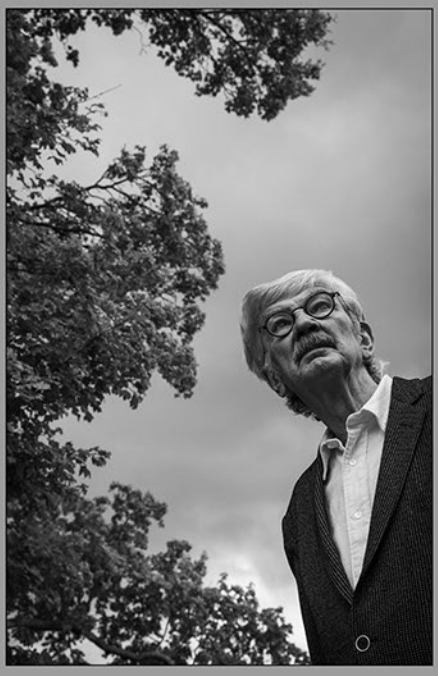
Richard Slipp

# GEDÄCHTNIS UND ERZÄHLEN

## Inszeniertes Erinnern in der Prosa Christoph Heins



[transcript] Gegenwartsliteratur

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Richard Slipp
Gedächtnis und Erzählen

**Gegenwartsliteratur** | Band 24

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

**Richard Slipp**, geb. 1970, ist Lehrkraft für besondere Aufgaben am Sprachenzentrum der Hochschule Anhalt (Dessau). Der Germanist promovierte im Rahmen eines Cotutelle-Verfahrens an der Justus-Liebig-Universität Gießen und der University of Calgary (Kanada).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Richard Slipp

# Gedächtnis und Erzählen

Inszeniertes Erinnern in der Prosa Christoph Heins

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Diese Studie ist die geringfügig überarbeitete Fassung der Dissertation, die im Jahre 2022 im Fachbereich Sprache, Literatur, Kultur der Justus-Liebig-Universität Gießen angenommen wurde.

Für die finanzielle Unterstützung danken wir der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), Projektnummer 491460386, und dem Open Access Publikationsfonds der Hochschule Anhalt.

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über https://dnb.dnb.de/ abrufbar.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/
Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

**Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld**
**© Richard Slipp**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: © 2023 Dirk Skiba
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
https://doi.org/10.14361/9783839469125
Print-ISBN: 978-3-8376-6912-1
PDF-ISBN: 978-3-8394-6912-5
Buchreihen-ISSN: 2701-9470
Buchreihen-eISSN: 2703-0474

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

*Für Gregory*

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

# Inhalt

**1. Einleitung** ..... 11
1.1. Christoph Hein, das Erinnern und das Erzählen ..... 11
1.2. DDR-Schriftsteller? Chronist seiner Zeit? Phantastischer Chronist? ..... 14
1.3. Zum Forschungsstand ..... 29
1.4. Theorien und Methodik ..... 37
1.5. Aufbau der Arbeit ..... 42

**2. »Versuch einer Rekonstruktion«. Zeitbehandlung und Ich-Spaltung in *Der fremde Freund*** ..... 45
2.1. Einleitung ..... 45
2.2. Tendenzen in der Rezeption ..... 49
2.3. Der Prolog – Ein Blick in die Tiefe ..... 55
2.4. Zeitbehandlung und zeitliche Unbestimmtheit in *Der fremde Freund* ..... 59
2.5. Fazit ..... 81

**3. Das Spiel zwischen Autorfiktion und multiperspektivischem Erzählen in *Horns Ende*** ..... 83
3.1. Einleitung ..... 83
3.2. *Horns Ende* als Erinnerungsroman ..... 86
3.3. Multiperspektivität und bzw. versus Thomas als intradiegetischer Autor ..... 96
3.4. Bewusstes Erzählen und literarische Reflexivität ..... 115
3.5. Fazit ..... 123

**4. Exkurse zum Roman *Der Tangospieler*** ..... 125
4.1. Vom Prager Frühling zum Deutschen Herbst – *Der Tangospieler* und *In seiner frühen Kindheit ein Garten* ..... 125
4.2. »Das Publikum [will] es noch nicht sehen«: Zu den Verfilmungen von *Der Tangospieler* und *Willenbrock* ..... 134

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

**5. Kindliche Erzähler und Reflektorfiguren in *Von allem Anfang an* und *Mama ist gegangen*** ..... 147
5.1. Einleitung ..... 147
5.2. »Ein regelrechter Mottenfraß« – der ›Kinderblick‹ und das erinnernde Ich in *Von allem Anfang an* ..... 149
5.3. Vergleichende Bemerkungen zu *Mama ist gegangen* und *Von allem Anfang an* ..... 174
5.4. Fazit ..... 180

**6. »Asien. Alles wird Asien.« Zur erzählerischen Subversion von Fremdbildern in *Landnahme* und *Willenbrock*** ..... 183
6.1. Einleitung ..... 183
6.2. *Landnahme* ..... 185
6.3. *Willenbrock* ..... 189
6.4. Fazit ..... 195

**7. Gestörte Generationenkommunikation in *Frau Paula Trousseau*** ..... 199
7.1. Einleitung ..... 199
7.2. Schweigen in der Familie ..... 202
7.3. Die Frage der Generationenzuordnung ..... 205
7.4. Schweigen in der Erzählstruktur ..... 209
7.5. Fazit ..... 212

**8. Ein Jahr, zwei »Jahrhundertromane«: *Glückskind mit Vater* und *Trutz*** ..... 213
8.1. Einleitung ..... 213
8.2. Inszenierte Authentizität in *Glückskind mit Vater* ..... 219
8.3. *Trutz*: »[F]ür die Ewigkeit fixiert, festgehalten bis zum Tod«? ..... 232

**9. Fazit und Ausblick** ..... 273

**Bibliographie: Monographien, Sammelbände und Dissertationen zu Christoph Hein** ..... 279

**Literaturverzeichnis** ..... 281

**Bisherige Veröffentlichungen des Verfassers zu Christoph Hein** ..... 303

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# Danksagung

An dieser Stelle möchte ich den vielen Menschen meinen Dank aussprechen, die mich bei der Erstellung des vorliegenden Buches unterstützt haben.

Allen voran gebührt der Dank meinen Doktoreltern, Prof. Dr. Cheryl Dueck und Prof. Dr. Carsten Gansel, für ihre stets motivierende und geduldige Begleitung des langwierigen Schreibprozesses. Auch Prof. Dr. Florentine Strzelczyk, die mich in meiner beruflichen Laufbahn oft gefördert und zur Dissertation erst angeregt hat, möchte ich ganz herzlich danken. Für ihre Mitwirkung an der Disputation danke ich Prof. Dr. Stefan Höppner, Prof. Dr. Christer Petersen, Prof. Dr. Katrin Lehnen und Prof. Dr. Thomas Möbius. Stefan Höppner verdient eine erneute Erwähnung für seine langjährige Freundschaft und für das inspirierende, wenn auch unnachahmliche Beispiel wissenschaftlichen Arbeitens, das er immer wieder vorlebt.

Bei meinen Mitdoktorand*innen in Calgary und Gießen möchte ich mich sowohl für den fruchtbaren Austausch als auch für die Kameradschaft bedanken.

Meinen Studierenden, meinen Kolleg*innen und Prof. Dr. Uta Seewald-Heeg am Sprachenzentrum der Hochschule Anhalt danke ich für das entgegengebrachte Verständnis und die Flexibilität während der Schlussphase des Schreibens.

