

durch ihr trotziges Überleben Jahre nach der versuchten Auslöschung. Sehr zutreffend bezeichnet Michael Braun das »Unrechts- und Schuldgedächtnis« Horns als ein Ärgernis für seine Zeitgenossen, und die Figuren Horn, Marlene und die Zigeuner als eine Belastung im Allgemeinen für das Schuldbewußtsein der Guldenberger.³³

3.3. Multiperspektivität und bzw. versus Thomas als intradiegetischer Autor

Noch vor der weiteren Analyse der konkreten Gestaltung der Multiperspektivität in *Horns Ende* sollen an dieser Stelle ein paar Beobachtungen zur deren Rezeption vorweggenommen werden. Wenn auch polyphones Erzählen, wie es in diesem Roman eindeutig vorhanden ist, kein so neuartiges oder ungewöhnliches Erzählverfahren in der Literatur darstellt – schließlich war die Schilderung aus mehreren Perspektiven noch lange vor ihrem Einsatz etwa in Joyces *Ulysses* (1922) oder Faulkners *As I Lay Dying* (1930) ein zentrales Charakteristikum jedes Briefromans – ist es bemerkenswert, wie sich einige frühe Kritiker*innen in ansonsten einleuchtenden Beiträgen an der Perspektivenstruktur in *Horns Ende* zu stören scheinen und eine teilweise recht eigenartige Terminologie dafür anwenden. Selten werden in Abhandlungen und Rezensionen Etikettierungen wie »multiperspektivisch« oder »polyphon« überhaupt in Verbindung mit dem Roman gebracht.³⁴ Dies ist sicherlich symptomatisch für die »begriffliche Anarchie« und das langanhaltende »theoretische Vakuum« um Multiperspektivität, die Vera und Ansgar Nünning in der Narratologie beklagen.³⁵ Beispielsweise stellt Klaus Hammer nicht etwa die Präsenz von mehreren Erzählerfiguren in *Horns Ende* fest, sondern die Fragmentierung und Maskierung eines einzelnen, »reduzierten« Erzählers hinter »Zeugenprotokollen«.³⁶ Was Hammer mit dem »reduzierte[n] Erzähler« meint, ist nicht eindeutig aus seiner übrigen Analyse des Textes zu erschließen, aber man erwehrt sich schwer der Vermutung, dass es sich hier um eine Verwechslung des Erzählerbegriffs mit so etwas wie dem Standpunkt des impliziten oder gar des realen Autors handelt. In einem direkten Vergleich des Romans mit dem *Fremden Freund* bringt der ausgewiesene Hein-Kenner jedenfalls auf fragliche

33 Michael Braun: »Ein Betroffensein und ein Sichwehren. Zur Schuldfrage im Erzählwerk von Christoph Hein«, in: *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 26.3 (1993), S. 177–192; hier: S. 190.

34 Thomas Neumann schreibt zwar von einem »schnelle[n] Perspektivwechsel« (»*Horns Ende*« – Im Schüfftan-Spiegel gebrochene Hermunduren«, S. 117), Hammer von der »Vielperspektivität mehrerer Figurensichten« (»*Horns Ende*«. Versuch einer Interpretation«, S. 123) und Preußer von der »Aufteilung der Erzählperspektive« (»Hoffnung im Zerfall«, S. 135 und 139); jedoch wird erst ab den 1990er Jahren der multiperspektivischen Struktur des Romans zunehmend Rechnung getragen; vgl. etwa Michael Braun: »Perspektive und Geschichte in Christoph Heins *Horns Ende*«, in: *Wirkendes Wort* 42.1 (1992), S. 93–102; hier: S. 95; Lücke: Christoph Hein. *Horns Ende*, S. 100f.; Brigitte Sändig: Albert Camus. Autonomie und Solidarität, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 242; Lisa Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge. Ünzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre, Freiburg i.Br.: Rombach 2016, S. 221f.

35 Nünning/Nünning: »Von ›der‹ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte«, S. 14.

36 Hammer: »Versuch einer Interpretation«, S. 127.

Weise diese »Auflösung des Erzählerberichts« mit einem Verlust an Handlungskohärenz in Verbindung.³⁷

Hammer ist nicht allein in seinem Festhalten an der Anwesenheit³⁸ einer einzelnen Erzählerfigur hinter bzw. über den berichtenden Guldenbergern. In einer frühen Rezension in der *Frankfurter Rundschau* kommentiert Sibylle Cramer folgendermaßen:

»Der Autor legt über die Erzählung seiner Figur eine Reihe von Originalstimmen. So soll ein zwischen dem Erzähler und seinen Figuren schwebendes Sprechen entstehen, das den Erzähler als Schaltstelle zwischen Dokument und Fiktion zeigt und auf diese Weise Widersprüche offenhält. Doch von Mal zu Mal verschlucken die Stimmen der Figuren die des Erzählers, der erst in dramatischen Vorspielen wieder auftaucht. Der Versuch, subjektive und objektive Erzählweisen zu verknüpfen, geschieht auf Kosten des subjektiven Faktors.«³⁹

Während man noch die Hypothese einer Erzählinstanz als Schaltstelle zwischen den erzählenden Figuren akzeptieren kann, kann das Vernehmen einer Stimme eines Erzählers außer- bzw. oberhalb der Stimmen der tatsächlichen Erzählerfiguren ohne Textbelege höchstens nur auf subjektiver Intuition basieren. Ganz ähnlich ist bei Heinz-Peter Preußler von *dem* Erzähler die Rede, der, obwohl er unsichtbar bleibe, als eine mehr als nur selektierende und ordnende Instanz agiere: »Der Erzähler [...] beschränkt sich dennoch nicht auf die naheliegende Objektivität der Tonbandaufzeichnung, sondern greift massiv gestaltend ein.«⁴⁰ Für dieses vermeintliche Eingreifen eines Erzählers führt Preußler wenigstens sprachliche Indizien an, etwa aus den Erzählpartien von Marlene Gohl, die Preußler für zu diskursiv und grammatisch anspruchsvoll hält, als dass sie von einer geistig behinderten Frau stammen könnten. Dass er dabei nicht nur eine diskriminierende Haltung zeige, sondern eventuell auch eines der zentralen Anliegen des Romans verkenne, wird hier erstmal im Raum stehen gelassen.⁴¹

Ebenfalls Dieter Sevin bedient sich in zwei Publikationen zu *Horns Ende* einer unpräzisen und irreführenden Wortwahl, wenn ihm auch zugutegehalten werden muss, dass er seinen alleinigen Erzähler unter den tatsächlich erzählenden Figuren zu finden glaubt und nicht, wie bei den oben zitierten Kritiker*innen, außerhalb der Textebene. Sevin

37 Ebd.

38 Bzw. deren auffallenden Abwesenheit: Bärbel Lücke schreibt von der »besonderen Struktur des Romans, die auf einen klar auszumachenden Erzähler verzichtet«; Lücke: Christoph Hein. *Horns Ende*, S. 100.

39 Sibylle Cramer: »Kampf um Erinnerung«, in: Frankfurter Rundschau vom 09.10.1985, S. 6. Ähnlich schreibt Gabriele Lindner: »Durch die wechselnde und unterschiedliche Sicht der erzählenden Figuren hindurch ist die des Autors spürbar als Distanz oder Nähe zu den Figuren, denen er das Wort erteilt«; Lindner: »Ein geistiger Widerläufer«, S. 155.

40 Preußler: »Hoffnung im Zerfall«, S. 138.

41 So argumentiert beispielsweise Susanne C. Knittel: »In questioning the realism of allowing a mentally disabled character to speak in the subjunctive, critics like Preußler not only fail to understand the spectrum of disability, but betray the very persistence of stereotypical conceptions of otherness that the novel seeks to critique«; Knittel: *The Historical Uncanny. Disability, Ethnicity, and the Politics of Holocaust Memory*, New York: Fordham University Press 2015, S. 98.

stellt folgende Behauptung auf: »Thomas, der Erzähler und Chronist, muß als Erzählerfigur angesehen werden [...].⁴² Nun ist Thomas Puls ganz sicherlich eine »Erzählerfigur«, allerdings genau wie auch die anderen vier Guldenberger, die ihre Erinnerungen an Horn erzählend vortragen, es sind. Wenn er über Thomas als Erzählerfigur schreibt, meint Sevin damit womöglich eher »fiktive Autorenfigur«, d.h. eine Figur, der nicht nur der eigene Bericht, sondern auch auf einer höheren diegetischen Ebene die der anderen vier Erzählerfiguren zuzuschreiben wäre.⁴³ Sevin benennt mitunter etwas fragwürdige Anhaltspunkte für diese These, wie z.B. das Argument, dass nicht alle fünf Figuren zum Zeitpunkt des Erzählens noch am Leben sein könnten. Der Kritiker mag in dieser Argumentation sogar die Unterstützung Christoph Heins genießen, der einmal im Interview von einem einzelnen Zeitpunkt des Erzählens am Anfang der 1980er Jahre sprach und es ebenfalls für biologisch unmöglich hielt, dass alle Figuren zu dieser Zeit noch leben könnten.⁴⁴ Entgegen der Autorenaussage ist dies aber alles andere als ausgeschlossen: Der älteste der Erzählerfiguren, Dr. Spodeck, ist Jahrgang 1902 oder 1903,⁴⁵ wäre also in der spätesten der im Roman markierten Erzählgegenwart mit seinen knapp achtzig Jahren in einem zwar betagten aber keinesfalls methusalemischen Alter. Zudem muss an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, wie schon im vorigen Satz angedeutet und im Folgenden gezeigt wird, dass im Roman eben nicht durchgehend von dem besagten einzigen zeitlichen Standpunkt aus erzählt wird, sondern dass zum Teil unterschiedliche Erzählerzeiten bestimmbar sind. Insofern ist der Roman nicht nur ein Beispiel von polyphonem, sondern von polychronem Erzählen – aber mehr dazu an gegebener Stelle.

