

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 narratoriale 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 Perspektivstruktur narrativer Texte«, S. 126.

dem »Zeitpunkt des Erzählaktes« als dem »Jetzt der Figur« korreliert.¹⁰¹ Schließlich lässt Kruschkatz auch Prolepsen, wie zum Beispiel an den folgenden drei Textstellen, vorkommen:

»Ich wußte, die kleine Mühle meiner schäbigen Inszenierung würde sich in den nächsten Jahren auszahlen. Ich sollte mich nicht täuschen.« (HE 59)

»Fünfzehn Jahre später wohnten wir zwar noch immer in dieser Kleinstadt, aber Irene mußte ich nach Leipzig zurückbringen. Ein Vierteljahr lag sie im dortigen Bezirkskrankenhaus und starb schließlich einen erbärmlichen, entsetzlichen Tod.« (HE 61)

»Ich habe in den späteren Jahren oft darüber nachgedacht, ob es ein Fehler war, nach Bad Guldenberg zu gehen. Heute muß ich sagen, daß ich es bereue. Guldenberg erwies sich als das Ende meines Weges, und es war eine erbärmliche Stadt und ein erbärmliches Ende.« (HE 86)

Solch einen »freien Umgang mit der Zeit«, d.h. den Wechsel der Zeitebenen und die Vorwegnahme späterer Entwicklungen, verbindet Schmid vorwiegend mit narratorialer zeitlicher Perspektive.¹⁰² So lässt Kruschkatz nicht nur den temporalen, sondern auch den ideologischen Abstand zwischen dem erzählenden, sich erinnernden Ich und dem früheren erlebenden Ich in einem höheren Maße als die meisten anderen erzählenden Figuren durchscheinen.

Bei Spodeck ist die zeitliche Perspektive etwas komplizierter. Einerseits scheint der Abstand zwischen Erzählerzeit und erzählter Zeit in seinem Bericht fast durchgehend sehr gering zu sein; dies lässt er an einer frühen Stelle anhand von konkreten Angaben erkennen:

»Nach dem Mittagschlaf war ich in die Bibliothek gegangen. Seit ein paar Jahren sitze ich an jedem Nachmittag zwei Stunden in meiner Bibliothek [...]. Ich habe mir diese Bibliothekstunden vor vier Jahren angewöhnt und werde sie bis zu meinem Lebensende beibehalten.« (HE 9)

Der erste Satz in diesem Zitat bezieht sich auf den Tag im Mai 1957, an dem die Zigeuner in Guldenberg eingetroffen waren; dass Spodeck gleich darauf im Präsens erklärt, dass er »[s]eit, ein paar Jahren« seine Bibliothek aufsucht, um Frau und Tochter zu entkommen, macht deutlich, dass die Erzählerzeit an dieser Stelle in seinem Bericht in der Zeit unmittelbar nach den Hauptereignissen des Romans zu verorten ist. Dies widerspricht deutlich einer Behauptung des Autors Hein, der zufolge alle Erzählenden fünfundzwanzig Jahre nach der Basiserzählung, also Anfang der 1980er Jahre, erzählen würden. Erst relativ spät im Roman lässt das Erzählen des Arztes einen zeitlichen Abstand zur Basiserzählung erkennen, und zwar in folgender Prolepse: »Christine war zweiunddreißig Jahre alt, als ich sie das letzte Mal bat, von mir zu gehen« (HE 215). Da das Dienstmädchen 1950 bei der Ankunft im Haushalt der Spodecks ca. 16 Jahre alt war (vgl. HE 195), kann dieser

101 Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie, S. 136.

102 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 137-138.

Abschnitt frühestens von einem Zeitpunkt nach ca. 1966 aus erzählt werden. Diese offensichtbare Verschiebung von Spodecks Erzählerzeit kann – wenn nicht gar als Aporie – dann jedenfalls als Indiz für die zeitliche Flexibilität, die Wolf Schmid mit narratorialer Perspektive verbindet.