Ich danke der Faculty of Graduate Studies und der School of Languages, Linguistics, Literatures and Cultures an der University of Calgary für die vielen Stipendien und Lehraufträge während meines Promotionsstudiums. Ein großer Dank gilt auch dem Institut für Germanistik der Universität Gießen, das es mir finanziell und logistisch ermöglicht hat, an zahlreichen Tagungen und Kolloquien in Deutschland und Polen teilzunehmen.

Diese Arbeit ist das Ergebnis von Forschung, die durch das kanadische Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC) gefördert wurde.[1]

1 Der vorliegende Text ist die leicht überarbeitete Fassung der Dissertationsschrift zur Erlangung des Doktorgrades, die 2022 am Institut für Germanistik der Justus-Liebig-Universität Gießen und der School of Languages, Linguistics, Literatures and Cultures der University of Calgary (Kanada) vorgelegt wurde. Teile des vorliegenden Textes wurden bereits auszugsweise bzw. in anderer Form veröffentlicht (siehe Auflistung im Anhang).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Für die finanzielle Unterstützung danke ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 491460386 und dem Open Access Publikationsfonds der Hochschule Anhalt.

Last but most certainly not least danke ich meiner Familie: meinen vielen Geschwistern, Nichten und Neffen in Kanada, aber vor allem meiner Frau, Dr. Olga Bazileviča, die mich in den letzten Jahren nicht nur emotional unterstützt, sondern auch in fachlichen Fragen immer wieder zur Seite gestanden hat.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

# 1. Einleitung

## 1.1. Christoph Hein, das Erinnern und das Erzählen

> Uns scheint, daß Christoph Hein auch künftig nicht anders schreiben wird, so daß sich die Frage erhebt: Was machen wir mit den literarischen Arbeiten dieses begabten Autors?
> *– Klaus Selbig, Abteilungsleiter für Belletristik des Zentralkomitees der SED*[1]

Etwas abwegig und provokant mag es wohl anmuten, ausgerechnet eine Studie, die sich für eine Neubewertung der Prosa Christoph Heins jenseits konkreter historischer – und vor allem DDR-spezifischer – Verhältnisse einsetzen will, mit den Worten eines Funktionärs des Zentralkomitees der SED zu beginnen, der seinerzeit für die Erteilung von Druckgenehmigungen zuständig war. Und doch hat in den fast vierzig Jahren, seitdem Klaus Selbig diesen Satz in einem Brief an den stellvertretenden Kulturminister der DDR schrieb, etwas von der darin zum Ausdruck gebrachten Mischung aus Bewunderung und Ratlosigkeit immer wieder in Reaktionen auf Heins Texte mitgeklungen. Dies geschieht wohlgemerkt natürlich unter völlig anderen Bedingungen und bei völlig anderen Handlungsmöglichkeiten der jeweiligen Rezipient*innen als im obigen Beispiel; eine ablehnende Zeitungsrezension etwa ist nicht mit der aktenkundigen Beurteilung eines Zensors in einer geschlossenen Gesellschaft gleichzusetzen, wenn auch einzelne Beispiele von Ersterem ihrerseits gewiss nicht immer ganz frei von Ideologie waren.

Denn Christoph Hein hat »künftig«, d.h. auch nach dem Ableben der Deutschen Demokratischen Republik, weiter so geschrieben, wie er es in den 1980er Jahren in seinen Dramen und in Prosatexten wie *Der fremde Freund*, *Horns Ende* oder *Der Tangospieler* getan hatte, nämlich mehrdeutig und gleichzeitig eindeutig kritisch, unbequem und unerbittlich. Dass er auch im vereinten und vergrößerten Deutschland sich anmaßt, weiterhin

1 Ernst Wichner/Wiesner, Herbert (Hg.): Zensur in der DDR. Geschichte, Praxis und ›Ästhetik‹ der Behinderung von Literatur, Berlin: Literaturhaus Berlin 1991, S. 102.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

»den Finger auf die wunde Stelle« zu legen,[2] wurde in Teilen des westdeutschen Feuilletons, das zu Zeiten der deutschen Teilung eben diese Haltung Heins gefeiert hatte, nicht immer euphorisch begrüßt.[3] Und dennoch schwingt auch in vielen eher ablehnenden Kritiken – ähnlich wie im oben zitierten Brief Selbigs – ein widerwilliges Lob für Heins schriftstellerische Fähigkeiten mit, für seine Sprache und seine Beherrschung der Form.

Die vorliegende Studie zur Inszenierung von Erinnerungen bei Christoph Hein beschäftigt sich in erster Linie mit der letztgenannten, d.h. der sprachlich-formalen, narrativen Dimension des Werks. Das *Was* des Erzählens, sprich: das in Heins Texten von Erzählenden und Figuren Erinnerte an sich ist dabei zwar durchaus von Interesse – sei es ein Rückblick auf die Kindheit, auf die erwachende Sexualität und das wachsende Bewusstsein der eigenen Verwicklung in gesellschaftliche Strukturen, wie beispielsweise in *Von allem Anfang an* oder *Horns Ende*; sei es das Aufscheinen von nicht aufgearbeiteten traumatischen Erlebnissen, wie in *Der fremde Freund* oder *Frau Paula Trousseau*; oder sei es Ereignisse der »großen Geschichte«, wie der 17. Juni 1953 u.a. in *Landnahme* oder die Schrecken und das belastende Erbe der Hitler- wie auch der Stalinherrschaft, wie sie einem in *Glückskind mit Vater* oder *Trutz* begegnen.

Doch wird in der Folge das Augenmerk hauptsächlich auf das *Wie* des Erinnerns und Erzählens gerichtet. Wie werden nämlich die Erinnerungen in den Texten narrativ organisiert und strukturiert? Wie spiegelt sich das Verhältnis zwischen Gegenwart und Vergangenheit, d.h. zwischen Zeitpunkt des Erinnerns und dem des erinnerten Geschehens in der Struktur und in der Zeitbehandlung des jeweiligen Textes wider? Wie schlägt sich die Unterscheidung zwischen gewolltem und unwillkürlichem Erinnern in der Sprache, im Erzähltempus und in anderen Parametern der Erzählperspektive nieder? Welcher Metaphern bedienen sich die Inszenierung und Thematisierung von Erinnerung? Diesen und weiteren Fragen werden in den Textanalysen in diesem Buch nachgegangen.

Den Analysen liegen einige Thesen bzw. erste Beobachtungen zur Erinnerungsthematik bei Hein sowie zu den in seinen Texten eingesetzten Erzählmitteln und -strategien zugrunde. Wie der beschwörende Auftakt des 1985 erschienenen Romans *Horns Ende* – »Erinnere dich. […] Du mußt dich erinnern« (*HE* 5) – ausdrücklich nahelegt, ist das Erinnern bei Christoph Hein als ein Imperativ aufzufassen, sowohl im Sinne einer moralischen Aufgabe, die ein richtiges Leben in der Gegenwart erst möglich macht, als auch im Sinne einer unabwendbaren Heimsuchung durch die Vergangenheit, eines inneren Zwangs, dem sich der Mensch stellen muss, denn »die Erinnerungen überkommen einen, ob man will oder nicht« (*GmV* 17). Wenngleich in den Texten die Attraktivität einer Flucht ins Verdrängen und Vergessen oft thematisiert wird – »Denn es sind zwei sich ausschließende Dinge: gut zu schlafen und sich gut zu erinnern« (*HE* 26) – lassen sich

2 Vgl. Gustav Just: »Er speiste nie an der Tafel der Mächtigen«, in: Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder, hg. von Lothar Baier, Frankfurt a.M.: Luchterhand 1990, S. 188–191; hier: S. 191. Astrid Köhler hat das Verhältnis zwischen Unangepasstheit und Aktualität bei Hein so auf den Punkt gebracht: »Christoph Hein, seit wir ihn als Autor kennen, schreibt eher wider den Zeitgeist als mit ihm – und trifft ihn damit allemal«; Astrid Köhler: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wende, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007, S. 156.