Sevins Theorie von Thomas Puls als Urheber aller Erinnerungsberichte kann als Ausdruck des durchaus nachvollziehbaren Leserwunsches betrachtet werden, die Erzähl-Situation im weiteren Sinne, d.h. als Kommunikationssituation, zu naturalisieren⁴⁶ – als der Wunsch also nach einer logischen Erklärung dafür, wie die anscheinend einzelnen Ich-Erzählungen zusammen zu einem Text gekommen sind. Die Kritiker*innen verweisen – trotz des begrifflichen Durcheinanders – in ihrer Fixierung auf einen einzelnen Erzähler bzw. eine einzelne Autorenfigur unversehens auf eine wesentliche Frage, was die

-
- 42 Dieter Sevin: »Geschichte und Zeitgeschichte in *Horns Ende*«, in: Literatur und politische Aktualität, hg. von Elrud Ibsch und Ferdinand von Ingen, Amsterdam: Rodopi 1993, S. 101–116; hier: S. 105–106. Fast wortgleich auch in Dieter Sevin: Textstrategien in DDR-Prosaarbeiten zwischen Bau und Durchbruch der Berliner Mauer, Heidelberg: Winter 1994, S. 191.
- 43 Almut Hille wendet für Thomas den potenziell sehr passenden Begriff »Meta-Erzähler« an, ohne allerdings weiter auszuführen, was darunter zu verstehen wäre; Almut Hille: Identitätskonstruktionen. Die »Zigeunerin« in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 205–206.
- 44 Hierzu Hein: »[...] die dritte Zeitebene sind diese 25 Jahre später, nach 1957, wo alle Figuren sprechen, egal, ob sie noch leben oder nicht, denn nicht alle Figuren werden zu der Zeit noch leben, das kann biologisch nicht sein«; Hein: »Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben«, S. 59.
- 45 Spodecks Alter lässt sich anhand von ein paar Angaben relativ genau bestimmen: Christine, die Haushalts- und Praxishilfe, mit der er ein Liebesverhältnis hat, ist im November 1950 fünfzehn oder sechzehn Jahre alt (HE 195); etwas später wird der Altersunterschied zwischen den Beiden als 32 Jahre angegeben (HE 213).
- 46 Zur Naturalisierung von Erzähltexten durch Leser vgl. Jonathan Culler: Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature, London: Routledge 2002, S. 157f.

Multiperspektivität in *Horns Ende* betrifft. Denn einiges spricht tatsächlich für ein Verständnis von Thomas – dessen hervorgehobener Status unter den fünf Erzählern, wie im Folgenden gezeigt wird, kaum zur Debatte stehen kann – als privilegiertem Erzähler, wenn nicht als Herausgeber oder gar Urheber von allen Erinnerungsprotokollen in dem Roman. So eine Lesart brächte mit sich Konsequenzen für die Beurteilung der Perspektivenstruktur: Inwiefern nämlich kann man noch von einer offenen Perspektivenstruktur, von wahrer Polyphonie sprechen, wenn man alle übrigen erzählenden Figuren sowie ihre erzählten Erinnerungen einem einzelnen fiktiven Autor unterordnet? Müsste man in so einem Fall nicht eher von »monologischem multiperspektivischem Erzählen«⁴⁷ sprechen? Bevor diese Fragen in Angriff genommen werden können, wird in den folgenden Abschnitten der These von Thomas als fiktivem Autor unter Berücksichtigung seiner Schlüsselrolle im Erzählrahmen, seiner eindeutigen Begünstigung in der quantitativen sowie qualitativen Relationierung der fünf Perspektiventräger, wie auch in seiner inhaltlichen Inszenierung als literarisch denkende Figur oder gar als heranwachsender Schriftsteller nachgegangen.

3.3.1. Rahmung(en) – Der Dialog mit dem Toten

Wie im *Fremden Freund* steht auch in *Horns Ende* dem »eigentlich Erzählten« eine Art Prolog voran, dessen narrativer und ontologischer Status zumindest bei der ersten Lektüre nicht eindeutig zu bestimmen ist. Ebenfalls hier wird der Erzählauftakt von dem übrigen Text typographisch abgesetzt: An die Stelle des Kursiven in der Novelle treten als Unterscheidungsmerkmale im Roman eine verkleinerte Schriftgröße und der vertikal zentrierte Satz der Zeilen auf eine eigene Textseite.⁴⁸ Im Folgenden werden einige Überlegungen zum Status und Funktion dieses Vorspiels als Rahmung, wenn nicht gar als Rahmenerzählung, für das Erzählte gemacht. Insbesondere wird der Frage nachgegangen, inwiefern die Prolog einen Anfangsverdacht auf Thomas als intradiegetischen Autor aller erzählten Berichte wecken.

Vorwegnehmend sei bemerkt, dass gegen eine uneingeschränkte Verwendung des Begriffs der Rahmenerzählung spricht, dass der Prolog von *Horns Ende* als Dialog eher der dramatischen als der epischen Gattung zuzuordnen ist; es fehlt also der eigenständige Erzähler, der für viele Theoretiker eine Voraussetzung von Rahmenerzählungen ist.⁴⁹

47 Vgl. Carola Surkamp: »Die Perspektivenstruktur narrativer Texte aus der Sicht der *possible worlds theory*. Zur literarischen Inszenierung der Pluralität subjektiver Wirklichkeitsmodelle«, in: Nünning/Nünning, Multiperspektivisches Erzählen, S. 111–132; hier: S. 130.

48 So werden diese Passagen zumindest in der Originalausgabe beim Aufbau-Verlag gestaltet; in der Ausgabe von Faber & Faber (1999) werden die Dialoge fettgedruckt und jeder Dialogbeitrag mit einem voranstehenden Gedankenstrich versehen; Christoph Hein: *Horns Ende*, Leipzig: Faber & Faber 1999; in den Suhrkamp-Ausgaben ab 2003 werden die Dialoge kursiv gesetzt; Christoph Hein: *Horns Ende*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003).

49 Vgl. Erna Merker: »Rahmenerzählung«, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3., hg. von Paul Merker & Wolfgang Stammel, Berlin: de Gruyter 1928–29, S. 1–4; Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 59f.; Wolfgang Kayser (Hg.): Kleines Literarisches Lexikon, Bern/München: Francke 1961, S. 186. Andererseits machen Köppe und Kindt auf erzählerlose Rahmungen aufmerksam, d.h. auf Rahmenerzählungen, für die kein fiktiver Erzähler als Urheber ausgemacht werden kann; Tilman Köppe/Tom Kindt: Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart: Reclam 2014, S. 167f.

Außerdem wird die Charakterisierung vom Prolog als Rahmenerzählung durch die Tatsache verkompliziert, dass es sich hierbei nicht um ein einmalig im Text erscheinendes Strukturmerkmal handelt, sondern dass ein ähnlich konstruierter Prolog am Anfang von jedem der acht Kapitel steht. Diese strukturelle Wiederholung schließt eine Kategorisierung der Prolog als Rahmenerzählung zwar nicht aus, aber sie bildet eine Besonderheit, der in der Folge Rechnung getragen werden muss.

Die erste rahmende Passage im Roman lässt sich hier dank der Kürze vollständig zitieren:

»Erinnere dich.
 Ich versuche es.
 Du mußt dich erinnern.
 Es ist lange her. Jahre sind vergangen.
 Du kannst es nicht vergessen haben. Es war gestern.
 Ich war so jung.
 Du hast es gesehen. Alles hast du gesehen.
 Ich war ein Kind.
 Es war gestern.
 Nein, es sind Jahre vergangen. Sehen Sie mich an, ich habe graue Haare.
 Sieh mich an. Nur ein Tag ist vergangen. Du mußt dich erinnern.
 Sie haben in der Burg gearbeitet . . .
 Jaja, in der Burg. Und weiter?
 Mein Vater verbot mir, auf die Burg zu gehen. Damals, als es vorbei war.
 Weiter! Erinnere dich!« (HE 5)

Dass es sich hier um einen Dialog zwischen zwei Stimmen handelt, lässt sich – trotz des Fehlens von Anführungszeichen oder »verba dicendi« – nicht zuletzt am Gebrauch des Imperativs und an der Abfolge der aufeinanderfolgenden bzw. -reagierenden Äußerungen erst einmal feststellen. Zudem kann man an den unterschiedlichen Anreden (»du« vs. »Sie«) sowie an einigen im Text enthaltenen Informationen über die jeweilige frühere Lebenssituation der Sprechenden (»Ich war ein Kind. [...] Sie haben in der Burg gearbeitet«) auf einen beträchtlichen Altersunterschied schließen. Dass das Wissen von einem als singulär, erinnerns- und erzählenswert empfundenen Ereignis die zwei Sprechenden verbindet, zeigt sich daran, dass stillschweigende Einigkeit darüber zu herrschen scheint, was lediglich mit dem wiederholten Gebrauch des Pronomens »es« (bzw. »alles«) gemeint sein soll. Die Vermutung, es handele sich hierbei um ein unheilvolles Geschehen, vielleicht sogar um das im Titel des Romans angekündigte »Ende«, erhärtet sich in dem Hinweis auf die Abgeschlossenheit des Geschehens und in dessen unmittelbarer restriktiver Konsequenz für den jüngeren der zwei Dialogteilnehmer: »Mein Vater verbot mir, auf die Burg zu gehen. Damals, als es vorbei war«. Ansonsten bleibt Näheres zu den zwei Gesprächspartnern, wie etwa Geschlecht oder gar namentliche Identität – zumindest an dieser Stelle noch – im Verborgen.

