

9. Fazit und Ausblick

Die vorliegende Studie unterzog ausgewählte Prosatexte Christoph Heins einer rigorosen narratologischen Analyse, wobei die Darstellung von Akten des Erinnerns ein besonderes strukturelles und thematisches Anliegen bildete. Ausschlaggebend für diese Herangehensweise war u. a. die Feststellung, dass eine solche Analyse formaler und ästhetischer Aspekte der Texte nach dem bereits vor ca. dreißig Jahren geäußerten Appell Lothar Baiers »für eine neue Lektüre« Heins in der kritischen Literatur immer noch nicht, oder zumindest nicht ausreichend erfolgt ist. Stattdessen scheint sowohl bei Rezensent*innen als auch bei vielen Literaturwissenschaftler*innen ein Herangehen an Heins Werk verbreitet zu sein, das allzu sehr auf der inhaltlichen Ebene verharret und das Hauptaugenmerk auf konkrete historische Bezüge oder gar auf politische Botschaften richtet. Kurz: Es lässt sich auch heute oft noch die Tendenz erkennen, ein Hein-Werk als »ein in fiktionaler Erzählform verpacktes Sachbuch über die politische Gegenwart«¹ anzusehen.

Es wurde festgestellt, dass eine reduktive Sicht auf Christoph Heins Prosatexte teilweise durch eine allzu gutgläubige, wortwörtliche Übernahme des Begriffs des »Chronisten« gefördert wird – eines Etiketts, das anfangs von dem Autor selbst in Bezug auf sein Schreiben angewandt wurde und seitdem anscheinend in keiner Rezension und in keinem Klappentext zu seinen Büchern fehlen darf. Man liest beispielsweise nicht mehr nur von dem Chronisten »ohne Botschaft« bzw. »ohne Hass und Eifer« – die bevorzugten Attributverbindungen Heins – sondern immer wieder auch vom »Chronisten der DDR«,² vom »Chronisten der deutsch-deutschen Verhältnisse«,³ vom »Chronisten der Gegenwart«⁴ usw. Bei dieser Wahrnehmung spielt gewiss auch das öffentliche Auftreten des

1 Albrecht: Rezeption und Zeitlichkeit, S. 54.

2 dpa: »Chronist der DDR: Christoph Hein wird 70«, in: Focus Online 07.04.2014; https://www.focus.de/kultur/buecher/literatur-chronist-der-ddr-christoph-hein-wird-70_id_3750234.html (06.09.2023).

3 Olaf Majer und Jan Sternberg: »Christoph Hein: »Wir resignieren im Stillstand«, in: Leipziger Volkszeitung 07.04.2019; <https://www.lvz.de/Nachrichten/Kultur/Kultur-Regional/Christoph-Hein-Wir-resignieren-im-Stillstand> (06.09.2023).

4 Fabian Thomas: »Ein Chronist der Gegenwart«; <http://web.archive.org/web/20230326130355/http://www.goethe.de/de/kul/lit/20365826.html> (06.09.2023).

Autors eine wesentliche Rolle, sei es sein gesellschaftliches Engagement, seine Stellungnahmen zu tagespolitischen Fragen oder seine epitextuellen Äußerungen in Interviews, bei Lesungen o.ä. über seine Werke, die mal auf eine Inszenierung der Authentizität der Texte, mal auf eine Verteidigung ihrer ästhetischen Autonomie abzielen scheinen. So treibt Hein auch auf der außertextuellen Ebene sein Spiel mit Leser*innen um die Autorschaft und die Zuverlässigkeit der Chroniken in seinen Büchern.