3 Vgl. Terrance Albrecht: »Deutungskanon. Christoph Hein in der westdeutschen Rezeption der 80er und 90er Jahre«, in: LiteraturGesellschaft DDR: Kanonkämpfe und ihre Geschichten, hg. von Birgit Dahlke, Martina Langermann und Thomas Taterka, Stuttgart: Metzler 2000, S. 393-412.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

viele Figuren Heins als Paradebeispiele der psychischen Deformationen verstehen, die diese Verdrängungsversuche mit sich bringen.

Erinnerung also als Imperativ – aber paradoxerweise wird bei Hein das Erinnern im eigentlichen Sinne gleichzeitig als unerreichbare Utopie aufgezeigt. Immer wieder wird in den Texten die Unmöglichkeit thematisiert, einen authentischen, unmittelbaren und zuverlässigen Zugang zu Vergangenem zu erlangen. Die Vergangenheit mag zwar für Hein wie auch für Christa Wolf nicht tot, nicht mal vergangen sein,[4] doch den Versuch ihres Abrufs bestimmen immer »aktuelle Affekte und Motive«, die die »Wächter über Erinnern und Vergessen« sind.[5]

Das Unvollständige, das Vermitteltsein und die Konstruiertheit allen Erinnerns und Erzählens wohnt einem Zitat der Figur Thomas in *Horns Ende* inne, das der dieser Monographie zugrundeliegenden Dissertation ihren Titel gab;[6] am Frisiertisch seiner Mutter sitzend versucht das Kind, alle seine Spiegelbilder gleichzeitig zu betrachten und sie so zu einem Gesamtbild zu vereinigen:

> »Wenn ich die Flügel weiter an mich heranzog, spiegelten sich die Spiegelbilder. Unendlich oder doch ins Unkenntliche reihten sich die Bilder der Bilder der Bilder. Hinter dem kühlen Glas des Spiegels erschien eine Bildergalerie meiner Porträts. Ich war verhundertfacht, ich war in fremde Ferne gerückt, ich war mir unerreichbar.« (*HE* 132)

Diese Szene ist zum einen als Metapher für die Erinnerungsarbeit des als Erwachsener erzählenden Thomas zu verstehen; zum anderen kann sie als literarische Selbstreflexion, als Thematisierung der eigenen Narrativität und Fiktionalität aufgefasst werden. Es ist eine zentrale These dieser Studie, dass Christoph Heins Texte von solchen Reflexionen durchsetzt sind, was von der Forschung bislang weitgehend vernachlässigt wurde. Zwar wird Hein wohl nie aus erzähltechnischer Sicht als experimentierfreudiger Erneuerer gelten, jedoch wird in seinen Prosawerken die Illusion authentischen Erzählens immer wieder durchbrochen, die jeweils anfangs suggerierte Erzähl- und Kommunikationssituation in Frage gestellt; hierbei spielen Erzählrahmen, die zuweilen gedoppelt und sogar verdreifacht auftreten, eine wesentliche Rolle. Der Einsatz von diesen Destabilisierungstechniken wie von Metafiktion und Metanarration im Allgemeinen stellen für Hein nicht nur eine Strategie dar, der Komplexität und der Dynamik des Erinnerungsakts gerecht zu werden, sondern sind – so eine abschließende These dieser Einleitung – pro-

4 Christa Wolf: Kindheitsmuster, Berlin: Aufbau 1976, S. 9. Der oft zitierte Wolf-Satz ist ja wiederum die deutsche Übersetzung eines Faulkner-Zitats; William Faulkner: Requiem for a Nun, London: Vintage 2015, S. 85.

5 Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Fünfte, durchgesehene Auflage, München: C. H. Beck 2010, S. 64. Carsten Gansel fasst diese Erkenntnis der Gedächtnisforschung so zusammen: »Erinnert wird […], was unter gegenwärtigen Bedürfnissen der Identitätsstiftung dient«; Carsten Gansel: »Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989«, in: Das ›Prinzip Erinnerung‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, hg. von Carsten Gansel und Pawel Zimniak, Göttingen: V&R unipress 2010, S. 19–35; hier: S. 22.

6 Richard Slipp: »Bilder der Bilder der Bilder. Die narrative Inszenierung von Erinnerung in Prosawerken von Christoph Hein«, Diss. Justus-Liebig-Universität Gießen und University of Calgary 2022.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

grammatisch für sein Verständnis von der Rolle der Erfindung, der Fiktion im individuellen wie auch kollektiven Erinnern.

Die eingangs zitierte Frage lautete: »Was machen wir mit den literarischen Arbeiten dieses begabten Autors?« Man kann sie heute – des radikal veränderten Kontextes bewusst und mit redlicheren Beweggründen – neu stellen: Warum soll man Christoph Hein heute noch lesen? Wie kann an seine Texte herangegangen werden? Die angestrebte Konzentration der vorliegenden Studie auf formale Aspekte der Texte geht aus der Beobachtung hervor, dass in der literaturkritischen wie auch -wissenschaftlichen Hein-Rezeption die Antworten auf diese Fragen allzu oft so ausfallen, dass Heins Texte als eine Art Ersatzhistoriographie – im Extremfall als eine »repository of information about life in the German Democratic Republic«[7] (oder auch der Berliner Republik oder der heutigen BRD, wenn man so will) gelesen werden. Auf diese Tendenz wird im nächsten Abschnitt näher eingegangen.

Die Schwerpunktsetzung auf formale und erzähltechnische Aspekte versteht sich keinesfalls als der Versuch einer Entpolitisierung bzw. -historisierung des Werks Heins. Es ist eine Sache zu argumentieren, es gehe in den Texten nicht nur oder nicht in erster Linie um die DDR oder die BRD; es wäre aber etwas ganz anderes zu behaupten, es gehe darin gar nicht um die DDR oder die BRD. Der jeweilige gesellschaftliche Kontext, in dem die Texte entstanden sind und gelesen werden, wird und soll Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Christoph Hein bleiben. Doch Heins Prosa erschöpft sich nicht darin und auch die Literaturwissenschaft darf sich nicht darin erschöpfen. Die Erzähltexte Christoph Heins sind auch für Interpretationen offen, die auf kein System und kein einzelnes Land, kurz: auf keine zeitlich und räumlich begrenzten Zustände festgelegt werden können.