Trotz und gewissermaßen gerade wegen des unklaren Kommunikationskontextes dieses Eingangsdialogs kann zunächst die Erfüllung einiger typischer leserlenkender Funktionen von Erzählrahmen festgestellt werden. Zu den offensichtlicheren, aber strategisch durchaus nicht unwichtigen Funktionen gehört erstens die eben durch die

genannten Leerstellen geleistete Erzeugung von Spannung und Neugier bei Lesenden. Werner Wolfs Beschreibung dieser rezipientenzentrierten Funktion von Erzählrahmen trifft – gewiss mit einigen Abstrichen⁵⁰ – für den eröffnenden Dialog in *Horns Ende* zu:

»[...] the structure of a frame story can also be used in order to enhance suspense (and thus, once again, the reader's involvement and aesthetic illusion). This is done by following the strategy of announcement and delay: the framing announces something terrible or enigmatic [...], while it denies its explanation and postpones it to an often much later stage in the embedded story.«⁵¹

Dass zudem die im Dialog nur schleierhaft angedeuteten Ereignisse offenbar ein halbes Menschenleben zurückliegen (»[...] es sind Jahre vergangen. Sehen Sie mich an, ich habe graue Haare«), dass also die zwei Figuren zuerst in einem *Nachzustand*, den man auch wohl als einen durch frühere Ereignisse herbeigeführten *Resultatzustand* verstehen kann, inszeniert werden, entspricht den von Andreas Jäggi ausgemachten »Aufgaben der Vorausdeutung«⁵² von Rahmenerzählungen.

Da diese eher auf affektive Wirkung abzielenden Aspekte des Dialogs gleichzeitig auch auf Retrospektivität, auf die »Thematisierung der Zeitspanne zwischen ›Erzählwelt‹ und ›erzählter Welt‹«⁵³ verweisen, sind sie auch eng mit zentralen thematischen Anliegen des Romans verbunden, nämlich mit der Notwendigkeit, Unentzerrbarkeit sowie Schwierigkeit des Erinnerns, die im wiederholten Aufruf des älteren der zwei Sprechenden angemahnt wird: »Du mußt dich erinnern«. Dieser Imperativ ist zwar vordergründig an den jüngeren Dialogpartner gerichtet, doch er kann, wie etwa Rilkes »Du mußt dein Leben ändern« aus »Archaischem Torso Apollos«,⁵⁴ auch als ethischer Appell an Leser*innen ausgelegt werden, und somit wird im Erzählrahmen in inhaltlicher Hinsicht der Weg für die Erinnerungsbemühungen und metamnemonischen Reflexionen der fünf Erzähler im übrigen Roman bereitet. Gerade so eine Etablierung von thematischer Einheit zwischen Rahmen- und Binnenerzählung identifiziert Werner Wolf als ei-

50 Die Aufklärung des in dem Dialog angedeuteten unheilvollen Geschehens etwa wird nicht bis auf einen viel späteren Zeitpunkt in der Binnenerzählung hinausgeschoben, sondern bereits im ersten Kapitel geliefert, zuerst etwas indirekt von Spodeck (»Worüber sonst hätte man sich in dieser Stadt zu unterhalten. *Denn Horn lebte Ende Mai noch.*«, HE 10–11, Hervorhebung R.S.), und dann kurz darauf viel präziser von Kruschkatz (»Und am 1. September, einem Sonntag, erhielt ich die Nachricht, daß man Horn gefunden hat. Kinder entdeckten ihn im Wald.«, HE 28–29). Allerdings wird ein Selbstmord Horns an dieser Stelle lediglich angedeutet: »Man schloß in den Untersuchungen anfangs ein Gewaltverbrechen nicht aus. Diese Vermutung war eine formale Notwendigkeit der Behörde, es gab keinen Anlaß dafür, und ich erinnere mich, daß in der Stadt niemals der geringste Zweifel an der Art seines Todes bestand« (HE 29). Einige Zeilen später spricht der Bürgermeister noch rätselhaft von »Verwunderung über den merkwürdigen Mann Horn und *seinen empörenden Tod*« (ebd., Hervorhebung R.S.). Erst im sechsten Kapitel wird der Suizid des Historikers als solcher benannt (HE 261) und am Anfang des achten Kapitels der Fund der aufgehängten Leiche detailliert beschrieben (HE 304–305).

51 Wolf: »Framing Borders in Frame Stories«, S. 191.

52 Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 58.

53 Ebd., S. 268.

54 Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Band 1, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, Frankfurt a.M.: Insel 1987, S. 557.

ne weitere, wichtige Funktion von Erzählrahmen.⁵⁵ Es ist auch fast ausschließlich diese Funktion des Dialogs, nämlich die Erinnerungsthematik einzuleiten und ihr ihren explizitesten Ausdruck zu verleihen, der sich Kritiker*innen in den ohnehin relativ spärlichen Analysen des Prologs gewidmet haben.

Doch die Retrospektivität, die im Dialog thematisiert und die der Erinnerungsthematik naturgemäß innewohnt, bringt mit sich wiederum die vielleicht naheliegendste Funktion von Rahmenerzählungen, nämlich die Thematisierung und Kontextualisierung des Erzählens der Binnenerzählung(en) bzw. die Darstellung des Erinnerungs- bzw. Erzählanlasses. Wolf erklärt diese Funktion von Erzählrahmen wie folgt: »Framings of frame stories thus can furnish all the constituents of a communicative situation.«⁵⁶ Bei Jeffrey Williams heißt es:

»In addition to ascribing an audience or communicative scenario, frames offer a rationale for or causal explanation of the narrative, most immediately accounting for why the narrative act will occur at that particular (story)moment and in general attributing its genesis and origin. In other words, they thicken the plot of the narrative production, giving motive and background.«⁵⁷

Die Frage wäre nun berechtigt, inwieweit die einleitende Rahmung in *Horns Ende* diese Funktion erfüllen kann, wenn an dieser Stelle noch nicht deutlich ist, wer die zwei Dialogpartner sind. Die weiteren Dialoge vor den Kapiteln sind allerdings zwischen denselben zwei Sprechenden und liefern – zusammen mit Informationen in den »Binnenerzählungen«, d.h. in den Berichten der fünf Erzähler – nähere Indizien zu den Identitäten der Sprechenden. Die Vermutung, die Lesende bereits beim ersten Dialog wohl hegen, dass es sich bei dem älteren Gesprächspartner um Horn handeln könnte, scheint sich in der Folge zu bestätigen: Man lernt gleich im zweiten Erzählabschnitt von Thomas, dass Horn im Museum auf der Burg arbeitet (HE 16), was außer Thomas nur für Horn und den Maler Gohl zutrifft; im zweiten Prolog wird Letzterer durch die Information ausgeschlossen, dass der ältere der zwei Sprechenden tot ist: »Tote vergessen nicht« (HE 37). Dass der jüngere Gesprächspartner sehr wahrscheinlich Thomas ist, wird zuerst durch dessen im ersten Dialog angedeutete Tätigkeit im Burgmuseum nahegelegt und dann im dritten Prolog anhand der Beschreibung der Umstände des Todes des älteren Gesprächspartners sowie der Auffindung seiner Leiche restlos bestätigt⁵⁸:

55 »The framings of frame stories can also contribute to the aesthetic unity of the text as a whole [...] by the establishment of thematic relationships between framing and framed texts«; Wolf: »Framing Borders in Frame Stories«, S. 197. Andreas Jäggi spricht in dieser Hinsicht von der »Verdoppelung einer Thematik«; Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 268.

56 Wolf: »Framing Borders in Frame Stories«, S. 189.

57 Jeffrey Williams: Theory and the Novel. Narrative Reflexivity in the British Tradition, Cambridge: CUP 1998, S. 101.

58 Dennoch hat Christoph Hein im Interview mit Krzysztof Jachimczak dem Fragenden Recht gegeben in seiner Feststellung von mehreren möglichen Lesarten der Dialoge: »Es kann ein Dialog des älter gewordenen Thomas mit dem toten Horn sein, es kann ein Selbstgespräch des Autors oder des Erzählers sein, was dann nicht identisch ist mit dem Autor, es kann dann ein Dialog zwischen den Zeiten sein [...]«; Hein: »Wir werden es lernen müssen«, S. 59. Während die letzteren zwei Möglichkeiten durchaus interessant sind, schließen sie das erstere, vom Text direkte angedeutete Ver-

»Sie haben mich erschreckt. Damals. Als ich Sie fand.
 Jaja, das Leben ist furchtbar.
 Es war nicht das Leben, sondern wie Sie gestorben sind.
 Ja, auch der Tod ist furchtbar.
 Sie waren völlig verändert. Ihre Zunge, Ihre Lippen...
 Das zählt nicht. Das war nur das Ende.
 Ich kann das Bild nicht vergessen. Ich sehe Sie im Wald...« (HE 71)

Mit der zwar verzögerten aber eindeutigen Identifikation der zwei Gesprächspartner scheint der erste Prolog also durchaus eine für den Erzählanlass des Romans relevante Kommunikationssituation darzulegen, wenn auch Leser*innen einige zunächst in der Schwebe gehaltene Zusammenhänge rückblickend rekonstruieren müssen. Aus einem Verständnis des Prologs als eine Situierung und Explikation des Erzählkontexts ergibt sich der Rückschluss auf Thomas als Erzähler. Dies scheint zunächst vielleicht keinen besonderen Erkenntnisgewinn darzustellen; schließlich wird Thomas kurz darauf im zweiten, mit seinem Namen übertitelten Erzählabschnitt des ersten Kapitels explizit als Erzähler präsentiert. Allerdings ist Thomas eben nur einer von fünf Erzählenden; eine solche Kontextualisierung und Motivation des Erzählers der weiteren vier Figuren wird im Text nicht angeboten.

Es stellt sich daher die Frage, warum nur das Erzählen von Thomas als situiert und motiviert dargestellt wird. Zwei sich ausschließende Erklärungsversuche bieten sich als möglich an. Zum einen könnte der Appell an Thomas als beispielhaft verstanden werden, insofern der Leser schlussfolgert, dass die anderen Erzählenden diesen Appell Horns (oder ein inniges Erinnerungs- und Mitteilungsbedürfnis, das in der mahnenden Erscheinung des Toten etwa versinnbildlicht werden soll) ebenfalls verspürt haben müssen. Dieser Ansicht sind z. B. Peter C. Pfeiffer,⁵⁹ Bärbel Lücke⁶⁰ und Lisa Vollp.⁶¹ Findet man aber diese Erklärung unbefriedigend – etwa, weil dafür jegliches Textindiz fehlt, außer der bloßen Tatsache, dass diese anderen Figuren auch erzählen⁶² –, muss man zum anderen die einzige übrigbleibende Erklärung in Erwägung ziehen, nämlich dass Thomas

ständnis vom Thomas und dem toten Horn als den zwei Gesprächspartnern keinesfalls aus; es handelt sich höchstens um ergänzende Interpretationsimpulse.