Begünstigt wird die mimetisch-referentielle Lesart aber schließlich sicherlich auch durch eine Erzählweise, die zumindest bei der ersten Betrachtung oft als unkompliziert und geradlinig, wie die bloße Mitteilung eines Sachverhalts wirken könnte. Man liest beispielsweise davon, dass Hein etwa »nie etwas von revolutionären formalen Versuchen gehalten« habe,⁵ dass er wie »einer aus dem neunzehnten Jahrhundert« schreibe,⁶ oder dass seine Erzählungen bereits das leisten würden, »was der Lektüreprozeß, die Interpretationsarbeit für gewöhnlich zu generieren hat«.⁷

Im Gegenteil wurde in dieser Studie gezeigt, dass – wenn auch Christoph Hein wohl nie als literarischer Bilderstürmer gelten wird – auf der »discours«-Ebene seiner Texte durchaus komplexe Erzählstrukturen und -techniken anzutreffen sind und dass darin die eigentliche interpretatorische Herausforderung und die Polysemie der Texte bestehen. Man stößt z.B. auf Erzählrahmen, die die zugrundeliegende Situation des Erinnerns und Erzählens eher verschleiern als erklären, auf temporale Unbestimmtheiten und Widersprüche, die das zunächst angenommene Verhältnis der Zeit des Erzählens zur Zeit des erzählten Geschehens in Zweifel ziehen und auf häufige Interferenzen in sprachlichen, räumlichen und ideologischen Parametern der Erzähler- und Figurenrede, die eine zufriedenstellende Zuordnung der Erzählperspektive erschwert. Vor allem in neueren Texten Heins lassen sich auch intertextuelle, metanarrative und metafiktionale Signale – kurz: eine erhöhte literarische Selbstreflexivität – erkennen. Die Ergebnisse der vorliegenden Analyse der Prosatexte Christoph Heins, die unten ein letztes Mal selektiv zusammengefasst werden, verlangen nach einem erweiterten Verständnis vom Chronisten-Begriff – einem, das dem Anteil des Kreativen, ja sogar des Phantastischen⁸ am Erzähl- und Erinnerungsprozess in seinen Texten gerecht wird.

Es gilt noch einmal zu betonen, dass es bei diesen narratologischen Analysen natürlich nicht darum ging, die Texte von ihrem historischen Kontext loszulösen oder etwa zu leugnen, dass Christoph Heins Texte – wie die Literatur im Allgemeinen – mit der konkreten, außerliterarischen Realität in einer Wechselbeziehung stehen. Für sehr viele Leser*innen besteht der Reiz von Heins Texten gewiss darin, dass sie ihre eigene Lebenswirklichkeit oder einen Abschnitt ihrer Lebensgeschichte dort authentisch widerspiegeln sehen; für andere Lesende wiederum versprechen die Texte sicherlich eine Art Zugang zu einer fremden Kultur oder einer vergangenen Gesellschaft. Eine solche Herangehensweise an die Werke sollte hier nicht diskreditiert werden. Vielmehr war es eine leitende These der vorliegenden Studie, dass jede stichhaltige Interpretation der Texte –

5 Lützeler: »Die wilden Erdbeeren«.

6 von Matt: »Fort mit der Taschenguillotine«.

7 Preußner: Zivilisationskritik, S. 113.

8 Vgl. Hein: »Die Zensur ist überlebt«, S. 95.

auch solche, die auf eher konkret-historische bzw. gesellschaftskritische Lesarten hinauslaufen – auf einer Berücksichtigung der ästhetischen Besonderheiten der Texte, zum Beispiel und in erster Linie auf einer erzähltechnischen Analyse, fußen muss.