Die Inszenierung von Spodeck als bewusstem Erzähler speist sich aber noch mehr aus der Thematisierung einer Beschäftigung, die möglicherweise mit ebendiesen Bibliotheksstunden zusammenhängt. Spodecks Fleiß gilt nämlich nicht seiner Tätigkeit als Arzt, sondern der fortlaufenden Niederschrift einer Geschichte von Bad Guldenberg. Dieses Erzählen reflektiert er mit einer Wortwahl, die sich stellenweise – aber eben nur stellenweise – der des realen Autors Hein ähnelt:

»Bis zum Tage meines Todes aber will ich die Geschichte der Gemeinheit mit dem klaren, unbestechlichen Blick der alten Chronisten ohne Haß und Eifer weiterführen, damit, was ich nicht abwehren konnte, nicht durch mein Schweigen bestärkt wird und ich mitschuldig werde an unser aller Niedertracht.

Die gleiche Chronistenpflicht gebot mir, meine eigenen Verfehlungen und meine Ehrlosigkeit aufzuschreiben, und ich habe mir diese Aufgabe nicht entzogen.«
(HE 166-167)

Christoph Hein hat bereits auf die Abwegigkeit einer solchen Parallele hingewiesen und klargestellt, dass seine Chronik »in keinerlei Weise« mit der des Arztes identisch sei: »Ich habe auch Kritiken gelesen, die meinten, die Geschichte, die Dr. Spodeck schreibt, sei mein Buch. Das halte ich für eine Dummheit.«¹⁰³ Denn während sich Heins sonstige, mit Bewertungen meist zurückhaltende Erzählinstanzen sehr wohl dem Motto »sine ira et studio« verpflichtet fühlen, besteht Spodecks Erzählen in dem ausschließlichen Notieren all der »niederträchtigen Affären und böartigen Handlungen, durch die sich [s]eine Mitbürger auszeichneten« (HE 161). Wie oben bei der Nebeneinanderstellung der auseinandergehenden Versionen vom Besuch des Bürgermeisters bei den Zigeunern gezeigt wurde, wird Spodeck von seinem Menschenhass mitunter dazu verleitet, die Ereignisse so darzustellen, nicht so wie sie sich zugetragen haben, sondern wie sie in sein Weltbild passen.

So falsch eine Gleichsetzung von den Erzählhaltungen Spodecks und Heins wäre, so deutlich ist auch zu erkennen, dass die vom Autor getadelten Kritiker*innen nicht von ungefähr darauf kommen. Vielmehr handelt es bei Ähnlichkeiten in der jeweiligen Wortwahl sowie der privilegierten Stellung Spodecks als Erster und Letzter in der Erzählerreihenfolge um eine bewusste Irreführung des Lesers durch den Autor handelt. Im selben oben zitierten Interview bezeichnet Hein diese Textmerkmale als »kleine Fallen, die ich dann aufbaue.«¹⁰⁴ Zu dieser (nur oberflächlich) inszenierten Autorschaft Spodecks gehören sicherlich auch die von ihm geäußerten historiographischen und gedächtnistheoretischen Reflexionen, allen voran seine Ausführungen Horn gegenüber zu den weitreichenden Folgen einer neuen Filmtechnik. Es geht dabei um eine Variante des durch Fritz

103 Hein: »Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben«, S. 63.

104 Ebd.

Langs METROPOLIS bekannt gewordenen Schüfftan-Verfahrens, von der Spodeck aus einer Zeitschrift erfahren hat:

»Da haben ein paar Filmtechniker ein Verfahren ausgeklügelt, das es ihnen ermöglicht, dem Film jeden Wert eines Dokuments zu nehmen. Das ursprüngliche Bild wird auf einen in der Mitte gebrochenen Spiegel geworfen und erneut aufgenommen. Und je nachdem, in welchem Winkel die Spiegel zueinander stehen, kann man nun Teile des Bildes verschwinden lassen oder neue, nicht dazugehörige Bilder einspiegeln. Man kann somit nach Gutdünken Filmdokumente verändern und Mißliebiges gegen Beliebigen austauschen. Dem Betrachter bietet sich stets ein unverletzt scheinendes, originales Bild.« (HE 278)

Auf Spodecks Übertragung dieses Verfahrens auf die Formung von Erinnerungen und den Rat an Horn, er möge deswegen seinen Erinnerungen misstrauen – da diese eben kein Bild der Welt, »sondern ein durch das Spiegelkabinett unseres Kopfes entworfenen Puzzle jenes Bildes« liefern würden (HE 280) – war oben bereits hingewiesen. Bemerkenswert an dieser Stelle ist aber vor allem die Begeisterung, die Spodeck dieser Technik entgegenbringt – nicht etwa wegen der dadurch zu eröffnenden künstlerischen Möglichkeiten, sondern wegen absehbarer unlauterer Anwendungen des Verfahrens:

»Von Interesse für mich war die hinter dieser technischen Spielerei steckende Idee, der möglich gewordene, schamlose Eingriff in eine bisher glaubwürdige Authentizität unserer Geschichtsschreibung. [...] Ich muß Ihnen sogar gestehen, daß diese abscheuliche Erfindung mir gefällt.« (HE 278-279)

Spodeck lässt somit erkennen, dass er zur Bestätigung oder Bekräftigung des eigenen Standpunkts einer willentlichen Verzerrung von Tatsachen – selbst, wenn er sich deren Bedenklichkeit (»schamlos«, »abscheulich«) bewusst ist – nicht gerade abgeneigt ist. Diese Bekenntnis zur technisch ermöglichten Manipulation von Quellenmaterial, zur Relativierung oder gar Verfälschung von historischen Ereignissen lässt heute, im Zeitalter der mithilfe von Künstlicher Intelligenz erzeugten »Deep Fakes« im Internet und in sozialen Netzwerken, wohl noch mehr aufhorchen als es 1957 oder 1985 der Fall war.

Spodeck erfüllt offensichtlich nicht die Pflicht eines literarischen Chronisten in Heins Sinne – er arbeitet in seiner Chronik und wohl auch in seinen Erinnerungsmonologen im Roman zwar mit fiktiven Mitteln, gibt aber seine verzerrte Chronik als kein fiktionales, sondern als faktuales Erzählen aus.¹⁰⁵ Entgegen David Clarkes Behauptung, dass Thomas der einzige Erzähler sei, der erkenne, »dass seine Sicht auf die Ereignisse um Horns Tod möglicherweise durch seine eigene damalige Subjektposition versperrt wurde«,¹⁰⁶ ist sich Spodeck – genauso wie Thomas, aber auch Kruschkatze und Horn – des Perspektivismus bewusst, der allem Erinnern und Erzählen innewohnt. Wie oben

105 Spodeck tut auch explizit seine Skepsis der fiktionalen Literatur gegenüber kund; seine vielen Bücher lese er beispielsweise nicht mehr, weil er es überdrüssig sei, »erfundenen Figuren nachzugehen und den Gesprächen des Papiers zuzuhören, diesen angestregten, künstlichen Gebärden vorgeblichen Lebens« (HE 9).

106 Clarke: »Requiem für Michael Kohlhaas«, S. 168.

bereits argumentiert wurde, sind lediglich die Konsequenzen, die die Figuren aus dieser Einsicht ziehen, unterschiedlich. Während für Kruschkatzen beispielsweise die bewusste oder unbewusste Verfälschbarkeit von Vergangenheitsversionen ein Grund ist, sich dem Erinnern komplett zu verschließen, greift Spodeck einen radikalen Perspektivismus bereitwillig auf und benutzt solche Manipulationen, um seine hass- und rachegesteuerte Version der Vergangenheit aufrechtzuerhalten.

Im Gegensatz zu den älteren Erzählerfiguren und insbesondere zu Spodeck tritt Thomas in seinem Erzählen zunächst weniger offensichtlich narratorial auf. Zwar wird, wie oben umrissen, seine herausgehobene Stellung unter den fünf Erzählenden durch die qualitative Relationierung seiner Perspektive sowie seine Rolle in den rahmenden Dialogen mit Horn etabliert, doch Thomas lässt – zumindest über große Teile seiner Erinnerungsberichte hinweg – kein Bewusstsein seines eigenen Erzählens durchscheinen. So findet bei Thomas etwa durch Einschübe keine explizite Selbststilisierung als Autor statt und er genießt in seiner Zeitbehandlung nicht die Flexibilität, die ein Merkmal des Kruschkatzen'schen und Spodeck'schen Erzählens ist. Stattdessen berichtet Thomas zwischen dem ersten und achten Kapitel chronologisch fortschreitend ab der Ankunft der Zigeuner Ende Mai bis zum Fund der Leiche Horns im September (mit einigen wenigen Analepsen in eine unbestimmte Zeit vor dem Sommer 1957). Bezeichnenderweise behält es Thomas noch bis kurz vor Romanende für sich, dass Horn tot ist, dass er Selbstmord beging und dass er, Thomas, derjenige ist, die die Leiche entdeckt hat (S. 304) – lange nachdem diese Umstände bereits von anderen Erzählenden vorweggenommen wurden (z. B. von Kruschkatzen auf S. 62).¹⁰⁷ Diese Nähe zur erlebenden Figur, die durch das szenische, unvoreingenommen und unvermittelt wirkende Erzählen erzeugt wird, bietet einen Kontrapunkt zu den durchkommentierten, vom Ende her erzählten Berichten der zwei älteren Herren, und trägt letztendlich gewiss zur wahrgenommenen größeren Authentizität und Identifikation bei Lesenden bei.