## 1.2. DDR-Schriftsteller? Chronist seiner Zeit? Phantastischer Chronist?

Zum 70. Geburtstag Christoph Heins im April 2014 hat Jakob Hein die bei Kritiker*innen herrschende Wahrnehmung von seinem Vater zusammengefasst und bewertet, wie folgt:

> »Trotz Deiner mitteleuropäischen Biografie und Deiner zeitlos konsequenten Haltung gegenüber Ideologien und für ein von Aufklärung und Logik geprägtes Bild der Welt, trotz Deiner kontinuierlichen Ferne von der Macht und anderen Moden der Zeit, trotz alledem giltst Du aus mir nicht erklärlichen Gründen als Schriftsteller eines Staates, an dessen Untergang Du nicht ganz unbeteiligt warst. ›DDR-Schriftsteller‹ ist ein Terminus, der den meisten weiterhin leicht über die Lippen geht. […] Im Ausland halten sie Dich für einen deutschen Schriftsteller, als der Du eingeladen und ausgezeichnet

7 Vgl. Heinz Bulmahn: »Christoph Hein's *Horns Ende*. Historical Revisionism – A Process of Renewal«, in: Studies in 20th Century Literature 15.2 (1991), S. 247-262; hier: S. 247; https://doi.org/10.4148/2334-4415.1279 (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wirst. Aber in Deutschland halten Dich viele für eine[sic!] Ostler, was so absurd ist, dass es schon wieder nicht mehr lustig ist.«[8]

Man ist geneigt, das in diesem Zitat geäußerte Entsetzen für bare Münze zu nehmen, fehlt doch der scherzhaft-sarkastische Ton, der den Rest der Hommage (und große Teile der literarischen Produktion des jüngeren Heins) kennzeichnet. In der Tat dürfte ein kursorischer Überblick über die Rezeption Christoph Heins in den letzten Jahren einen dazu veranlassen, diese Einwände Jakob Heins nicht nur zu teilen, sondern die Auflistung der Widersprüche weiterzuführen: Trotz der Tatsache, dass mehr als zwei Drittel der Prosawerke von Hein senior seit 1990 erschienen sind, trotz seiner Ernennung zum ersten Präsidenten des vereinigten PEN-Zentrums, trotz zahlreicher Literaturpreise in Ost und West und trotz seines Wechsels um die Jahrtausendwende zum renommierten Suhrkamp-Verlag bleibt deutlich, dass für viele Kritiker*innen – eine Generation nach der Wende und dem deutsch-deutschen Literaturstreit – Christoph Hein immer noch nicht »im Westen angekommen« ist. In diesem Abschnitt wird der Versuch unternommen, einige dominante Tendenzen in der feuilletonistischen, literaturwissenschaftlichen und sogar literarischen Aufnahme von Hein und seinen Texten in den letzten drei Jahrzehnten zu umreißen. Es wird hier konsequent nicht zwischen Literaturkritik und Literaturwissenschaft unterschieden, denn es geht zunächst nicht um einen ausführlichen und systematischen Überblick, sondern um eine Zusammenfassung und zuweilen bewusst polemische Darstellung der Rezeptionsströmungen.[9] Nebenbei wird gefragt, inwieweit die Hein-Rezeption dafür symptomatisch ist, wie an die Literatur der DDR erinnert und wie ostdeutsche Literatur gegenwärtig weiterhin wahrgenommen wird. Zum Schluss dieses gewiss nicht immer unparteiisch gehaltenen Überblicks wird argumentiert, dass es die teilweise sehr komplexen Erzählstrukturen und -techniken sind, in denen das größte Desiderat der Hein-Forschung und zugleich das größte Wirkungspotenzial der Texte liegen.

Bevor zu einer groben Kategorisierung der Rezeptionsstränge übergegangen wird, soll hier einige Bemerkungen über den Status Christoph Heins mit Blick auf den Begriff »DDR-Literatur« und die Frage der Generationszugehörigkeit gemacht werden. Dirk Pelz hat sehr stichhaltig gegen den undifferenzierten Gebrauch des Terminus »DDR-Literatur« argumentiert, den er für »nicht nur ausgesprochen problematisch, sondern mehr noch in sich ungeklärt« hält, und der, so Pilz weiter, »aufgrund seiner inhärenten Widersprüche ungeklärt bleiben muß.«[10] Ungeachtet der Überlegung, ob es sinnvoll ist, Autor*innen und literarische Texte vorwiegend als Manifestationen einer räumlich und

8 Jakob Hein: »Du beraubtest sie ihrer Macht«, in: Frankfurter Rundschau vom 07.04.2014; https://www.fr.de/kultur/literatur/beraubtest-ihrer-macht-11220765.html (06.09.2023).

9 Zum Forschungsstand siehe unten Kapitel 1.3.

10 Dirk Pilz: »Die Schrift bleibt verwischt. Überlegungen zur Aktualität von Hans Joachim Schädlichs Band Versuchte Nähe anhand des Textes ›Lebenszeichen‹«, in: Rückblicke auf die Literatur der DDR, hg. von Hans-Christian Stillmark, Amsterdam: Rodopi 2003, S. 45–69; zu »DDR-Literatur«: S. 45–47. Siehe auch Janine Ludwig: »Was war und ist DDR-Literatur? Debatten um die Betrachtung der DDR-Literatur nach 1989«, in: ›Nach der Mauer der Abgrund‹? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur, hg. von Norbert-Otto Eke, Amsterdam: Rodopi 2013, S. 65–82.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

zeitlich abgegrenzten politischen Wirklichkeit zu betrachten, kann auch die Frage aufgeworfen werden, welche »DDR-Literatur« mit dieser Bezeichnung umschrieben werden soll. Bereits 1984 hat Erich Loest in einer Gastvorlesung an der Universität Paderborn nicht weniger als vier unterschiedliche Arten von Literatur identifiziert, die von (damaligen) Bürger*innen und Ex-Bürger*innen der DDR geschrieben wurde: 1) Werke weitgehend parteikonformer Schriftsteller*innen, die fast ausschließlich in der DDR veröffentlicht wurden; 2) Texte, die vorsichtig Kritik geübt haben und auf beiden Seiten der deutsch-deutschen Grenze gelesen wurden; 3) Werke von Autor*innen, die in der DDR lebten, aber fast nur im Westen veröffentlichen konnten; und 4) die Literatur von Autor*innen, die die DDR verlassen hatten, deren Werke aber in vielen Fällen die DDR weiterhin zum Schauplatz hatten oder sich sonst mit der DDR-Gesellschaft auseinandersetzten.[11] Heute müsste man Loests Liste wohl um diejenigen Schriftsteller*innen verlängern, die in der DDR gewirkt und später ihr Schaffen im vereinigten Deutschland fortgesetzt haben, und um die, die in der DDR geboren und sozialisiert wurden, aber erst nach der Auflösung des Staates zu veröffentlichen begannen und für deren Werke die DDR oder das Nachwende-Ostdeutschland den Stoff bietet. Wenn man bedenkt, was für ein breites Spektrum von Autor*innen sowie von Unterschieden innerhalb des Oeuvres einzelner Autor*innen der Begriff »DDR-Literatur« umfasst, ist er in der Tat von fraglichem theoretischem und heuristischem Wert. Wo der Begriff im vorliegenden Buch auftaucht, ist dies weniger in unreflektierter Akzeptanz denn in Anerkennung einer – mangels zufriedenstellender Alternativen – gängigen Praxis in der akademischen und feuilletonistischen Kritik. Gleichermaßen ist Heins viel zitierte Bemerkung – »Ich werde als DDR-Schriftsteller in die Grube fahren«[12] – nicht so sehr die Zugehörigkeitsbekundung, für die es manchmal gehalten wird,[13] sondern eher ein Ausdruck ironischer Resignation im Angesicht eines scheinbar unausweichlichen Schicksals. In einem späteren Gespräch mit Adelbert Reift äußerte sich Hein zu dem Etikett »DDR-Schriftsteller«, wie folgt:

> »Das ist eine Einschränkung, die etwas unsinnig ist. Aber sie stört mich auch nicht. […] Die Autoren, mit denen ich Umgang hatte, Heiner Müller, Peter Hacks, Christa Wolf, Stefan Heym, Günter de Bruyn, Volker Braun verstanden sich immer als deutsche Autoren. Einen Autor, der sich nur als DDR-Schriftsteller verstanden hätte, könnte ich nicht nennen.«[14]

11 Erich Loest: Leipzig ist unerschöpflich. Über die vier Arten von DDR-Literatur heute, Paderborn: Universität Paderborn 1985.