Eine Analyse der Zeitbehandlung in *Der fremde Freund* hat gezeigt, dass über weite Strecken im Text ein Gebrauch von Zeitangaben und von Tempus vorherrscht, der als idiosynkratisch zu charakterisieren ist. Vor allem das Vorkommen von auf die Gegenwart hinweisenden Deiktika und der oft unvermittelte Wechsel ins Präsens sind formale Besonderheiten dieser Novelle. Einige Beispiele dieser Idiosynkrasien könnten zwar als der Einsatz vom historischen Präsens oder als Anzeichen für inneren Monolog verstanden werden – wobei gerade letzteres narratives Phänomen in einem homodiegetischen Text als äußerst ungewöhnlich, wenn überhaupt möglich einzustufen wäre. Weitere Zeitangaben und Tempuswechsel lassen sich hingegen nicht erzähllogisch erklären und Lesende bleiben im Unklaren darüber, aus welchem zeitlichen Standpunkt aus erzählt wird. Einer in der vorliegenden Studie vorgeschlagenen Interpretation zufolge lässt sich diese idiosynkratische Zeitbehandlung als formaler Ausdruck des gestörten Zeitempfindens der traumatisierten Erzählerin auslegen. Gleichzeitig aber könnten diese zeitlichen Aporien als Fiktionssignale dienen, die den Akt des Erzählens in den Vordergrund rücken.

In dem Kapitel zu *Horns Ende* wurden die besonderen Techniken des multiperspektivischen Erzählens im Roman untersucht und die quantitative wie auch qualitative Privilegierung einer der fünf Erzählstimmen festgestellt. Die Analyse ging der These nach, dass diese Erzählerfigur sogar als Urheber aller fünf Erinnerungsberichte im Roman angesehen werden könnte. Diese fiktive Autorschaft wurde vor allem anhand einer näheren Betrachtung der rahmenden Prologe und der ideologischen und sprachlichen Perspektivenparameter in den einschlägigen Berichten, aber auch mit Verweis auf literarisch-selbstreflexive Stellen im Erzählen der Figur begründet. Eine solche Lesart entspräche einem Verständnis der Rolle von Erfindung, von Fiktion in Erinnerungen, wie es in anderen Texten Heins anzutreffen ist. Im Hinblick auf die Frage der Konsequenzen einer solchen fiktiven Autorschaft für die Multiperspektivität des Textes kam die Analyse zu dem Schluss, dass *Horns Ende* deswegen etwa nicht als weniger polyphon einzustufen ist; im Gegenteil bekräftigt die Unklarheit über die Urheberschaft der Erinnerungsberichte die offene Perspektivenstruktur. Die eingehende narratologische Betrachtung des Romans hat also noch einmal gezeigt, dass das heikle Unterfangen Erinnern nicht nur auf der »histoire«-Ebene dargestellt wird, sondern ist auch in seiner komplexen Dynamik und Perspektivenabhängigkeit dem Text auf der »discours«-Ebene eingeschrieben.

Ein drittes Analysekapitel hat in zwei getrennten Hälften den Roman *Der Tangospieles* mit den späteren Texten *In seiner frühen Kindheit ein Garten* und *Willenbrock* inhaltlich und formal verglichen. Eine mögliche Funktion der jeweiligen Erzählsituation – variierend zwischen strenger interner Fokalisierung und externer Fokalisierung – im Dienste der Sympathienlenkung wurde besprochen und intertextuelle Bezüge zu Kleist und Kafka wurden beleuchtet, um auf eine Bedeutungsebene der Texte jenseits einer konkret-politischen, sprich: systemspezifischen Interpretation hinzuweisen. In der zweiten Hälfte des Kapitels wurden die Verfilmungen zweier Romane Heins sowie ihre jeweiligen Vorlagen kontrastierend analysiert. Besondere Augenmerke richteten sich hier auf medial bedingte erzähltechnische Herausforderungen und die zeitgenössische Rezeption der Werke.