- 59 »Dieser persönlichen Aufforderung kommt nicht nur Thomas nach, sondern Personen verschiedenster Stellungen aus Horns Umgebung [...]; Pfeiffer: »Tote und Geschichte(n)«, S. 26.
- 60 »Und offenbar hört nicht nur Thomas diese Stimme Horns, auch wenn die Aufforderungen in den Dialogen nur an ihn gerichtet zu sein scheinen. Auch die anderen hören sie offenbar, denn der tote Horn lässt auch sie nicht vergessen«; Lücke: Christoph Hein. *Horns Ende*, S. 15.
- 61 »Den imaginären ›Aufforderungen‹ Horns, die sie vermitteln, scheinen neben Thomas auch die anderen Erzähler nachzukommen«; Vollp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 235.
- 62 Eine ähnlich zweifelhafte, aber in einem bemerkenswerten Punkt abweichende Meinung von Michael Braun bleibt zu erwähnen, der die Dialoge nicht nur als Erzählimpetus betrachtet, sondern darin sogar für den toten Horn den Erzählerstatus begründet sieht: »Neben Horn, der als – extra- und homodiegetischer – Rahmenerzähler post mortem die Erinnerung der Binnenerzähler zum Sprechen bringt und damit sozusagen aus dem Off das individuelle Gedächtnis in seiner rigorosesten Version vertritt, streiten sich drei Miterzähler um das Monopol auf die Deutung seiner Geschichte«; Michael Braun: »Das Gedächtnis des ›Chronisten‹. Christoph Heins Erzählungen von Erinnerung und Religion«, in: Rhetorik der Erinnerung. Literatur und Gedächtnis in den ›geschlossenen Gesellschaften‹ des Real-Sozialismus, hg. von Carsten Gansel, Göttingen: V&R unipress 2009,

zumindest als ein privilegierter Erzähler, wenn nicht gar als der Meta-Erzähler oder der fiktive Autor des ganzen vorliegenden Textes zu betrachten sei. Für diese im Wesentlichen bereits von Dieter Sevin aufgestellte aber nicht konsequent ausgeführte These bestehen im Roman – entgegen der Behauptung von Lisa Volpp⁶³ – durchaus Hinweise, wie teilweise bereits gezeigt wurde und im Folgenden weiter belegt wird.

Für eine Deutung der rahmenden Dialoge als Inszenierung des singulären Erzählanlasses aller Erinnerungsberichte sprechen auch Parallelen zu Rahmungen in anderen Hein-Texten, die auch dort diese kontextualisierende Funktion erfüllen. Zu Anfang des vorliegenden Abschnitts wurden einige formelle Parallelen zwischen den rahmenden Dialogen in *Horns Ende* und dem Traumprolog des *Fremden Freunds* umrissen; zu diesen gesellt sich nun eine weitere wichtige inhaltliche Parallele, nämlich, dass in beiden Vorspielen die Begegnung mit einem Toten dargestellt wird (vorausgesetzt, man setze die männliche Traumfigur in der Novelle mit dem verstorbenen Henry gleich) und dass die Bewältigung des jeweiligen Todes durch einen Hinterbliebenen als Erzählanlass inszeniert wird. Peter C. Pfeiffer und David Clarke haben bereits darauf hingewiesen, dass das Gedenken eines Toten in diesen ersten zwei Büchern wie auch in anderen Prosawerken Heins den Kern des Erzählrahmens und somit den Erinnerungs- und Erzählanlass bildet.⁶⁴ Zu den Titeln, die Clarke in seinem Aufsatz berücksichtigt,⁶⁵ sind inzwischen folgende weitere Hein-Texte hinzugekommen, die dieses Erzählschema in variierter Form aufweisen: In der Rahmenerzählung von *Frau Paula Troussseau* (2007) tritt das Gespensitische in Form einer Doppeleintragung des Namens der Titelfigur in – und der versehentlichen Lösung des Namens aus – einer digitalen Kartei des mutmaßlichen Herausgebers (bzw. fingierten Autors⁶⁶) der Binnenerzählung zutage, offenbar just in dem Moment, in dem sie im entfernten Südfrankreich stirbt; in *Glückskind mit Vater* (2016) ist es die Begegnung im Fiebertraum des über weite Strecken erzählenden Protagonisten mit seinem verstorbenen, faschistischen Vater, die die Erinnerungsarbeit (mit)aus-

S. 151-164; hier: S. 160. Warum Braun hier von nur drei statt fünf weiteren Miterzählern schreibt, erschließt sich dem Leser seines Beitrags nicht.

- 63 »Zu widersprechen ist also Dieter Sevin und Bärbel Lücke, die einen einheitlichen Erzähler in *Horns Ende* ausmachen wollen. Denn es gibt keinerlei fiktionsinternen Hinweise, welche auf die Existenz einer solchen Instanz neben den erzählenden Figuren hindeuten«; Volpp: Zwischen Irrtum und Lüge, S. 234, Fußnote 91. Während Volpps Verteidigung der Polyphonie des Textes zu begrüßen ist, ist nicht nur letztere Behauptung irreführend, sondern ihre Kritik zumindest im Falle von Bärbel Lücke nicht gerechtfertigt; Lücke schreibt selbst schließlich »von der »besonderen Struktur des Romans, die auf einen klar auszumachenden Erzähler verzichtet«; Lücke: Christoph Hein. *Horns Ende*, S. 100.
- 64 Peter C. Pfeiffer sieht Hein mit diesem Erzählschema als in einer breiten Tradition stehend und spricht vom »auffällige[n] Strukturmotiv der zur Erinnerung auffordernden Toten in der DDR-Literatur«; Pfeiffer: »Tote und Geschichte(n)«, S. 21; Clarke schreibt: »In Christoph Heins erzählerischen Texten dient die Erinnerung an die Toten oft entweder als Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit der unbequemen Vergangenheit oder als zentrale Motivation für die Hauptfiguren«; Clarke: »Requiem für Michael Kohlhaas«, S. 159.
- 65 In diesem Zusammenhang führt Clarke über den *Fremden Freund* und *Horns Ende* hinaus die Romane *Von allem Anfang an* und *In seiner frühen Kindheit ein Garten an*.
- 66 Wie unten dargelegt wird, bleibt die Genese des Ich-Berichts, der den größten Teil der Binnenerzählung von *Frau Paula Troussseau* bildet, im Unklaren; siehe Kapitel 7 in der vorliegenden Studie.

löst (auf motivische Ähnlichkeiten zwischen diesem Traumprolog und dem im *Fremden Freund* wurde bereits oben im Kapitel zu der Novelle hingewiesen); in Trutz (2017) wird die Anwesenheit des Toten vergleichsweise weniger unheimlich inszeniert – der Erzählerahmen, in dem die Begegnung zwischen dem Erzähler und Maykl Trutz geschildert wird, endet mit der Beerdigung des Letzteren. Als Erinnerungsmetaphern nennt Aleida Assmann sowohl die Geisterbeschwörung, d.h. die »nekromantische Kraft der Wiederbelebung«, um »das Vergangene als Gegenwärtiges zurückzuholen«,⁶⁷ als auch die Heimsuchung durch Tote: »Eine unbefriedete Vergangenheit steht unerwartet wieder auf und sucht wie ein Vampir die Gegenwart heim.«⁶⁸

Der rahmengebende Dialog mit dem Toten in *Horns Ende* ist allerdings anders als die Begegnungen in anderen Hein-Rahmungen, insofern er nicht einmalig zum Beginn des Erzählens vorkommt, sondern an jedem Kapitelanfang des Romans wiederholt bzw. weitergeführt wird. Einerseits verkompliziert dies die Charakterisierung des Vorspiels als typischer Erzählerahmen, der in der Regel in einer singulären Rahmung als »prologue frame«⁶⁹ besteht, und legt eher eine Zuordnung der den Kapiteln vorangestellten Dialoge in die Kategorie der »recurring frames«,⁷⁰ also der wiederkehrenden Rahmungen, nah. Andererseits und vielmehr fällt durch die im Roman regelmäßig wiederkehrende Kontextualisierung von Thomas' Erzählen das Fehlen einer ähnlichen Darstellung von der jeweiligen Erzählmotivation der anderen vier Erzähler umso deutlicher auf. Diese wiederholte und immer leicht variierte Situierung des Erinnerns und Erzählens kann laut Jeffrey Williams diverse Erscheinungsformen annehmen, beispielsweise als fortlaufendes Interview, als eine Reihe psychoanalytischer Sitzungen, oder als die Inszenierung eines eingebetteten und zwanghaften Erzählers, die die Oberhand über die Binnenerzählung zu gewinnen drohe.⁷¹ Wenn auch die genannten Kommunikationsszenarien nur bedingt oder mit einiger Phantasie auf die Dialoge zwischen Thomas und Horn anwendbar sind, haben solche »recurring frames« mit den Prologen in *Horns Ende* gemeinsam, dass sie dank ihrer häufigen Wiederkehr den Erzähler – und in unserem Fall eben nur den einen Erzähler – und den Akt des Erzählens immer weiter in den Vordergrund des Romans rücken.

Außerdem wird aus den fortschreitenden Dialogen zwischen Horn und Thomas erkenntlich, dass der Tote vom Zurückbleibenden das Erinnern und Erzählen nicht nur abverlangt, sondern dass er dem jeweils bislang Erzählten zugehört hat und das Erzählen immer wieder zu lenken sucht. Zwischenkommentare und -fragen wie die gleich den zweiten Prolog eröffnenden »Und dann? Was war dann?« (HE 37) wiederholen sich in oft fast identischer Wortwahl in den übrigen Prologen.⁷² Andere Appelle Horns streichen

67 Assmann: Erinnerungsräume, S. 173.

68 Ebd., S. 175.

69 Vgl. Jeffrey Williams: Theory and the Novel, S. 120.

70 Ebd. Williams' Typologisierung sieht auch noch die Kategorie der »bracketing frames« vor. Andere ähnliche Begriffe wie die von Werner Wolf (»multiple parallel framings«; Wolf: »Framing Borders in Frame Stories«, S. 185) oder Andreas Jäggi (»gerahmte Einzelerzählung mit Zwischenrahmen«; Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 82f.) wären womöglich genauso passend.