Trotz der linearen Schilderung der Handlungsereignisse finden sich aber auch bei Thomas seltene flüchtige Thematisierungen des zeitlichen und ideologischen Abstands zwischen dem Moment des Erlebens und der Erzählgegenwart. Es ist unverkennbar der Erwachsene, der von seiner ersten, unerwiderten Liebe zur vier Jahre älteren Elske schreibt:

»Ich weiß bis heute nicht, wieso sie mit mir, einem kleinen Jungen, so viel Zeit verbrachte. Damals hoffte ich, sie täte es, weil sie wußte, was ich nicht aussprechen konnte, weil sie mich besser verstünde als ich mich selbst. [...] Ich habe dich damals geliebt, Elske, heute weiß ich es. Und ich tat damals recht daran, es nicht einmal mir selbst einzugestehen.« (HE 98)

Diese für Thomas ungewöhnlich direkte Nebeneinanderstellung von Deiktika wie »heute« und »damals« kommt auch an einer späteren Stelle vor, als er sein über die Jahrzehnte

107 Dass Thomas bereits auf S. 76 – ausgerechnet unmittelbar vor der Szene, in der seine erste Begegnung mit Horn geschildert wird – in einer seltenen Prolepse den »ersten Toten«, den er in seinem Leben sah, beschreibt, ohne aber zu erwähnen, dass es sich dabei um Horn handelt, lässt diese konsequente Auslassung umso erstaunlicher erscheinen.

wandelndes Bild des von Disziplinarverfahren, Schikanen und einem Stasi-Verhör angeschlagenen Historikers Horn reflektiert: »Heute würde ich sagen, daß er verzagt und mutlos war, daß er seinem Leben nie die Kränkungen verzieh, die es ihm bereitete. Aber damals spürte ich nur die abwehrende Einsamkeit eines vergrämten Mannes« (HE 269). Solche Retrospektion ist, wie bereits angemerkt, sehr selten und tritt im Roman überhaupt erst dann zutage, nachdem die figurale Perspektive als dominant etabliert wurde.

Im sprachlichen Perspektivenparameter ist allerdings der bewusst literarisch-erzählende Erwachsene deutlich zu vernehmen. Während im zeitlichen wie auch ideologischen Parameter die figurale Perspektive des Kindes überwiegt und nur gelegentlich von der narratorialen Perspektive abgelöst wird, ist in Thomas' Sprache dieses Verhältnis umgekehrt, wie Bärbel Lücke treffend bemerkt:

»Thomas, der seine Erinnerungsmonologe ja als Erwachsener schreibt, schlüpft manchmal in die kindliche Perspektive von damals. Dann ist seine Syntax schlicht, er reiht parataktisch kurze Sätze und bedient sich einer kindhaft-einfachen Sprache: [...] Aber nicht immer hält er diese kindliche Erzählhaltung durch, obwohl sie den Erzählton über weite Passagen seiner Monologe beherrscht.«¹⁰⁸

Von solchen (schon bemerkenswerten) Ausnahmen abgesehen ist die Sprache in der Tat durchgehend die des gebildeten Erwachsenen. Aber zuweilen wäre sie nicht nur etwa als wortgewandt oder reif einzustufen, sondern geradezu anschaulich und poetisch. Zum Beispiel zeigt sich bereits in Thomas' zweitem Erzählabschnitt, der ansonsten sehr eng an die erlebende Figur gebunden ist, ein Wechsel von sachlichen, kurz gehaltenen Hauptsätzen zu viel anspruchsvolleren Formulierungen sowohl in der Wortwahl als auch im Satzbau:

»In den Kuranlagen spazierten nur wenige Gäste auf und ab. Bei diesem Wetter blieben sie in den kühlen Innenräumen. Die leere, rostige Orchestermuschel zerriß die dicht stehenden Bäume und verstaubten Blumenbeete, den farbigen Teppich der Blüten wie ein unheilverheißendes Leck, ein dunkler Trichter, umspielt vom Glitzern der untergehenden Sonne auf der metallenen Oberfläche.« (HE 38)

Solche und ähnliche Landschafts- bzw. Wetterbeschreibungen, die nicht selten den Einstieg in eine neue Handlungsabfolge bilden,¹⁰⁹ gewinnen im Roman zunehmend – auch bei Beibehaltung der Ich-Perspektive – den Charakter von auktorialen Expositionen. Diese Tendenz erfährt wohl ihren Höhepunkt im folgenden ausführlichen Beispiel aus dem letzten Drittel des Romans in einer erneuten Anhäufung von Bildern und Partizipialattributen:

108 Lücke: Christoph Hein. *Horns Ende*, S. 114.

109 Gelegentlich sind sie auch am Abschluss einer Szene zu finden, wie hier im selben Erzählabschnitt: »Die Schatten des Waldes rückten unablässig näher, sanft und lautlos unter dem rotflammenden Wolkenschrei der hereinbrechenden Nacht« (HE 44–45).

»Ich erinnere mich der drückenden Hitze eines grauen Himmels. Es war so heiß, daß die Luft sichtbar wurde. Durch die Sandalen spürte ich die versengende Glut der Pflastersteine.

In der Schule verkürzten die schwitzenden, unausgeschlafenen Lehrer die Stunden und erwarteten wohl, nicht weniger entkräftet als wir, den ersten Ferientag.

Tagsüber war die Sonne nicht zu sehen. Sie erschien nur als gleißendes, verschwimmendes Leuchten hinter einem undurchdringlichen Schleier, der sich über die Stadt wölbte und uns die Luft zum Atmen zu nehmen schien. Die Häuser, die aufstöhnten in dem schweren, dunstigen Halblicht, preßten sich an den Kirchturm. Es wurden Gewitter erwartet.« (HE 227)

Manche dieser Einstiege stehen im gnomischen Präsens und scheinen keine Funktion außer der der Leserorientierung zu dienen, d.h. sie liefern Informationen, wie man sie von einem auktorialen Erzähler erwarten würde: »Die Burg ist eine alte Festung mit einem Wächterturm, einem großen Wohnhaus, mit vielen Stallungen und einem unbrauchbaren Ziehbrunnen. Nur ein einziger, kurvenreicher Weg führt zu ihr hoch« (HE 74). Bemerkenswerterweise markiert der letzte Erzählabschnitt Thomas', in dem er vom Fund der Leiche Horns berichtet, eine Rückkehr zu kurzen, einfachen Sätzen (S. 302f.).

Ein zunehmend sich manifestierendes Erzählbewusstsein Thomas' lässt sich also sehr wohl feststellen. Er kündigt zwar nicht – wie Spodeck – direkt an, Chronist zu sein, erfüllt dafür aber viel eher das Hein'sche Verständnis dieser Rolle »im Sinne eines nüchternen Festhaltens der Wirklichkeit durch den Schriftsteller«,¹¹⁰ und äußert sogar, wenn auch viel impliziter, an einzelnen prominenten Stellen fiktional-literarische Reflexionen.