Als Nächstes war das ursprünglich ohne Gattungsangabe, inzwischen als Roman untertitelte Buch *Von allem Anfang an* Gegenstand der Analyse. Anhand von Wolf Schmid's Perspektivenparametern wurden hier Interferenzen zwischen narratorialer und figuraler Perspektive bzw. zwischen dem Erwachsenen- und dem Kinderblick erörtert. Es wurde festgestellt, dass – trotz der Privilegierung der naiven Sicht des Jungen und der fast komplett ausbleibenden Thematisierung der Gegenwartsebene im Text – Spuren des sich erinnernden erwachsenen Erzählers in sprachlichen, zeitlichen und ideologischen Parametern des Erzählens durchaus zu vernehmen sind. Es wurde gezeigt, wie die Distribution der Perspektiven im Buch am komplexesten ausfällt, wenn einschneidende Kindheitserlebnisse und insbesondere die erwachende Sexualität und politisches Bewusstsein der Hauptfigur erzählt werden. Ein Gegenwartsbezug der geschilderten Erinnerungen entsteht auch in dem wohl bewusst betriebenen Spiel des Autors mit Leserwissen um und -erwartungen an autobiographisches Schreiben – wenn dabei klarzustellen ist, dass es beim Text um ein Werk der Fiktion handelt. In einem vergleichenden Unterkapitel wurde der erzähltechnische Umgang mit dem Tod im Kinderbuch *Mama ist gegangen* analysiert und die jeweilige Erzählsituation hier und in *Von allem Anfang an* im Hinblick auf die Adressatenfrage berücksichtigt.

In einem weiteren vergleichenden Kapitel wurden die Romane *Landnahme* und *Willenbrock* hinsichtlich der narrativen Subversion von Fremdbildern und Xenophobie untersucht. Es wurde vor der Gefahr gewarnt, die Besonderheiten der Erzählsituation und die implizierte Perspektive außer Acht zu lassen und somit die ideologischen Standpunkte der Fokalisierungsinstanzen mit denen des Autors zu verwechseln. Zudem hat die Analyse einen Zusammenhang zwischen verdrängten Erinnerungen und dem xenophoben Verhalten der Figuren aufgezeigt.

Das inhaltliche wie auch narrative Anliegen der gestörten Kommunikation zwischen Generationen wurde im nächsten Kapitel anhand einer Untersuchung des Romans *Frau Paula Trousseau* behandelt. Neben der Thematisierung des Schweigens auf der »histoire«-Ebene galt hier der Fokus einer formalen Manifestation dieser verweigerten Kommunikation, nämlich der aus der rätselhaften Beziehung zwischen Rahmen- und Binnenerzählung sich ergebenden Implikation und letztlich Nichterfüllung einer Herausgeberfiktion. So wird nicht nur in Zweifel gezogen, ob das Manuskript der Ich-Erzählerin seine avisierte Leserschaft, ihre Kinder, erreicht, sondern auch, ob es bei dem in der Binnenerzählung vorgelegten Erinnerungstext überhaupt um das Manuskript der Titelfigur handelt. Wie in *Horns Ende* könnte hier das Suggestieren einer anderen (fiktiven) Autorschaft noch einmal auf die besondere Rolle der Fiktion in der Schließung der Lücken im kollektiven Gedächtnis hinweisen; sicher ist, dass man es hier wieder mit einem Erzählrahmen zu tun hat, der die Erzähl-Situation im Roman eher verworrener denn klar macht und der deshalb auch als Signal für Fiktionalität aufgefasst werden kann.

In einem letzten Analysekapitel wurden zwei neuere Romane Christoph Heins, *Glückskind mit Vater* und *Trutz*, untersucht und es wurde gefragt, inwiefern die zwei Texte einen Wandel in Christoph Heins Erinnerungsverständnis und in seinen Erzählstrategien markieren. In beiden Romanen spielt wiederum der jeweilige Erzählrahmen eine zentrale Rolle in der Inszenierung von Authentizität bei gleichzeitiger Offenlegung der Fiktionalität der Texte. Im Falle von *Glückskind* wird dies auch durch paratextuelle Besonderheiten verstärkt, wie etwa eine Faktualitätsklausel, d.h. eine Umkehrung