71 Williams: Theory and the Novel, S. 123–124.

72 Beispielsweise im vierten Prolog (»Und dann? [...] Sprich weiter. Was geschah dann?«, HE 121) und im siebten Prolog (»Und dann? [...] Erzähl! Was war dann?«, HE 263).

die zentrale Rolle Thomas' heraus (»Weiter, Junge. [...] Ich lebe nur in deinem Gedächtnis, Junge. Streng dich an. Bitte« HE 71) oder lassen die (mangelnde) Zufriedenheit des Toten mit dem bisherigen Verlauf des Erzählers erkennen (»Gut, gut. Aber das ist nicht alles«, HE 177); »Es ist nicht genug. [...] Weiter, Junge. Weiter. Weiter. Du mußt dich erinnern«, HE 301). Nicht nur werfen diese Dialoge noch einmal die Frage auf, warum der tote Horn ausschließlich auf Thomas' Berichte – und nicht auf die der anderen Erzähler – reagiert, sondern deuten sie auch auf einen Erzähl- und Erinnerungsprozess bei Thomas hin, der, wenn zwar widerwillig, so doch durchaus bewusst und aktiv ist. Trotz der inszenierten Heimsuchung durch einen Toten, die wohl als Verbildlichung seines eigenen aufsteigenden Erinnerungsbedürfnisses verstanden werden kann,⁷³ wird Thomas offenbar nicht in erster Linie von spontanen und unkontrollierbaren Bildern aus seiner Kindheit heimgesucht, sondern muss er diese erst unter großer Anstrengung rekonstruieren. Es handelt sich hier also, um zwei Begriffe Aleida Assmanns zu verwenden, eher um ein rekonstruktives als ein explosives Bildgedächtnis.⁷⁴ Gegen den oben zitierten Vorwurf des Toten, die bisherigen Erinnerungsbemühungen seien nicht ausreichend, verteidigt sich Thomas mit dem Argument: »Es war das, was ich gesehen habe«; dies führt zu folgendem Austausch:

»Dann erinnere dich an das Ungesehene.
 Das ist unmöglich. Wie soll ich wissen...
 Streng dich an. Du hast viel gesehen, Mehr als du weißt.
 Es ist lange her.
 Nein. Dein Gedächtnis hat alles festgehalten. Nur wenn du dich nicht erinnerst, wenn du das unendliche Netz nicht weiterknüpfst, dann falle ich ins Bodenlose. Aber dann wird auch dich keiner halten können.« (HE 177)

Es drängen sich in dieser Hinsicht noch einmal Parallelen mit der Rahmung eines weiteren Hein-Textes auf. Zu Beginn der »fiktiven Autobiographie«⁷⁵ *Von allem Anfang an* beschreibt der homodiegetische Erzähler Daniel sein Vorhaben, von einer verstorbenen Tante und seiner eigenen Kindheit zu erzählen, wie folgt:

»Von ihr und meiner Familie habe ich schon immer erzählen wollen, doch jedesmal, wenn ich versuchte, darüber zu sprechen, musste ich feststellen, dass die Geschichten in meiner Erinnerung merkwürdige Lücken hatten, ein regelrechter Mottenfraß. [...] Deshalb habe ich einfach begonnen und werde versuchen, die Lücken zu füllen mit dem, was ich erlebt, und mit dem, was ich gesehen, aber nicht verstanden habe. Mit

73 Diese Auslegung wird im Prolog zum sechsten Kapitel am deutlichsten suggeriert, in dem der Tote Thomas wie folgt belehrt: »Ich habe dich nicht ausgesucht. Das warst du selbst. [...] Hast du es immer noch nicht begriffen, Junge? Du bist es, der mit den Toten nicht leben kann. Du bist es, der darüber reden muß. Die Toten haben euch vergessen, aber ihr könnt uns nicht vergessen« (HE 233).

74 Vgl. Assmann: Erinnerungsräume, S. 236–240.

75 So bezeichnet der Autor selbst den ohne Gattungsbezeichnung veröffentlichten Text; vgl. Jörg Magenau: »Nachschlag. Christoph Hein las aus seinem neuen Roman ›Von allem Anfang an‹, in: taz vom 28.08.1997; <https://taz.de/Christoph-Hein-las-aus-seinem-neuen-Roman-quotVon-a-llern-Anfang-anquot/!1384954/> (06.09.2023).

dem, was ich gehört habe, aber was mir nicht erzählt wurde. Und mit dem, was vor meinen Augen geschah und was ich dennoch nicht sah.« (VdAa 10-11)

Bei aller Verschiedenheit in der Einstellung der sich Erinnernden – in dem späteren Text präsentiert sich Daniel schließlich als viel erzählbereiter als es Thomas in *Horns Ende* ist – weist diese Stelle ein ähnliches Schema wie im früheren Roman auf: Nachdem zuerst der Versuch unternommen wird, sich beim Erinnern und Erzählen auf das mit den eigenen Augen Erfasste zu beschränken, wird die Unzulänglichkeit dieses Ansatzes erkannt und die Notwendigkeit eingesehen, – sollte ein Annäherungsversuch an die Wahrheit tatsächlich stattfinden – über das bloß Gesehene hinauszugehen.⁷⁶ Dieses Hinausgehen, dieses Weiterknüpfen des »unendlichen Netzes« könnte zwar einfach als die nachträgliche Deutung des Erwachsenen von früher Erlebtem aber nicht bewusst Registriertem angesehen werden; es kann aber auch – so ein zentrales Argument der vorliegenden Ausführungen – als ein Bekenntnis zur Rolle der dichterischen Erfindung im Erinnerungsprozess verstanden werden. Für so eine fiktionsreflexive Auslegung dieser zwei Stellen, aber vor allem der oben zitierten Stelle in *Horns Ende*, sprechen auch andere Indizien im Text, auf die unten an gegebener Stelle eingegangen wird.

Zu den Rahmungen in *Horns Ende* und bei Christoph Hein im Allgemeinen sei hier vorerst abschließend festgehalten, dass sie gemeinsam haben, dass sie nicht selten entgegen dem anfänglichen Eindruck und der gewöhnlich zu erwartenden Funktion von Rahmenerzählungen eben nicht für Klarheit über den zugrundeliegenden Erzähl-impetus sorgen. Vielmehr wird eine verrätselte, unnatürliche oder gar unmögliche Kommunikations- und Erzähl-Situation dargestellt. Somit bilden vor allem die Dialoge in *Horns Ende* die Umkehrung einer prominenten Rahmenstruktur und -funktion aus dem Romangenre, mit dem man Rahmenerzählungen vielleicht am ehesten verbindet⁷⁷: dem Schauerroman bzw. dem »gothic novel«. Wird dort ein realistischer Rahmen, nicht selten in Gestalt einer Herausgeberfiktion, eingesetzt, um für die Wahrhaftigkeit oder Glaubwürdigkeit einer phantastischen (Spuk-)Geschichte zu verbürgen, wird in *Horns Ende* der Geist in den Erzählrahmen verlagert, um die alles andere als klaren Umstände des Erinnerns und Erzählens von den eher nüchternen und realistischen Binnenerzählungen wiederzugeben. Mit anderen Worten: Nicht die Geschichte selbst, sondern das Erzählen der Geschichte gewinnt dabei einen geheimnisvollen Gestus.

3.3.2. Relationierung der Erzählstimmen

Genau wie die häufige Wiederkehr der rahmenden Dialoge dafür sorgt, dass die Figur Thomas immer erneut, d.h. auch außerhalb der ihm zugeschriebenen Erzählauschnitts, in den Vordergrund des Romans gerückt wird, wird seine Dominanz als privilegierter Erzähler auch durch weitere strukturelle und inhaltliche Aspekte des Textes unter-

76 Auf diese Ähnlichkeit zwischen den Textstellen hat Graham Jackman bereits hingewiesen; vgl. Jackman: »Von allem Anfang an. A Portrait of the Artist as a Young Man?«, in: Jackman, Christoph Hein in Perspective, S. 187–210; hier: S. 190.

77 Wohl nur in der Gattung der Novelle sind Rahmenerzählungen verbreiteter; vgl. Werner Wolf: »Multiperspektivität. Das Konzept und seine Applikationsmöglichkeit auf Rahmungen in Erzählwerken«, in: Nünning/Nünning, Multiperspektivisches Erzählen, S. 79–109; hier: S. 90.

strichen. Diese reichen von dem Anteil Thomas' – schlicht rechnerisch nach Abschnitten und Textseiten gemessen – an der Erzählzeit, über die Verteilung und Platzierung seiner Abschnitte in Relation zu denen der übrigen Erzähler, bis hin zu einer impliziten Begünstigung seiner Perspektive bzw. der formalen und inhaltlichen Inszenierung seiner Berichte als in einem höherem Grad zuverlässig als die seiner Miterzählenden.

