Freundes Oliver sein Beileid aussprechen will, heißt es: »Schmückle schüttelte ihnen mehrfach die Hand und sagte, er würde dafür sorgen, dass Olivers Tod gerächt würde. Richard Zurek entzog ihm seine Hand und schüttelte unwillig den Kopf, als Gerd Schmückle seine geballte Faust vor ihm hochhielt« (KG 50).

Anders als bei Dallow wird Zureks Distanzierung vom Protest aber nicht mit Selbstschutz oder Feigheit, sondern mit offenbar einwandfreien moralischen Prinzipien in Verbindung gebracht; schon wieder ist es hier der vielgescholtene Schmückle, der beim vorbildlichen Pädagogen größte Ablehnung hervorruft:

»Als Gerd Schmückle ein weiteres Mal die Polizisten als Schweine und Bullen bezeichnete, verbot er [Zurek – R.S.] ihm mit einer scharfen Bemerkung das Wort. Polizisten seien Menschen und keine Tiere, und er dulde nicht, dass man in seinem Haus mit Kraftausdrücken um sich werfe wie ein dummer Schuljunge.« (KG 51f.)

Diese Integrität, diese freilich bisweilen karikaturhafte Tadellosigkeit wird in der ersten Hälfte des Romans sehr wohl auch deswegen etabliert, damit Zureks spätere Transformation zum Ankläger gegen den Staat umso bedeutungsvoller wirkt.

Diese Erzählstrategie, die vorwiegend auf der inhaltlichen Ebene vollzogen wird, bezeichnen Silke Lahn und Jan Christoph Meister als eine »Sympathienlenkung durch Informationsvergabe«.¹² Gleichzeitig herrscht in *In seiner frühen Kindheit ein Garten* eine nahezu identische Erzählhaltung und -perspektive vor wie im *Tangospieler*. Das heißt, dass man es auch hier mit einer personalen Erzählung zu tun hat, in der der Erzähler sich mit Kommentaren fast komplett zurückhält, dafür aber allein für die Wiedergabe des Innenlebens seiner Hauptfiguren zuständig ist. Eine Innenansicht in Form vom Gedankenwitz, von innerem Monolog oder erlebter Rede wird auch hier konsequent ausgespart, und zwar auf eine noch radikalere Weise als im *Tangospieler*. Ein frühes Textbeispiel dieser neutralen Außensicht findet sich auf den ersten Seiten des Romans, wenn Richard Zurek bei der Durchsicht durch die im Laufe von fünf Jahren gesammelten Akten über den Tod seines Sohnes – offenbar – von Emotionen überwältigt wird: »Ein Rad begann sich in seinem Kopf zu drehen. Er schloss die Augen und massierte beide Schläfen. Unversehens wurden seine Augen nass, er weinte minutenlang. Das Telefon klingelte. Er nahm seine Brille ab und wischte mit einem Taschentuch hastig die Tränen ab« (KG 17).

12 Lahn/Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse, S. 172.

Die ohnehin schon extreme Nüchternheit der Schilderung erreicht jedoch ihren Höhepunkt in folgender kurzer Passage, in der die Reaktionen der Eheleute auf die Mitteilung der Staatsanwaltschaft, dass ihr Sohn sehr wahrscheinlich nicht Selbstmord begangen habe, sondern durch einen Schuss aus einer Polizeiwaffe getötet worden sei, summarisch beschrieben werden: »Richard Zurek und seine Frau nahmen die Meldungen in einem ihnen selbst unentwirrbaren Gemisch von Gefühlsbewegungen zur Kenntnis« (KG 57). So entsteht eine Spannung zwischen der Sympathienlenkung zugunsten der Hauptfigur auf der Ebene der »histoire« und einer Distanzierung und somit suggerierten, zumindest teilweise negativen Sympathiesteuerung auf der Ebene des »discours«.

Mit seiner kompromisslosen Wahrheits- und Gerechtigkeitsbesessenheit nimmt Richard Zurek einen Platz in der Reihe der Hein-Protagonisten ein, die als Kohlhaas'sche Figuren bezeichnet werden können. Dieser intertextuelle Bezug war explizit im Falle der Hauptfigur der frühen Hein-Erzählung »Der neue glücklichere Kohlhaas«¹³; solche Kohlhaas'schen Züge sind aber auch bei weiteren Hein-Figuren nicht zu verkennen, wie etwa bei Horn in *Horns Ende*,¹⁴ Dallow im *Tangospieler*, Willenbrock im gleichnamigen Roman und Stolzenburg in *Weiskerns Nachlass*. So überrascht es nicht, dass der Einfluss der Novelle Kleists auf Heins »RAF-Roman« anderen Leser*innen nicht entgangen ist: Ein Spiegel-Rezensent hat beispielsweise seine Besprechung von *In seiner frühen Kindheit ein Garten* mit dem Titel »Kohlhaas in Bad Kleinen« versehen.¹⁵ Und auch die Rezension in der FAZ geht auf die Intertextualität des Romans ein, wenn sie allerdings zu einem eindeutig negativeren Urteil kommt: »Gut möglich, daß jahrelanger Gerichtsstreit den Vater von Wolfgang Grams zum Kohlhaas werden ließ. Aber Christoph Hein ist über diesem Stoff leider nicht zu einem Kleist geworden.«¹⁶