Beim Jungen Thomas Puls bedarf es wenig Fantasie, um auf den Apostel Thomas als geistigen Vorläufer zu kommen. Die Assoziation liegt nah, nicht nur, weil Hein sich oft einer Nomen-est-omen-Technik bedient, oder etwa, weil der Pastorensohn in seinen Texten biblische Motive und Bezüge häufig aufgreift,¹¹¹ sondern auch, weil der Thomas in *Horns Ende* sich als einen »Zweifler« zu erkennen gibt, der sich am liebsten auf seine eigenen Augen verlassen und beschränken würde (»Es war das, was ich gesehen habe«; HE 177). Die Worte des Apostels im Johannesevangelium werden ins Gedächtnis gerufen: »Wenn ich nicht die Male der Nägel an seinen Händen sehe und wenn ich meinen Finger nicht in die Male der Nägel und meine Hand nicht in seine Seite lege, glaube ich nicht.«¹¹² Insofern ist, wie oben bereits angemerkt, die Erzählhaltung Thomas' mit der von Daniel in *Von allem Anfang an* zu vergleichen, der seinerseits wiederum im Zeichen einer biblischen Gestalt, des Evangelisten Lukas, steht und dessen »besonders gelassenen, gleichgültigen Blick« (VaAa 110) auf die Kreuzigung bewundert. Es ist die durchaus positiv aufgefasste Vorstellung eines unbestechlichen und unparteiischen Augenzeugen,

110 Clarke: »Requiem für Michael Kohlhaas«, S. 159–160.

111 Vgl. Braun: »Das Gedächtnis des ›Chronisten‹«.

112 Johannes 20, 25, Lutherbibel, Deutsche Bibelgesellschaft 2017; <https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/LU17/JHN.20/Johannes-20> (06.09.2023). Eine Weiterverfolgung dieser Allusion, wie sie Kiewitz unternimmt, nach der Horn etwa als Christfigur zu interpretieren wäre, erscheint allerdings wenig plausibel oder ergiebig. Siehe Kiewitz: Der stumme Schrei, S. 229–234.

eines nüchtern sich erinnernden und erzählenden Chronisten. Und doch kommen sowohl Thomas als auch Daniel zu der Einsicht, dass das Gesehene alleine nicht genügt, sondern dass sie in ihrem Erinnern und Erzählen darüber hinausgehen müssen. Dies ist einerseits die Folge der Beschwörung des toten Horn (»Dann erinnere dich an das Ungesehene«; HE 177), aber auch der Warnung des Malers Gohls an Thomas: »Das menschliche Auge taugt nichts. Lässt sich zu leicht betrügen« (HE 267). Hier ist es noch einmal hilfreich darauf hinzuweisen, dass Hein seine eigene Chronisten-Tätigkeit nicht etwa als objektives Erfassen der Welt, sondern als ein Erzählen »mit literarischen Mitteln«¹¹³, »eingreifend und realistisch und magisch und phantastisch«¹¹⁴ begreift.

Thomas' Beschäftigung mit – bei gleichzeitigem Misstrauen gegenüber – dem Gesehenen findet ihren aufschlussreichsten Ausdruck in einer Schlüsselszene, die sich im vierten Kapitel, ungefähr in der Mitte des Romans, abspielt. Eines Tages allein zu Hause betrachtet Thomas sein Spiegelbild im dreiteiligen Frisierspiegel seiner Mutter: »Ich sah mir in die Augen. Aus den Augenwinkeln beobachtete ich links und rechts die Seitenansicht meines Kopfes. Ich hatte mich vervielfältigt, ich war zu einem Triptychon geworden. Wie das Altarbild in der Marienkirche« (HE 131). Bei der weiteren Manipulation des Spiegels bemerkt Thomas, wie schwierig es ist, alle drei und dann noch mehr Spiegelbilder gleichzeitig zu betrachten:

»Wenn ich die Flügel weiter an mich heranzog, spiegelten sich die Spiegelbilder. Unendlich oder doch bis ins Unkenntliche reihten sich nun die Bilder der Bilder der Bilder. Hinter dem kühlen Glas des Spiegels erschien eine Bildergalerie meiner Portraits. Ich war verhundertfacht, ich war in fremde Ferne gerückt, ich war mir unerreichbar. Eine Bewegung der Spiegelflügel, und der irreführende, gleißende Spuk war vorbei.« (HE 132)