3.3.2.1. Quantitative Relationierung der Perspektiven

Die Analyse der Situierung und mengenmäßiger Gewichtung von Einzelperspektiven zueinander auf einer äußerlich strukturellen Ebene nennen Vera und Ansgar Nünning die »quantitative Relationierung der Perspektiven«,⁷⁸ die sie zu der »syntaktische[n] Dimension multiperspektivischen Erzählens« zuordnen.⁷⁹ So lassen sich beispielsweise anhand folgender tabellarischer Übersicht über die Kapitel und Erzählabschnitte in *Horns Ende* erste Feststellungen treffen, inwieweit im Text eine gleichmäßige Verteilung von Erzählanteilen herrsche oder ob nicht eher ein einzelner oder einzelne Perspektivträger quantitativ begünstigt werden:

Kap.	Länge in Seiten								
1	ca. 31	<i>Prolog</i>	Spodeck	Thomas	Gertrude	Kruschkatz			
2	ca. 33	<i>Prolog</i>	Thomas	Spodeck	Marlene	Kruschkatz	Gertrude		
3	ca. 50	<i>Prolog</i>	Thomas	Kruschkatz	Thomas	Spodeck	Gertrude		
4	ca. 56	<i>Prolog</i>	Kruschkatz	Thomas	Gertrude	Marlene	Thomas	Spodeck	Thomas
5	ca. 55	<i>Prolog</i>	Gertrude	Kruschkatz	Spodeck	Gertrude	Thomas		
6	ca. 29	<i>Prolog</i>	Kruschkatz	Gertrude	Thomas	Spodeck			
7	ca. 38	<i>Prolog</i>	Thomas	Spodeck	Marlene	Kruschkatz	Gertrude		
8	ca. 20	<i>Prolog</i>	Thomas	Kruschkatz	Gertrude	Spodeck			

Bereits eine flüchtige Betrachtung der Kapitel und Erzählabschnitte des Romans lässt eine gewisse strukturelle Symmetrie erkennen. Zum Beispiel sind von den acht Kapiteln die zwei mittleren, d.h. das vierte und das fünfte Kapitel, mit 56 bzw. 55 Seiten die längsten. Das zweite und das siebte, vorletzte Kapitel weisen jeweils dieselbe Reihenfolge der Erzähler auf. Das erste Kapitel und das achte, letzte Kapitel sind Spiegelbilder zueinander, wenn zwar nicht perfekte: Eine exakt umgekehrte Reihenfolge derselben Erzähler wird nur durch die Platzierung von Thomas' letztem Erzählabschnitt an die erste statt der vorletzten Stelle im achten Kapitel unterbrochen.

Diese späte Variation zugunsten Thomas' ist emblematisch für eine Herausstellung seiner Perspektive, die einerseits durchgehend im Roman zu konstatieren ist, andererseits über Strecken noch deutlicher ausgeprägt auftritt. An der obigen Tabelle ist die Privilegierung von Thomas wohl bereits an der Häufigkeit der ihm zugeschriebenen Erzählabschnitte herauslesbar. Der höheren Präzision wegen werden unten die Erzählanteile der fünf erzählenden Figuren sowohl in Abschnitten als auch in Textzeilen (in Klammern jeweils als Prozent des gesamten Erzählens – nicht inklusive der Prolog) wiedergegeben:

78 Nünning/Nünning: »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht«, S. 56.

79 Nünning/Nünning: »Von der Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur«, S. 21.

Erzähler/-in	Abschnitte (von 39)	Zeilen (von 8889)
Spodeck	8 (20,5%)	2309 (26%)
Thomas	11 (28%)	2634 (29,6%)
Gertrude Fischlinger	9 (23%)	1657 (18,6%)
Kruschkatz	8 (20,5%)	2011 (22,6%)
Marlene	3 (8%)	278 (3,1%)

Neben Gertrude Fischlinger ist Thomas der einzige Erzähler, von dem innerhalb eines Kapitels mehr als ein Erzählauschnitt vorkommt, und zwar geschieht dies zweimal: Thomas ist im dritten Kapitel mit zwei Abschnitten, im vierten Kapitel sogar mit drei Abschnitten vertreten. Diese letztgenannten drei Erzählauschnitte Thomas' verdienen nicht nur in struktureller, sondern auch in inhaltlicher Hinsicht besondere Aufmerksamkeit; zum Inhalt der Abschnitte wird weiter unten Näheres ausgeführt. Zur strukturellen Relevanz lässt sich festhalten, dass die drei Abschnitte sich nach Seiten bemessen ziemlich genau in der Mitte des Romans befinden und dass der mittlere der drei Abschnitte mit fünfzehn Seiten deutlich zu den längsten des gesamten Textes gehört.⁸⁰ Außerdem sind die Thomas-Abschnitte des vierten Kapitels insofern auffällig, dass sie – wie sonst kaum in *Horns Ende*⁸¹ – von einer einzelnen, fortlaufenden Szene (sowie einer durch sie ausgelösten Analepse) erzählen. So steht Thomas hier auf zweierlei Weise als Erzähler im Mittelpunkt: Einerseits wird sein Erzählen durch die direkt angrenzenden aber thematisch völlig unverwandten Abschnitte der anderen Erzählenden unterbrochen und hinausgezögert, was zwangsläufig Spannung über den Ausgang seines Berichts erzeugt; andererseits erweckt sein fortlaufendes und übergreifendes Erzählen, indem es die Erzählauschnitte drei weiterer Figuren räumlich einfasst, die Illusion einer Rahmen- oder sogar Basiserzählung.⁸² Überhaupt scheint Thomas hier in der eigenwilligen Aufteilung der Episode und Verteilung der Abschnitte das zentrale Privileg eines übergeordneten Erzählers auszuüben, nämlich das der Selektion und Anordnung.

Gleichzeitig darf nicht darüber hinweggesehen werden, dass auch Dr. Spodeck aufgrund seines hohen Erzählanteils sowie der Platzierung seiner Erzählauschnitte in Relation zu den übrigen drei Erzählenden als privilegierter Erzähler bezeichnet werden könnte. Wie oben vermerkt wurde, ist Spodeck der Erzähler des längsten Abschnitts im Roman (HE 195–217). Nicht nur erzählt Spodeck als erster und als letzter im Roman, sondern ist er auch Urheber des exakt mittleren, zwanzigsten Erzählauschnitts des Textes.

⁸⁰ Nur Dr. Spodecks Erzählauschnitt in der Mitte des fünften Kapitels ist mit ca. 22 Seiten länger. Auch davon wird noch einmal die Rede sein.

⁸¹ Fast alle anderen Erzählauschnitte des Romans haben den Charakter von in sich geschlossenen Vignetten oder Fragmenten; eine weitere, mögliche Ausnahme bilden Thomas' erste zwei Erzählauschnitte (HE 11–20 und 38–45).

⁸² Hier handelt es sich wohlgerne eben nur um eine Illusion, die sich aus der Struktur bzw. der Anordnung der Abschnitte ergibt; diese drei Abschnitte Thomas' bilden keineswegs eine Basiserzählung im Genette'schen Sinne von der Gegenwartsebene des Erzählens, zu der sich eine Anachronie absetzt; vgl. Genette: Die Erzählung, S. 27.

Man sei versucht, vor allem mit Verweis auf den ersten und den letzten Erzählauschnitt von einem »primacy effect« bzw. »recency effect« zu sprechen,⁸³ d.h. man könnte mutmaßen, der Perspektive von Spodeck werde aufgrund dieser prominenten Platzierung in der Rezeption durch Leser*innen eine hervorgehobene Autorität bzw. Zuverlässigkeit beigemessen. Entgegen jedwedem solchen Effekt wirken allerdings nicht nur inhaltlich-figurenbezogene Aspekte, die im Anschluss dargelegt werden, sondern auch folgende strukturelle Überlegungen. Zum einen kann eingewandt werden, dass Thomas durch seine Anwesenheit im ersten Prolog Spodeck zuvorkommt, sodass seine Perspektive ihrerseits vom »primacy effect« profitiert. Zum anderen ziehen die Nünning die Anwendbarkeit der Kategorie des »primacy effects« für eine gewisse Spielart multiperspektivischen Erzählens – eben die Spielart, die in *Horns Ende* vorherrscht – in Frage. Während nämlich beim »sukzessiven multiperspektivischen Erzählen«, d.h. bei der Abfolge der Perspektiven als jeweils zusammenhängende Ganze, etwa als in sich geschlossene Kapitel, nacheinander – wie es beispielsweise in Heins späterem Roman *Landnahme* der Fall ist, – »der zuerst fokussierten Perspektive [...] besonderes Gewicht« verliehen wird, hat man es in *Horns Ende* mit »alternierendem multiperspektivischen Erzählen« zu tun; dabei »wechseln sich die verschiedenen Erzähler- und oder Figurenperspektiven mehrfach ab«, wodurch »die Möglichkeit der fortlaufenden Korrektur und wechselseitigen Relativierung der Perspektiven im Rezeptionsprozess« steigt.⁸⁴ Da die Veranschaulichung einer solchen Relativierung an einem konkreten Beispiel auch den ideologischen Perspektivenparameter, d.h. den jeweiligen Wissensstand der Erzähler und Fragen ihrer relativen Zuverlässigkeit tangiert, soll dies in einem gesonderten Abschnitt erfolgen.

3.3.2.2. Qualitative Relationierung der Perspektiven

Gleich beim ersten Erzählerwechsel in *Horns Ende*, genauer: bei der Ablösung von Spodeck durch Thomas am Anfang des ersten Kapitels, bietet sich das expliziteste Beispiel einer Korrektur und somit der qualitativen Privilegierung einer Erzählstimme gegenüber den – oder zumindest einer – anderen. Es handelt sich bei dem zu besprechenden Beispiel um einen faktischen Widerspruch, der allerdings für das übrige Handlungsgeschehen nicht weiter von Belang ist; es ist zudem nicht nur der alleinige direkte Widerspruch, sondern auch überhaupt der einzige Vorgang im Roman, der von mehr als einem Erzähler geschildert wird. Die fehlende inhaltliche Konsequenz wie auch die Einmaligkeit und strukturelle Position dieses Widerspruchs im Text legen nah, dass seine einzige oder Hauptfunktion in der Hierarchisierung der Perspektiven besteht.

In seinem ersten Erzählauschnitt erzählt Spodeck von der Ankunft der Zigeuner in Bad Guldenberg und insbesondere von einer Visite des Bürgermeisters auf der Bleicher-

83 Zum »primacy« und »recency effect«, besonders in Bezug auf Multiperspektivität, siehe Nünning/Nünning: »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht«, S. 56; zum »primacy effect« in der Personenvorstellung von Lesern im Allgemeinen, siehe Menakhem Perry: »Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings«, in: *Poetics Today*, 1.1/2 (1979), S. 35–64 und 311–361; zum *primacy effect*: S. 53f.; und Herbert Grabes: »Wie aus Sätzen Personen werden... Über die Erforschung literarischer Figuren«, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 10 (1978), S. 405–428; zum »primacy effect«: S. 414f.