12 Wobei klargestellt werden muss, dass dieses »Zitat« nicht einmal dem genauen Wortlaut Heins entspricht, sondern lediglich eine für die Überschrift eines Interviews formulierte Paraphrase ist; siehe: Der Freitag vom 28. Mai 1993; hierauf hat Dennis Tate bereits hingewiesen: Dennis Tate: »Trapped in the Past? The Identity Problems of East German Writers Since the *Wende*«, in: Germany in the 1990s, hg. von H.J. Hahn, Amsterdam: Rodopi 1995, S. 1–16; hier: S. 7.

13 Vgl. Hélène Yèche: »Über die narrative Konstruktion von Identität. Zwischen Noch-DDR-Literatur und Ost-Moderne«, in: Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kultureller Identität, hg. von Elisa Goudin-Steinmann und Carola Hähnel-Mesnard, Berlin: Frank & Timme Verlag 2013, S. 265–81.

14 Christoph Hein: »Alles, was entsteht, geht auch zugrunde«, in: nd vom 30.10.2009; https://www.neues-deutschland.de/artikel/158272.alles-was-entsteht-geht-auch-zugrunde.html (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Hein weist an anderen Stellen im Interview darauf hin, dass Fontane nicht mit der Zeit der Hohenzollern gleichgesetzt werde und dass er sich nicht vorstellen könne, dass Martin Walser oder Günter Grass sich als BRD-Schriftsteller identifizieren würden. Dennoch bestehen gute Gründe, die Hein-Rezeption als exemplarisch für die Rezeption von Werken einer ausgewählten und prominenten Gruppe ostdeutscher Autor*innen zu betrachten – derjenigen Autor*innen nämlich, die bereits vor der Wende im Westen wie im Osten ein Lesepublikum gefunden hatten und die auch nach 1990 weiter veröffentlichten. Man könnte Christoph Hein ja sogar als *die* Figur aus dieser Gruppe – zumindest unter den lebenden Zeitgenossen – deren kritischer und kommerzieller Erfolg in der heutigen Bundesrepublik am meisten Bestand gehabt hat; es sei dahingestellt, ob dies dem wahrgenommenen künstlerischen Wert der Texte oder einer mangelnden Verstrickung des Autors in Staats- oder Parteiapparate zu verdanken sei.

Gleichzeitig aber sticht Christoph Hein dank gewisser biographischer Merkmale heraus: Als Flüchtlingskind und Sohn eines evangelischen Pfarrers – letzteres Detail sollte den Besuch der Oberschule und die Aufnahme eines Studiums erheblich erschweren und verzögern – war sein Status als Außenseiter in der DDR praktisch vorprogrammiert. Heute besteht in der Forschung immer noch kein Konsens darüber, ob Heins Status in der DDR am besten als der eines Dissidenten, eines Oppositionellen, eines Kritisch-Loyalen oder gar der eines Mitläufers zu beschreiben ist,[15] und Kontroversen um seine Äußerungen und seine Person sorgen im wiedervereinigten Deutschland weiterhin immer wieder für Irritationen.[16] Darüber hinaus lässt sich Hein in gängige Generationenmodelle der DDR-Literatur, wie in die Wolfgang Emmerichs, nicht sehr säuberlich einordnen. Emmerich platziert Hein in die zweite Generation mit Franz Fühmann (Jahrgang 1922), Günter de Bruyn (Jahrgang 1926) und Christa Wolf (Jahrgang 1929), was an der Erfahrungskluft zwischen Hein und denjenigen, die die NS-Zeit bewusst erlebten, vorbeischaut. Während man aber Emmerichs Klassifizierung mit einigen Qualifikationen[17] gelten lassen kann, trifft dies kaum für andere Quellen zu, die Hein – bereits zur Zeit der Wende – zu den betagteren literarischen

15 Hein ist – zusammen mit anderen Autoren – bekanntermaßen von Reich-Ranicki und Frank Schirrmacher nicht nur als Mitläufer, sondern sogar als »Repräsentant des Staates« bezeichnet worden. Vgl. Klaus Welzel: Utopieverlust. Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 29.

16 Z.B. die teils politisierte Debatte um seine Ernennung zur und seinen Rückzug von der Intendanz des Deutschen Theaters oder der Streit um die Verlässlichkeit der geschilderten Erinnerungen in der 2019 erschienenen Sammlung *Gegenlauschangriff*; vgl. Esther Slevogt: »Am Ende der Falsche«, in: taz vom 30.12.2004; https://taz.de/!656238/ (06.09.2023); Volker Weidermann: »›Gegenlauschangriff‹ von Christoph Hein. Ein Schürkenstück«, in: Der Spiegel vom 22.03.2019; https://www.spiegel.de/kultur/gegenlauschangriff-von-christoph-hein-ein-schurkenstueck-rezension-a-00000000-0002-0001-0000-000163037023 (06.09.2023); Lothar Müller: »Literatur und Recherche. Ein Werk sucht seinen Autor«, in: Süddeutsche Zeitung vom 02.04.2019; https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-und-recherche-ein-werk-sucht-seinen-autor-1.4393203 (06.09.2023).

17 Gerechterweise muss erwähnt werden, dass Emmerich weitere Unterkategorien innerhalb der mittleren Generation einführt und dass ihm die Beschränkungen seines Generationenmodells durchaus bewusst sind: »Der Generationenvergleich kann für die Literaturgeschichtsschreibung nie der einzige Zugang sein, um – am Ende auch ästhetische – Veränderungen und Umschwünge

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Persönlichkeiten der DDR zurechnen. Die Website des Goethe Instituts zu »Wende und Literatur«, zum Beispiel, zählt Hein (zusammen mit Christa Wolf und Volker Braun) zu »den Schriftstellern der älteren Generation«, die »ihre gesellschaftliche Position« und Aufgabe mit dem Mauerfall verlor[18] – eine etwas rätselhafte Charakterisierung von einem Autor, der im Herbst 1989 gerade mal 45 Jahre alt war und nur drei Jahre zuvor einen Preis für den besten Romanerstling gewonnen hatte.[19] Ähnlich wenig stichhaltig ist die Einordnung Heins bei Hans Mayer und dem Verleger Elmar Faber in die jüngere Autorengeneration, auch wenn dies wohl zumindest teilweise durch ihre Perspektive als ältere Zeitgenossen erklären lässt.[20] Der Alters- und Generationendiskurs lässt gewisse Tendenzen erkennen, die nach weiterer Untersuchung verlangen; für unsere Zwecke sei hier die vorläufige Bemerkung erlaubt, dass die Bezeichnung »ältere Generation« in Bezug auf Christoph Hein nicht selten bei den Kritiker*innen auftaucht, die Hein eine anachronistische Weltsicht oder anti-moderne Ästhetik attestieren, oder die ihm einen wenig schmeichelhaften Vergleich mit jüngeren Autor*innen unterziehen.[21]

Im Folgenden wird zwischen drei Tendenzen in der Rezeption Christoph Heins unterschieden. Eine Differenzierung zwischen den ersten zwei Gruppierungen mag willkürlich erscheinen, denn beide setzen einen Schwerpunkt auf eine wahrgenommene Referentialität der Werke zu einer konkreten, außertextuellen Wirklichkeit, d.h. sie betrachten den Autor in erster Linie im DDR-Kontext; doch diese Stränge divergieren radikal in ihrer Beurteilung der Werke. Eine dritte Tendenz der Kritik, der sich übrigens die vorliegende Studie verpflichtet sieht, ignoriert keinesfalls den gesellschaftlichen Kontext bei Hein, privilegiert aber und setzt sich ein für eine Konzentration auf formal-ästhetische Aspekte der Texte. Außerdem bleibt zu betonen, dass keine Absicht besteht, durch die Anordnung der drei hier umrissenen Rezeptionsstränge etwa eine chronologische Evolution im Denken der Kritiker*innen zu suggerieren.