Doch eben auch der Bezug auf Kohlhaas und die beinahe parodistische Überzeichnung des Rechtgefühls vieler Figuren bei Hein scheinen der etwaigen leserseitigen Identifikation und Sympathie mit ihnen teilweise entgegenzuwirken. Schon bei der Kleist'schen Vorlage handelt es sich um eine durchaus paradoxe Figur, insofern Michael Kohlhaas als einer »der rechtschaffensten zugleich und entsetzlichsten Menschen seiner Zeit« beschrieben wird. »Heins Umgang mit solchen Figuren«, so David Clarke zutreffend, legt »eine gewisse Ambivalenz an den Tag: Ihre unbedingte Forderung nach Wiedergutmachung des Unrechts wird nur unter bestimmten Umständen positiv bewertet.«¹⁷ Wie für Kohlhaas und auch Dallow ist Zureks Kampf ein ganz persönlicher: Ihm geht es einzig und allein um die Entlastung seines Sohnes und nicht etwa um einen Feldzug mit kollektivem oder repräsentativem Charakter. Dies wird unter anderem deutlich an seiner Weigerung, auf Trauerkundgebungen zu reden (KG 58) oder finanzielle Unterstützung für den Rechtsstreit von einem Komitee zu akzeptieren, das von Freunden von Oliver gegründet wird. Als Zurek von seinem Anwalt über dieses

13 In: *Nachtfahrt und früher Morgen*, Berlin: Aufbau 1994, S. 81–101.

14 Siehe oben, Kapitel 3.2.

15 Wolfgang Höbel: »Kohlhaas in Bad Kleinen«, in: *Der Spiegel* vom 24.01.2005; <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39080882.html> (06.09.2023).

16 Hubert Spiegel: »Bleierner Tanz«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 04.02.2005; <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/christoph-hein-bleierner-tanz-1212074.html> (06.09.2023).

17 Clarke: *Requiem für Michael Kohlhaas*, S. 162.

Angebot informiert wird, ist seine Erwiderung somit wenig erstaunlich: »Nein, nein, nein. Keinesfalls. Es geht mir nicht um Politik oder Solidarität. Ich lasse mich nicht vor einem Karren spannen, mit dem mich nichts, aber gar nichts, verbindet. Es geht allein um meinen toten Sohn, und das Geld, das aufzubringen ist, zahle ich und kein anderer« (KG 97f.).

Am Ende ist Richard Zureks eigener Protest – die Kündigung seines Eides als Staatsdiener in einer Rede vor einer Schulversammlung – auch ein ziemlich bescheidener und folgenloser. Nach der Rede will er nicht einmal einem Journalisten, der ihn darauf anspricht, ein Interview geben. Sein Handeln zum Schluss des Romans mag moralisch aufrichtiger und konsequenter als bei Dallow erscheinen, aber letztendlich handelt es sich auch hier um einen völlig privaten Akt, mit dem die Figur zwar eine gewisse Zufriedenheit (zurück)gewinnt, der aber letztlich kein Echo hinterlässt und nichts an der Gesellschaft zu verändern imstande ist.

4.1.4. Fazit

Oben wurde u.a. auf intertextuelle Bezüge auf Kafka und vor allem auf dessen *Prozeß* kurz eingegangen. Walter Sokel zufolge ist Josef K.s größter moralischer Mangel sein Egoismus und seine Ignoranz gegenüber der eigenen sozialen Eingebundenheit.¹⁸ So drängt sich ein Zitat aus einem anderen Kafka-Text auf, nämlich die Worte des Vaters von Georg Bendemann in »Das Urteil«: »Jetzt weißt du also, was es noch außer dir gab, bisher wusstest du nur von dir! Ein unschuldiges Kind warst du ja eigentlich, aber noch eigentlicher warst du ein teuflischer Mensch!«¹⁹ Nun will die vorliegende Interpretation keineswegs darauf hinauslaufen, diese zwei Hauptfiguren, Dallow und Zurek, als »teuflische Menschen« rezipiert sehen zu wollen. Doch bei aller System- oder besser: Zivilisationskritik in Christoph Heins Romanen wird auch das Individuum nicht von aller Schuld an seiner Situation freigesprochen. Die Einbildung des Menschen, von der Politik irgendwie unabhängig oder abgekoppelt existieren zu können, und das gerade bei Figuren – einem Historiker und einem Pädagogen –, die es eigentlich besser wissen sollten, wird in beiden Romanen, wenn auch gewiss in unterschiedlichem Maße, gleichzeitig als bittere Ironie und als ein tragischer Charakterfehler dargestellt.

4.2. »Das Publikum [will] es noch nicht sehen«: Zu den Verfilmungen von *Der Tangospieler* und *Willenbrock*

4.2.1. Einleitung

Gleich zu Beginn seien zwei Zitate angeführt; erstens aus einem Interview mit dem Regisseur Roland Gräf:

18 Walter H. Sokel: Franz Kafka. Tragik und Ironie, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1976, S. 155.

19 Franz Kafka: Das Urteil und andere Erzählungen, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1989, S. 52.