Die Zentralität dieser Szene wird dadurch unterstrichen, dass sie zu einem Erzählstrang Thomas' gehört, der sich über drei Unterkapitel aufteilt; die Episode wird nämlich durch Erzählabschnitte von Gertrude, Marlene unter Dr. Spodeck unterbrochen. Außerdem nimmt sie die Spiegelmetapher der späteren, vielfach zitierten Szene zwischen Horn und Dr. Spodeck (um die modifizierte Schüfftan-Technik) vorweg. Somit kann auch argumentiert werden, dass die perzeptive Perspektive, d.h. die Verantwortung für die Auswahl »dieser und nicht anderer Momente des Geschehens«, bei dem erwachsenen Erzähler Thomas liegt.¹¹⁵ Die Szene ist programmatisch für das übergreifende erzählerische Unternehmen des Romans: Thomas' Versuch, sich selbst aus möglichst vielen Blickwinkeln zu betrachten, entspricht dem multiperspektivischen Erzählverfahren, das näher an die Wahrheit um Horn und sein Ende führen soll. Dass dabei sich »ein fantastisches, beunruhigendes und doch faszinierendes Bild« (HE 132) ergibt, die Wahrheit aber weiterhin unerreichbar bleibt, wird in Kauf genommen.

Ein letztes Beispiel literarischer Reflexion gilt es zu erwähnen: In dem mittleren der drei Thomas-Abschnitte des vierten Kapitels (und dem mittleren der elf Thomas-

113 Hein: »Ich bin ein Schreiber von Chroniken«, S. 193.

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

115 Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie, S. 127.

Abschnitte im Buch insgesamt) erforscht der Junge die Bibliothek seines Vaters und entdeckt u.a. seine Sammlung erotischer Literatur. Wie die oben besprochene Spiegel-Szene hat auch diese Stelle große Signifikanz für die Interpretation des Romans und insbesondere für ein Verständnis des darin inszenierten und thematisierten Unternehmens des Erinnerens. Indem Thomas versucht, aus den Handlungen der diversen Bildergeschichten für sich einen Sinn herzustellen, schließt er Leerstellen und sucht nach einem Bezug zur außerliterarischen Realität: »Ich zweifelte nicht, daß diese Fotos authentische Dokumente waren, die mit der Kamera festgehaltene Geschichte eines Verbrechens. [...] Ich vermutete sogar, daß mein Vater in das Verbrechen verstrickt war. Der Besitz und das Verbergen dieser Folge von Fotos konnte ich mir nur so erklären« (HE 149–150). Kritiker*innen haben diese Szene als Schlüsselerlebnis in den zunehmenden Bestrebungen des Kindes, zwischen Wahrheit und Lüge zu unterscheiden, gesehen,¹¹⁶ und diese Lesart hat sicherlich ihre Berechtigung. Doch gleichzeitig thematisiert diese Passage auch den Anteil des kreativen Interpretierens sowohl im Lese- als auch im Erinnerungsprozess:

»Es war nicht die sich in Träume rettende Abenteuerlust, nicht die aus bedrückenden Nöten eines Kindes weitgespannte Fantasie, die mich dazu verführten, sondern allein der Wunsch, die im Arbeitszimmer aufgefundenen Mysterien zu erhellen und das Schweigen der Eltern, ihre Anspielungen auf scheinbar Unaussprechbares zu deuten.« (HE 154)

Thomas' Entdeckung unterstreicht wiederum auch die Unmöglichkeit, sich ein umfassendes und zufriedenstellendes Bild eines anderen Menschen zu machen:

»Eine fremde Person, die mein Vater war, zeigte sich mir, und ich wollte sein mir völlig unbekanntes früheres Leben entdecken. Daß ein strenger älterer Herr mit Frau und Kindern, von allen Leuten zuvorkommend und hoch angesehen, diese verwerflichen Schriften und Bilder besaß, schien mir geheimnisvoll und unerklärlich.« (HE 147)

Diese Einsicht gilt ja nicht nur der Beziehung Thomas' zu seinem Vater, sondern war bereits in der Spiegel-Szene angedeutet und widerspiegelt sich in dem insgesamt unvollständigen und unzulänglichen Bild der Titelfigur des Romans, der sich aus den Darstellung der fünf Erzählstimmen ergibt.

3.5. Fazit

Ein Verständnis von Thomas als fiktivem Autor und somit als Urheber aller fünf Erinnerungsberichte oder als übergeordnetem Erzähler, der die die Berichte der anderen vier Erzähler selektiert und ordnet, kommt zwar einer »Naturalisierung« der Kommunikationssituation des Textes gleich, nicht aber einer Widerlegung des Status des Textes als Beispiel multiperspektivischen Erzählens. Ob die Multiperspektivität »echt« ist oder der

¹¹⁶ Vgl. Lücke: Christoph Hein. *Horns Ende*, S. 73f.