Die erste hier umrissene Tendenz der Kritik wendet auf Christoph Heins Werk das an, was Hans Peter Hermann mit Bezug auf die Rezeption von DDR-Literatur im Allgemeinen eine »allegorische Lesart« nennt[22]; soll heißen: Die Texte werden mehr oder

---

bis hin zum Bruch mit dem Voraufgehenden zu erklären«; Wolfgang Emmerich: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe, Berlin: Aufbau 2000, S. 403.

18 Britta Lange: »Wende und Literatur«; http://web.archive.org/web/20110519110212/www.goethe.de/kue/lit/prj/lwe/hin/de4278641.htm (06.09.2023); siehe auch Yèche: »Über die narrative Konstruktion«, S. 269, und Anne Hector: »Vom Stiften und Hinterfragen einer Gedächtnisgemeinschaft in Ostdeutschland. Claudia Rusch und Jana Hensel«, in: Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts, hg. von Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen und Sandy Feldbacher, Berlin: Frank und Timme 2006, S. 107–123; hier: S. 107.

19 Hein erhielt den *Mara-Cassens-Preis* des Literaturhauses Hamburg für das Jahr 1986.

20 Elmar Faber: Verloren im Paradies. Ein Verlegerleben, Berlin: Aufbau 2014, S. 249; Hans Mayer: »Rede für Christoph Hein, Zur Verleihung des Erich-Fried-Preises, gehalten im Wiener Burgtheater am 6. Mai 1990«, in: Baier, Christoph Hein: Texte, Daten, Bilder, S. 121–126; hier: S. 124.

21 Wie etwa bei Yèche, die den älteren Hein, Christoph, mit seinem Sohn Jakob Hein vergleicht.

22 Hans Peter Hermann: »Der Platz auf der Seite des Siegers. Zur Auseinandersetzung westdeutscher Literaturwissenschaft mit der ostdeutschen Literatur«, in: Baustelle Gegenwartsliteratur. Die Neunziger Jahre, hg. von Andreas Erb, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1998, S. 32–46; hier: S. 34.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

weniger als direkte Darstellungen einer soziopolitischen Realität bzw. als kritische Reaktionen darauf, behandelt. Viele Rezensionen und Besprechungen dieser Art stützen sich auf außerliterarischen Äußerungen des Autors und können in weiten Teilen als Begleit- oder Folgeerscheinungen des deutsch-deutschen Literaturstreits betrachtet werden. Obwohl Christoph Hein freilich nie Hauptzielscheibe der Polemiken war, die mit Kampfbegriffen wie »Staatsdichter«, »Gesinnungsästhetik« oder »IM« hantierten, stieß seine erste Prosaveröffentlichung nach der Wende, *Das Napoleon-Spiel*, auf heftige Kritik und gab Anlass zu dem anscheinend vorgefertigten Urteil, der Autor hätte im vereinigten Deutschland seine Relevanz verloren. So argumentierte Marcel Reich-Ranicki in seiner Rezension in der *FAZ*, in der er sich auf von Hein in Interviews gemachte Bemerkungen bezog: »Die alten Themen habe er noch, und neue seien hinzugekommen – so hatte er sich gerühmt. Nein, das trifft nun eben nicht zu: Die einen sind offenbar schon weg, die anderen vorerst nicht da – und beides scheint mir bedauerlich.«[23] Reich-Ranickis Besprechung des Buches im »Literarischen Quartett« wiederholte die rhetorische Struktur seiner Zeitungsrezension und verlieh den darin geäußerten Ansichten Nachdruck. Während Reich-Ranickis einleitende biographische Anmerkungen über Hein zunächst von Neutralität oder gar Wohlwollen zu zeugen scheinen – er geht in der Tat so weit, Hein zu einem »der wichtigsten DDR-Autoren dieser Generation« zu erklären –, wird allmählich deutlich, dass das Etikett »DDR-Schriftsteller« für Reich-Ranicki einen dezidiert pejorativen Akzent hat. Heins Prosaschaffen von vor der Wende wird vom »Literaturpapst« wie folgt zusammengefasst:

> »Es gibt eine Frage, die wir uns alle stellen müssten: DDR zusammengebrochen – was wird aus diesen Schriftstellern werden? Die Schriftsteller, die davon gelebt haben, dass sie gezeigt haben, wie fragwürdig die DDR ist – es aber so zu zeigen versucht haben, dass es in der DDR erscheinen konnte, oder dass sie nicht verhaftet oder rausgeschmissen wurden, wie Biermann rausgeschmissen wurde. Er hat in diesen drei Büchern, *Horns Ende*, *Der Tangospieler* und im dritten [*Der fremde Freund*] mit dieser… damit gearbeitet, und es ist sein gutes Recht, von etwas profitiert, was ich in Grenzen für absolut legitim halte: vom DDR-Bonus. Seine Bücher sind alle etwas positiver eingeschätzt worden, als sie es waren.«[24]

Schließlich kommt Reicht-Ranicki, aufbauend auf seiner *FAZ*-Rezension und in erneutem Rückgriff auf die oben erwähnten Interview-Bemerkungen Heins, zu seiner niederschmetternden Beurteilung des zu besprechenden Romans:

> »Was hat sich erwiesen? Nachdem die DDR weg ist, es hat Herr Christoph Hein keinen Stoff. Dieses Thema hat er an den Haaren herbeigezogen […] er hat letztlich über die-

23 Marcel Reich-Ranicki, »Der Billardmörder«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.04.1993, Nr. 84, S. v. Ein anonymer Rezensent in der Schweizer Tageszeitung *Der Bund* kam zu einem ähnlichen Schluss: »Christoph Hein ist mit der DDR auch sein Thema abhanden gekommen«; zitiert in Graham Jackman (Hg.): Christoph Hein in Perspective, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 1.

24 »Das Literarische Quartett«, ZDF, 13.05.1993; https://www.youtube.com/watch?v=RoYEULyKRlU (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> sen Spieler nichts zu sagen, und er hat das gemerkt, als es zu spät war, wahrscheinlich in der Mitte des Buches, und dann hat er es noch mühevoll zu Ende […].«[25]

Diese Strategie, ein aktuelles Werk abzuqualifizieren, indem man Heins Relevanz und literarischen Ruf an einen konkreten, untergegangenen Staat anknüpft, kommt besonders dann zum Einsatz, wenn Rezensent*innen in den Texten eine Kapitalismuskritik oder sonstige Feststellung von Defiziten in der vereinigten bundesrepublikanischen Gesellschaft zu vernehmen glauben. Solche Reaktionen bewegen sich von der vergleichsweise noch mildtätigen Haltung, hier etwas pointiert zusammengefasst, dass Hein sich um seinen eigenen Kram kümmern solle – oder, wie Hermann es formuliert, »wie wir selbst sind, müssen wir uns nicht von anderen sagen lassen«[26] – zu viel abweisenderen Urteilen über Hein als unverbesserlichem Utopisten oder gar Apologeten der DDR.