der konventionellen Fiktionalitätsklausel, am Anfang des Werks, oder die sonderbare Tatsache, dass sich die Perspektivenwechsel zwischen Rahmen- und Binnenerzählung nicht genau mit den Kapitelumbrüchen decken. In *Trutz* sind die Bekenntnisse zur eigenen Fiktionalität vielfältiger und wesentlich komplexer und umfassen metanarrative Kommentare, Widersprüche auf der »histoire«-Ebene, die die Fiktivität der Ereignisse in den Vordergrund rücken, autofiktionale Züge und zahlreiche intertextuelle Verweise. Während übrigens die meisten Beispiele der letztgenannten Kategorie im Roman für eine breite Leserschaft wohl erkennbar sind, wurde im Unterkapitel zu *Trutz* zum ersten Mal auf einen unmarkierten intertextuellen Bezug auf eine im einundzwanzigsten Jahrhundert wohl eher unbekannte Rezension von Kurt Tucholsky hingewiesen. Es wurde argumentiert, dass diese Verweise wie auch die sonstige literarische Selbstreflexivität des Textes eine interpretatorische und erinnerungstheoretische Konsequenz haben, nämlich die Andeutung, dass die fiktionale Literatur imstande ist, eine Art von Erinnerungsarbeit zu leisten, die einer wissenschaftlichen oder faktualen autobiographischen Geschichtsschreibung versagt bleibt.

Christoph Heins neueste Prosawerke, *Verwirrnis* (2018), *Am Ende ein Blick aufs Meer* (2019), *Guldenberg* (2021) und *Unterm Staub der Zeit* (2023) konnten in dieser Studie leider nicht oder nur »en passant« berücksichtigt werden. Perspektivisch wäre es aufschlussreich zu erforschen, inwiefern die in den früheren Texten festgestellten Erzähltechniken und -strategien auch in den neuen Romanen weiterverfolgt werden. Vorläufig lassen sich einige Aspekte der Kontinuität und des Wandels anmerken. Zum Beispiel ist der auktoriale Gestus, der sich bereits in *Trutz* in Ansätzen abzeichnete, in den neueren Texten noch viel ausgeprägter, sodass man ihn als die – besonders in den ersteren zwei erwähnten Romanen – vorherrschende Erzählsituation bezeichnen darf. Das ist eine bemerkenswerte Entwicklung für einen Autor, bei dem ansonsten immer entweder homodiegetische Erzähler oder personale Erzählsituationen mit strenger interner Fokalisierung die fast ausnahmslose Regel bildet. Die beschränkte Sicht sowie die sich aller Kommentare enthaltende Erzählinstanz, die ja wesentliche Merkmale der Erzählhaltung des »Chronisten ohne Botschaft« sind – scheinen sich zumindest vorerst auf dem Rückzug zu befinden. Im Falle des Romans *Guldenberg* wäre zu fragen, inwieweit die kapitelweise Abwechslung zwischen Null-, interner und externer Fokalisierung als eine weitere Form der Multiperspektivität zu betrachten ist, welche erzählstrategischen Ziele mit dieser Struktur verfolgt werden und wie der Roman thematisch und formell zu den zwei früheren multiperspektivisch erzählten Guldenberg-Romanen *Horns Ende* und *Landnahme* in Beziehung steht. Auch bleibt die literarische Selbstreflexivität ein auffallendes Merkmal der neuen Texte. Beispielsweise findet, wie schon bei *Frau Paula Trousseau* und *Glückskind mit Vater* in geringerem Maße der Fall, in *Am Ende ein Blick aufs Meer* das metanarrative Spiel im Paratext seinen radikalen Niederschlag: Laut Buchumschlag soll dieser Roman von einem Philipp Lyonel Russell geschrieben und von Christoph Hein aus dem Englischen lediglich übersetzt worden sein; dass es sich jedoch hierbei um ein Originalwerk Heins handelt – soweit darf man sich aus dem Fenster lehnen –, scheint außer Frage zu stehen. Vielleicht wird in künftigen Ausgaben des Buches dieses »Geheimnis« auch gelüftet. Festzustehen scheint in jedem Fall, dass der doppelte Boden eine Konstante des schriftstellerischen Schaffens Christoph Heins geblieben ist, bleibt und wohl bleiben wird.