84 Nünning/Nünning: »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht«, S. 56 (Hervorhebungen im Original).

wiese. Dabei behauptet der Arzt, dass der »Alte«, d.h. der Anführer der Zigeuner, dem Besuch Kruschkatz' ferngeblieben ist:

»Um diese Zeit standen bereits die Schulkinder bei den Zigeunern. Zwei Stunden früher, und der Bürgermeister hätte seinen lächerlichen Auftritt in aller Still hinter sich bringen können. Aber er war so verblödet, daß ihn diese armeligen Zigeunerweiber vor den Augen der Kinder wie ein nasses Handtuch auswringen und vom Platz schicken konnten. [...] Aber der Alte ließ sich offenbar nicht einmal blicken. Er überließ die Stadtvertretung seinen Weibern, und nicht mit der Nasenspitze kümmerte er sich um den Dreck und Lärm vor seinem Wagen.« (HE 6–7)

Bei Thomas läuft diese Szene anders ab, denn er berichtet nicht nur von der Anwesenheit des Stammesführers, sondern von einer Gleichzeitigkeit der Auftritte der zwei Männer: »Den Chef sahen wir erst, als der Bürgermeister erschien, um die Zigeuner von der Bleicherwiese zu jagen« (HE 12). In der Folge liefert Thomas weitere Einzelheiten:

»Irgendwann erschien der Chef in der Tür. Er trug eine rote Weste über dem nackten Oberkörper und sah lange in den Himmel. Dann spuckte er aus, stieg bedächtig die kleine Treppe hinunter, schritt um den Wohnwagen, spuckte nochmals aus und ging wieder hinein. Er tat dies alles, ohne den Bürgermeister eines einzigen Blickes zu würdigen.« (HE 14)

Nun sind die zwei Berichte im Grunde nicht inkompatibel, insofern bei Spodeck wie bei Thomas der »Zigeunerchef« sich nicht herablässt, mit dem Bürgermeister zu reden, der in keiner der zwei Versionen besonders gut wegkommt. Auch Kruschkatz' Erscheinungsbild wird bei beiden Erzählern ähnlich beschrieben, wobei hier die wertende Wortwahl Spodecks im starken Kontrast zu der um Distanz bemühten Schilderung Thomas' steht; hat der Bürgermeister beim ersten Erzähler etwa einen »roten, verschwitzten Kalbskopf« (HE 7), enthält sich der zweite Erzähler bei der Mitteilung seiner Wahrnehmung nicht nur jedes Kommentars, sondern macht er auch ohne Zögern explizit kenntlich – verstärkt durch Gebrauch des Konjunktivs –, wovon er kein direktes Wissen erlangen konnte:

»Als er an uns vorbeikam, sah ich, daß Schweiß auf seiner roten Stirn stand. Die älteren Kinder erzählten, er habe verlangt, daß die Zigeuner ihr Lager vor der Stadt aufschlagen, auf den Flutwiesen. Ich habe es nicht gehört. Ich habe nichts von dem gehört, was er den Zigeunern sagte.« (HE 15)

Es sind anscheinend kleine, aber frühe und auffällige Diskrepanzen, die sich in erzählstrategischer Hinsicht als durchaus bedeutsam erweisen sollen.

Um den Divergenzen auf den Grund zu gehen, sei kurz noch einmal auf Dr. Spodecks Bericht eingegangen: Erst ein paar Seiten nach seiner Schilderung des Vorfalls erfährt der Leser, dass Spodeck, anders als die Detailliertheit, die Überzeugtheit und vor allem die heftige Wortwahl seiner Äußerungen wohl vermuten ließen, nicht selbst bei der Szene auf der Bleicherwiese dabei war. Eine Relativierung der Verlässlichkeit von Spodecks Version war zwar schon an der oben zitierten Stelle durch ein leicht übersehbares

Adverb signalisiert – »Aber der Alte ließ sich *offenbar* nicht einmal blicken« (Hervorhebung R.S.) – doch explizit wird die Mittelbarkeit seiner Informationen erst nach Beendigung seiner Wiedergabe des Vorfalls gemacht: »Von den Zigeunern hörte ich durch meine Tochter« (HE 9). Dieses Eingeständnis steht übrigens abgesetzt vom übrigen Text und damit hervorgehoben, nämlich als ein nur aus diesem einen Satz bestehender Absatz, worauf eine Zusammenfassung der Umstände, unter denen sich Spodeck sein Bild des Treffens zwischen dem Bürgermeister und den Zigeunern gemacht hatte, folgt. Der Quelle, auf die er sich dabei stützt, scheint er ansonsten nicht sehr geneigt, Glauben zu schenken: Jeden Tag gehe er nämlich in sein Arbeitszimmer, um dem »Redeschwall [s]einer bigotten Frau und dem gezierten Gefasel [s]einer Tochter, die eine ebenso große Heuchlerin zu werden verspricht« (HE 9), zu entgehen. Kurz darauf stellt er ein zweites Mal klar, dass sein Bericht auf dieser ihm wenig glaubenswürdigen Quelle beruht, und er verleiht mit abwertender Wortwahl seinem Misstrauen Nachdruck: »Johanna, meine Tochter, war bei der Bleicherwiese gewesen und *plapperte* darüber, was sie mit ihren Schulfreundinnen dort gesehen hatte« (HE 10, Hervorhebung R.S.). Dass die Schilderung der verachteten Tochter trotzdem von Spodeck kritiklos übernommen wird, zeugt von seiner offenbar grenzenlosen Bereitschaft, eine nicht schmeichelhafte Darstellung vom noch mehr verhassten Kruschkatz aufzugreifen. Diese Voreingenommenheit, oder besser: Hass Spodecks dem Bürgermeister gegenüber, wird bereits auf den ersten Seiten des Romans preisgegeben, als sich der Arzt den Tod Kruschkatz' genüsslich vor Augen führt:

»Doch damals hoffte ich, wenn es soweit ist, wenn er sabbernd auf seinem Kopfkissen liegt, werden sie mich holen lassen. Ich hoffte, seine Augen werden dann ruhelos mich um Verzeihung und Hilfe bitten, und ich werde so glücklich sein, ihm nicht mehr helfen zu können.« (HE 7)

Unabhängig von den Gründen für Spodecks Hass auf Kruschkatz – ob er Letzteren nun lediglich als Repräsentanten einer ihm verhassten Kleinstadt bzw. verächtlichen Politik betrifft, oder ob der Hass vielleicht nicht auch eine private Dimension besitzt⁸⁵ – zeigt sich Spodeck an dieser frühen Stelle im Roman als alles andere als ein unbeteiliger, nüchterner Beobachter, und dies hat sicherlich zur Folge, dass Lesende seinen übrigen Erzählab schnitten mit Skepsis begegnen. So büßt Spodeck auch jeglichen erzählstrategischen Stellenwert, den er als erster unter den fünf Erzähler*innen hätte genießen können – also den oben angesprochenen »primacy effect« –, ein. Gleichzeitig etabliert sich Thomas im direkten Vergleich zu Spodeck in der Beurteilung der Lesenden als aufrichtig handelnder, vertrauenswürdiger Erzähler – eben als der unbestechliche Chronist »ohne Haß und Eifer«, für den Spodeck sich mit himmelschreiender Ironie ausgibt (HE 166). Auf diese Selbstbezeichnung Spodecks wird in Kürze zurückzukommen sein.

Zuerst aber bieten die divergierenden Darstellungen der Szene auf der Bleicherwiese Anlass, eine weitere Bemerkung zur kritischen Rezeption der Form des multi-perspektivischen Erzählfens in *Horns Ende* zu äußern. Wurde oben moniert, dass in der

85 Wie man später erfährt, macht Spodeck Kruschkatz für die Krankheit seiner Frau, Irene, die der Arzt verehrt, verantwortlich (HE 237-42).

Sekundärliteratur der Multiperspektivität im Roman zu selten Rechnung getragen wird, so muss hinzugefügt werden, dass in einigen der wenigen Abhandlungen, die diesem Aspekt nachgehen, das Polyphone an dem Text irreführend charakterisiert bzw. am falschen Ort festgemacht wird. Dies scheint einem Verständnis von Multiperspektivität zu entspringen, das sich auf die Ebene der Ereignisse und insbesondere auf vermeintlich inkompatible Wirklichkeitsversionen, etwa in der Art von Kurosawas *RASHOMON*,⁸⁶ beschränkt. Man begegnet etwa immer wieder der Behauptung, die Erzähler in *Horns Ende* würden sich in ihren Berichten wiederholt diametral widersprechen. Dieter Sevin spricht zum Beispiel von »teilweise völlig gegensätzlichen Textperspektiven«, die den Leser immer wieder provozieren würden, »eigene Schlüsse zu ziehen und [...] zu entscheiden, was als überzeugend und wahr angesehen werden kann.«⁸⁷ Zu den fünf Erzählstimmen im Roman schreibt Matthias Prangel: »Sie decken sich aber immer nur partiell, widersprechen sich, korrigieren sich, rekonstruieren keineswegs die eine einzige Wahrheit vom Schicksal Horns, sondern geben ein vielfach gebrochenes Bild der Wirklichkeit«.⁸⁸ Bei Klaus Hammer ist die Wortwahl noch radikaler, wenn er etwa behauptet, dass in den Berichten »Aussage gegen Aussage, Person gegen Person, Wahrheit gegen Wahrheit, Lüge gegen Lüge« stünden und dass Hein »ständig die Figurenperspektive« zerstöre.⁸⁹ Für Phil McKnight würden »die Widersprüche [...] so gründlich aufgebaut, daß eine Verunsicherung entsteht, die daran hindert, Partei zu ergreifen.«⁹⁰ Lisa Volpp widmet der Multiperspektivität in *Horns Ende* ein eigenes Kapitel ihrer veröffentlichten Dissertation zum unzuverlässigen Erzählen; trotz der Ausführlichkeit ihrer Analysen und vieler wertvoller Einsichten, behauptet sie nur sehr beschränkt zu Recht, dass »die Berichte etliche Widersprüche und Brüche aufweisen, die Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Erzähler schüren und Fragen nach Schuld und Verdrängung, Verzerrung und Lüge aufwerfen.«⁹¹