Ein besonders bemerkenswertes Beispiel solcher Charakterisierung liefert nicht etwa eine Rezension, sondern Monika Marons Roman *Stille Zeile sechs*, in dem eine Figur, die anscheinend den Schriftsteller Christoph Hein zur Vorlage hat, den Mauerbau verteidigt und der von der Erzählerin wie folgt beschrieben wird:

> »Man musste Sensmann nicht erleben, um zu wissen, dass er kein Aufrührer war. Auch in seinen Büchern gab es keine Aufrührer, nur wehrlose Geschöpfe mit vertrockneten Seelen, so dass ich mich bei der Lektüre gefragt hatte, wie er auch nur für die Dauer des Schreibens die Gesellschaft dieser Leute freiwillig ertragen hatte, ohne sich einen Aufrührer für sie oder gegen sie zu erschaffen.«[27]

Dass es sich hier sehr wahrscheinlich um eine Hein-Persiflage handelt, lässt sich anhand sowohl der namentlichen Assoziation (Sensenmann – Freund Hein) als auch der Parallelen in der Beschreibung der drei Romane des fiktiven Schriftstellers mit den drei Vorwende-Romanen Heins begründen.[28]

Ein Tiefpunkt wurde eindeutig erreicht, als Chaim Noll in einer Rezension in der *Welt* zum *Napoleon-Spiel* den haarsträubenden Vorwurf erhob, der ganze Roman würde auf ein verschleiertes Geständnis Heins zur Stasi-Mitarbeit hinauslaufen.[29] Wie Emmerich 1994 bemerkte, schien das damalige Fazit weit verbreitet zu sein, dass »[d]ie DDR-Literatur

---

25 Ebd. An dieser Stelle verstummt Reich-Ranicki, bzw. wird unterbrochen von Sigrid Löffler, die als einziges Mitglied des Quartetts eine abweichende, d.h. positive Sicht auf den Roman vertritt.

26 Hermann: »Der Platz auf der Seite des Siegers«, S. 39. Auch hier bezieht sich Hermann auf Literatur aus Ostdeutschland im Allgemeinen.

27 Monika Maron: Stille Zeile sechs, Frankfurt a.M.: Fischer 1991, S. 105.

28 Martin Kane und Ricarda Schmidt haben bereits auf diese Parallelen hingewiesen; dagegen findet Frank Thomas Grub die Gleichsetzung wenig überzeugend und zu kurzgreifend. Ricarda Schmidt: »From Surrealism to Realism. Monika Maron's Die Überläuferin and Stille Zeile sechs«, in: Women and the Wende: Social Effects and Cultural Reflections of the German Unification Process, hg. von Elizabeth Boa and Janet Wharton, Amsterdam: Rodopi 1994, S. 247–255; zu Sensmann/Hein: S. 251; Martin Kane: »Monika Maron, Stille Zeile sechs«, in: Pen International 43.1 (1993), S. 17–19; Frank Thomas Grub: ›Wende‹ und ›Einheit‹ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch, Berlin: De Gruyter 2003, S. 358 (Fußnote 975).

29 Zitiert in Graham Jackman: »›Nur wo er spielt, ganz Mensch‹? Christoph Hein's Das Napoleon-Spiel«, in: The German Quarterly 72.1 (1999), S. 17–32; hier: S. 28, Fußnote 11.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

[…] allemal nicht Geburtshelfer der Wende gewesen [sei], sondern […] Erfüllungsgehilfe einer häßlichen Diktatur«, und dass dieses Verdikt bemerkenswerterweise eher Christa Wolf und Christoph Hein traf, als etwa Hermann Kant oder Erik Neutsch.[30]

Während die obigen Beispiele vielleicht nicht überraschen, wenn man sie im Lichte des überhitzten Diskurses der unmittelbaren Nachwendezeit sieht, hat eine Art Kritik, die offenbar daran interessiert ist, den alten Streit noch einmal aufleben zu lassen, bis ins neue Jahrtausend überlebt. Zum Beispiel erklärte Tilman Krause 2009, dass

> »Christoph Hein […] mit seinen Versuchen, auch literarisch im Westen anzukommen, so unübersehbar im Klischee und in einer unfruchtbaren, dürren, toten Sprache stecken geblieben [ist] (›Willenbrock‹, ›In seiner frühen Kindheit ein Garten‹), dass man auch hier feststellen muss, seine künstlerische Potenz war an die Existenz der DDR gebunden und hat sie nicht überlebt.«[31]

Solche Stimmen erheben sich nicht nur dann, wenn Heins Prosa die BRD zum Schauplatz hat, wie es in der soeben zitierten Kritik der Fall ist, sondern auch, wenn es darum geht, wie die DDR literarisch zu erinnern sei; derselbe Rezensent begrüßte in seiner Besprechung von Uwe Tellkamps *Der Turm* vor allem den klaren Antikommunismus und die »schneidende Verachtung für das Proleten- und Kleinbürgertum«, die »nach all dem Wischiwaschi der Christa Wolfs, Volker Brauns, Christoph Heins […] eine nahezu erlösende Tat« sei.[32] Zusammenfassend lässt sich zu Kritiken dieser Couleur anmerken, dass es nicht selten weniger um die literarischen Texte denn um die Person des Schriftstellers zu gehen scheint.

Der zweite hier besprochene Rezeptionsstrang teilt mit dem ersten seine »allegorische Lesart«, nur dass diese Kritiker*innen zu radikal anderen Beurteilungen von Heins literarischer Produktion nach der Wende sowie von der anhaltenden Wirkung seiner früheren Texte kommen. So bleibt laut dieser Lesart die DDR nach wie vor Heins »literarische Heimat«,[33] aber anstelle des nicht immer wertneutralen Etiketts »DDR-Schriftstel-

30 Wolfgang Emmerich: Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 7.

31 Uwe Wittstock/Tilman Krause: »DDR-Literatur – Pro und Contra«, in: Die Welt vom 07.03.2009; http://www.welt.de/welt_print/article3333953/DDR-Literatur-Pro-und-Contra.html (06.09.2023). Ähnlich hatte Krause vier Jahre früher in einem Beitrag in der Welt polemisiert, in dem er Hein einen »künstlerischen Niedergang« attestierte und das frühere Urteil Reich-Ranickis (siehe oben) aufgriff: »Ein mittleres Talent, das in den achtziger Jahren ein paar sehr reizvolle Bücher vorlegte, die allerdings schon damals vom DDR-Bonus profitierten, der freilich heute keiner mehr ist«; Krause: »Dichters Niedergang«, in: Die Welt vom 29.01.2005; https://www.welt.de/print-welt/article403379/Dichters-Niedergang.html (06.09.2023).

32 Tilman Krause: »Die Kraft zu widerstehen«, in: Die Welt vom 15.10.2008; http://www.welt.de/welt_print/article2577545/Die-Kraft-zu-widerstehen.html (06.09.2023).