Allen hier zitierten Kritiker*innen ist es gemeinsam, dass sie für die behaupteten zahlreichen Widersprüche zwischen den Erzählerberichten keine Textindizien anführen. Diese ausbleibende Untermauerung durch Beispiele darf nicht verblüffen, denn die Berichte der fünf Erzähler in *Horns Ende* behandeln fast ausnahmslos verschiedene, zeitlich sich kaum überschneidende Vorgänge. Die oben besprochene Szene im ersten Kapitel ist, wie bereits angedeutet, in der Tat das einzige Beispiel iterativen Erzählens im gesamten Roman, d.h. der einzige Vorgang, der mehrmals (von unterschiedlichen Erzähler*innen) erzählt wird. Letztendlich geht es trotz des Romantitels bei den meisten erzählten Erinnerungen weniger um die Figur Horn als um das Leben (und Leiden) des bzw. der jeweils Erzählenden, wie Fabrizio Cambi feststellt: »Sie wurden nach vielen Jahren berufen, die letzten Phasen seines Lebens zu rekonstruieren; in Wirklichkeit ist dies Gele-

86 *RASHOMON* (JAP 1950, R: Akira Kurosawa).

87 Sevin: *Textstrategien*, S. 190.

88 Matthias Prangel: »Die Rezeption von Christoph Heins *Horns Ende* in der Literaturkritik der DDR«, in: *Mutual Exchanges. Sheffield-Münster Colloquium I*, hg. von R.J. Kavanagh, Frankfurt a.M.: Peter Lang 1999, S. 296–309; hier: S. 297.

89 Hammer: »Versuch einer Interpretation«, S. 126.

90 McKnight: »Ein Mosaik«, S. 418

91 Volpp: *Zwischen Irrtum und Lüge*, S. 235–236.

genheit und Vorwand, ein In-Frage-Stellen der eigenen Existenz vorzunehmen.«⁹² Hein selbst hat in einem Interview mit Klaus Hammer Folgendes klargestellt:

»Die Figuren widersprechen sich nicht unbedingt. Es ist nicht so, daß hier ein Tatbestand aus verschiedenen, völlig konträren Sichten beleuchtet wird, sondern sie überlappen sich eher, sie sind nicht deckungsgleich. Und ich hoffte, daß aus dem Mosaik und diesen verschiedenen Weltsichten sich dann doch ein komplettes Bild ergibt, auch mit den Zwischenräumen, die bei einem Mosaik nun einmal da sind.«⁹³

Der Rückgriff auf die Metapher des Mosaiks ist hier aufschlussreich, wenn auch der Autor zuerst von »Überlappungen« spricht, – die ja in einem Mosaik eben so wenig wie im Roman *Horns Ende* vorhanden sind – bevor er auf den treffenderen Begriff der »Zwischenräume« kommt. Diese Zwischenräume bzw. Leerstellen sind charakteristisch für Heins Verständnis von der Dialogizität zwischen Autor bzw. Text und Leser. Durch das Einbringen der eigenen Perspektive wird die Multiperspektivität des Textes verstärkt.

Auf der Ebene der Ereignisse zumindest ist die Multiperspektivität von *Horns Ende* also keineswegs widersprüchlich oder, um die Termini der Nünningens zu gebrauchen. *inkompatibel*,⁹⁴ sondern vielmehr *additiv* und *korrelativ*. Dies bedeutet aber nicht gleich, dass die fünf Stimmen im Roman auf einen Fluchtpunkt hin erzählen. Volpp hat durchaus Recht, wenn sie die Berichte als »subjektiv verzerrt« bezeichnet, ebenso wie Matthias Altenburg, der bemerkt, dass in der forschreitenden Lektüre der Berichte »Identifikationsangebote [...] aufgebrochen, Antipathien abgebaut« werden.⁹⁵ Die Multiperspektivität des Romans besteht vielmehr darin, dass Leser*innen es mit fünf Erzählenden zu tun haben, die durch ihr eigenes Erzählen zu psychologisch glaubhaften Figuren ausgestaltet werden, die teilweise gänzlich unterschiedliche Lebenswelten bewohnen und in ihrer jeweiligen Auffassung der Wirklichkeit andere Schwerpunkte setzen. Carola Surkamp spricht in dieser Hinsicht (in Anlehnung an Marie-Laure Ryan) von der »Subjektivität textuell dargestellter Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse« und von einer »Pluralität der Weltauslegung«.⁹⁶ Auch eine übertragene Anwendung von Martínez' und Scheffels Formen der erzählerischen Unzuverlässigkeit auf die Widersprüchlichkeit der Berichte der fünf Erzählerfiguren in *Horns Ende* scheint hier von möglichem Nutzen zu sein. Die zwei Wuppertaler Literaturwissenschaftler unterscheiden nämlich zwischen theoretisch-unzuverlässigem Erzählen, das die (problematische) ideologische oder moralische Bewertung eines Geschehens durch einen Erzähler betrifft, und mimetisch-unzuverlässigem Erzählen, das eine falsche oder irreführende Wiedergabe der Fakten betrifft.⁹⁷ Die Erzählenden in *Horns Ende* nehmen zur Figur Horn, zur Stadt Guldenberg, zur Anwesenheit der Zigeuner in der Stadt usw. zwar unterschiedlich Stellung, sodass

92 Fabrizio Cambi: »Jetztzeit und Vergangenheit. Ästhetische und ideologische Auseinandersetzung im Werk Christoph Heins«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 105–112; hier: S. 107.

93 Hammer: »»Dialog ist das Gegenteil von Belehren««, S. 33.

94 Nünning/Nünning: »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht«, S. 60 (Hervorhebungen im Original).

95 Zitiert in Lücke: Christoph Hein. *Horns Ende*, S. 100.

96 Surkamp: »Die Perspektivenstruktur narrativer Texte«, S. 113.

97 Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 99f.

ihre Berichte gewissermaßen *theoretisch* widersprüchlich sind; in ihrer Wiedergabe der Ereignisse, soweit es dabei überhaupt zu Überschneidungen kommt, widersprechen sie sich – mit alleiniger Ausnahme der oben angeführten Stelle – aber kaum, d.h. *mimetisch* sind sie nicht widersprüchlich.

3.4. Bewusstes Erzählen und literarische Reflexivität

Oben wurde bereits mehrfach eine Selbstbezeichnung Dr. Spodecks zitiert, die zugleich von dem Autor Christoph Hein (sowie von Kritikern) immer wieder aufgegriffen wird, um sein erzählerisches Selbstverständnis zu umschreiben, nämlich die des »Chronisten ohne Hass und Eifer«.⁹⁸ Auch darauf, dass die Reklamierung dieses Begriffs ausgerechnet durch den verbitterten Spodeck nur ironisch verstanden werden kann, wurde schon hingewiesen. Nichtsdestotrotz trägt dieser Kommentar Spodecks zur Darstellung der Figur als ein Erzähler, der sich seines Erzählens bewusst ist, bei. Dies gilt weitgehend auch für Kruschkatz, der den eigenen Akt des Erzählens immer wieder thematisiert. Mit anderen Worten haben es Lesende bei diesen zwei Figuren – zumindest auf dem ersten Blick – in einem viel höheren Maße als bei den übrigen drei Erzählenden im Roman mit »self-conscious narrators«⁹⁹ zu tun. Auch in Thomas' Erzählen zeigt sich im Laufe des Romans eine literarisch-narrative Reflexivität, die allerdings impliziter und komplexer aufgebaut ist. Dafür könnte sein Bericht zugleich eine höhere Authentizität und Glaubwürdigkeit bei Leser*innen genießen, als es für die Erzählungen der zwei älteren Herren der Fall ist. Im folgenden, abschließenden Abschnitt wird die anfängliche aber letztendlich in die Irre führende Inszenierung von Spodeck und Kruschkatz als autoritativen Stimmen der graduellen Enthüllung von Thomas als literarischem Erzähler kurSORisch gegenübergestellt.

Nicht nur Kraft ihres Alters, ihres Bildungsgrads und gesellschaftlichen Rangs könnten Spodeck und Kruschkatz bei erster Betrachtung eine höhere Autorität beigemessen werden, als etwa dem Kind Thomas mit seinem »begrenzten Informationsstand« oder der geisteskranken Marlene mit ihrer »normabweichende[n] psychologische[n] Disposition«.¹⁰⁰ Auch weist das Erzählen der zwei Herren – vor allem in der Zeitbehandlung – einige Merkmale auf, die nach Wolf Schmid typisch für die narroriale Perspektive sind. Beispielsweise thematisiert Kruschkatz wiederholt explizit die Gegenwartsebene und gibt als Einziger unter den erzählenden Figuren Auskunft über den Verlauf seines Lebens nach den Ereignissen des Sommers 1957, nämlich über sein Witwerdasein in einem Altenheim bis in die frühen 1980er Jahre. Außerdem verwendet er auffallend häufig das Wort »damals« (vgl. HE 57-58, 62) und versieht seinen Bericht mit anaphorischen, stellenweise sogar mit kalendarischen Zeitangaben (z.B. HE 28-29), was viel eher mit

98 Vgl. Hein: »Die Zeit, die nicht vergehen kann«, S. 111.

99 Vgl. Wayne C. Booth: »The Self-Conscious Narrator in Comic Literature before *Tristram Shandy*«, in: Publications of the Modern Language Association of America 67 (1952), S. 163–185.

100 Nach Surkamp können solche Figurenmerkmale zu einer qualitativen Privilegierung der Perspektive beitragen, d.h. dazu, dass die von solchen Figuren entworfenen Welten als »tatsächliche Welten« von Lesenden angesehen werden; Surkamp: »Die Perspektivenstruktur narrativer Texte«, S. 126.