33 Z.B. in Martin Lüdkes Rezension von *Frau Paula Trousseau*: »[Christoph Hein] kehrt noch einmal dahin zurück, wo er als Erzähler zu Hause war, in die (späte) DDR«; Martin Lüdke: »Die wilden Erdbeeren der DDR«, in: Frankfurter Rundschau vom 23.05.2007 http://www.fr-online.de/literatur/die-wilden-erdbeeren-der-ddr,1472266,3143490.html) (06.09.2023); oder, fast wortwörtlich, bei Hélène Yèche zu demselben Roman: »Während der Vater [Christoph Hein] mit seiner Künstlerbiographie noch einmal dahin zurückkehrt, wo er als Erzähler zu Hause war, nämlich die ehemalige DDR […]«; Yèche; Über die narrative Konstruktion, S. 265.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ler« stößt man hier eher auf die Bezeichnung Heins als »poetischer Chronist der DDR«,[34] »unbestechlicher Chronist der Gegenwart«,[35] oder gar »der belletristische Realist deutscher Verhältnisse«.[36] Solche positiven Bewertungen sind allgegenwärtig in Zeitungsartikeln zu Heins runden Geburtstagen wie auch in den Rezensionen oder Klappentexten zu seinen neueren Romanen.[37] Hier werden Heins Texte als eine Art Archiv unterdrückter, individueller Memoiren betrachtet, die ein Gegengedächtnis zum offiziellen Diskurs in der und über die DDR bilden – was Joachim Lehmann die »Rekonstruktion von Geschichte als persönliche Erinnerungsarbeit«[38] nennt – und als Prognosen oder nachträgliche Analysen vom Untergang des SED-Staats. Beispiele dieses Ansatzes lassen sich bereits in westdeutschen Rezension der Vorwendezeit finden, bei denen es gelegentlich durchaus zu ideologischen Überschneidungen mit dem ersten kritischen Strang kommt, wie sich an Siegmar Fausts Lektüre von *Horns Ende*, der Geschichte vom Selbstmord eines Historikers in einer Kleinstadt in den 1950er Jahren, abzeichnet: »Hein [legt] eine Schlinge um den Hals der marxistischen ›DDR‹-Geschichtsschreibung und zieht und zehrt an ihr, bis ihr die heroische Aufgeblasenheit entweicht«.[39] Dass Heins nächster Roman, *Der Tangospieler*, der auch von einem Historiker handelt, der mit dem Staat in Konflikt gerät (diesmal vor dem Hintergrund des Prager Frühlings), von vielen als politische Allegorie gelesen wurde, ist nicht erstaunlich, denn der Roman erschien mitten in den Ereignissen von 1989. Terrance Albrecht beschrieb die vorläufige Kulmination dieser Rezeptionshaltung wie folgt: »Dabei gehen manche Kritiker […] so weit, den Roman als ein in fiktionaler Erzählform verpacktes Sachbuch über die politische Gegenwart in der DDR anzusehen.«[40] Im Mai 1990, zur Verleihung des ersten Erich-Fried-Preises an Hein, verkündete Hans Mayer:

> »Eine Welt, die untergeht, der Dichter weiß es, aufzubewahren für die Nachwelt. Ich glaube, aus den beiden Romanen von Christoph Hein, *Horns Ende* und *Der Tangospieler* werden künftige Generationen sehen, wie man dort gelebt, gelitten, gelogen hat, und warum das nicht eine Substanz hatte, die sich dem Untergang hätte widersetzen können.«[41]

34 Vgl. etwa »Christoph Hein: ›Poetischer Chronist der DDR‹«, in: Mitteldeutsche Zeitung vom 02.04.2009; https://www.mz.de/kultur/christoph-hein-poetischer-chronist-der-ddr-2543653 (06.09.2023).

35 Katrin Hillgruber: »Homer und Humor. Christoph Hein zum 70.«, in: Der Tagesspiegel vom 09.04.2014; https://www.tagesspiegel.de/kultur/christoph-hein-zum-70-homer-und-humor/9730008.html (06.09.2023).

36 Roland H. Dippel: »Festliches Oratorienspiel zum Jubiläum: ›Luther‹ in Halle«, in: nmz online vom 25.10.2017; https://www.nmz.de/online/festliches-oratorienspiel-zum-jubilaeum-luther-in-halle (06.09.2023).

37 Besonders zu den drei in dichter Abfolge erschienenen Romanen *Glückskind mit Vater* (2016), *Trutz* (2017) und *Verwirrnis* (2018).

38 Joachim Lehmann: Die blinde Wissenschaft. Realismus und Realität in der Literaturtheorie der DDR, Würzburg: Königshausen und Neumann 1995, S. 32.

39 Zitiert in Terrance Albrecht: Rezeption und Zeitlichkeit des Werkes Christoph Heins, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2000, S. 46.

40 Ebd., S. 54.

41 Mayer: »Rede für Christoph Hein«, S. 125. Ein Anklang der Worte Mayers kann in einer Rezension zu *Glückskind mit Vater* von Helmut Kuhn vernommen werden, in der er Hein als »Schrei-

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Eine solche Interpretationsrichtung wird zweifellos auch von Heins Eigenlob nicht unerheblich genährt, in seinen Texten der 1980er Jahre »elfmal das Ende der DDR beschrieben zu haben«.[42] Und doch ist man eher geneigt, Heins späterer, sanfter Zurückweisung der grundlosen Verallgemeinerung Mayers zuzustimmen: »Ich würde keinesfalls ein einzelnes Buch als gültig für eine bestimmte Zeit oder Region benennen«.[43]

Auch in literaturwissenschaftlichen Beiträgen – insbesondere in denen der Auslandsgermanistik – trifft man auf eine primäre Beschäftigung mit der vorausgesetzten konkret-historischen Referentialität der Texte.[44] In einem Aufsatz zum *Fremden Freund* und *Horns Ende* zitiert Peter C. Pfeiffer aus Christa Wolfs *Kindheitsmuster* die Frage »Wie sind wir so geworden, wie wir sind?«, und stellt sie nach der Wende neu an die Texte: »Seit die DDR historisch geworden ist, sollte man sie mit ironischer Wendung wieder aufgreifen und nach Auskunft fragen darüber, warum die DDR praktisch über Nacht als staatlich-kulturelles Gebilde kollabierte. Die Literaturwissenschaft kann hier einen Beitrag leisten […].«[45] Simon Bevan zieht in einem Beitrag über *Von allem Anfang an* folgenden Schluss:

> »[…] Hein has undertaken a process of reassessment by presenting personal experience in a fictive form as a means of initiating a more complex debate about why the GDR failed. Such a return to the past is not a way of avoiding current issues, but surely a necessary first step for reunified Germany if it wishes to come to a proper understanding of the effects of forty years of division.«[46]

Diesem Rezeptionsstrang ist auch eine Monographie von David Clarke zuzurechnen, in der er sich zum primären Ziel setzt, Heins DDR-Prosa »als Reaktion auf die – und Kritik an der – Gesellschaft, in der sie geschrieben wurde«, zu lesen und zu zeigen, wie in den Werken nach 1990 »Hein die Form der Gesellschaft im vereinigten Deutschland beurteilt«. Clarke konstatiert nicht nur gesellschaftliche Diagnose in Heins Texten, sondern

---

ber einer vorvergangenen Zeit. Akribischer Zeichner einer untergegangenen Welt« bezeichnet; Helmut Kuhn: »Christoph Hein, Der Chronist der anderen Zeit«, in: Berliner Kurier vom 21.04.2016; http://web.archive.org/web/20160423221453/www.berliner-kurier.de/berlin/leute/christoph-hein-der-chronist-der-anderen-zeit-23927320 (06.09.2023).

42 Interview mit Theater heute aus dem Jahre 1992; zitiert in: Retrospect and Review. Aspects of the Literature of the GDR, 1976–1990, hg. von Robert. E. Atkins und Martin Kane, Amsterdam: Rodopi 1997, S. i.

43 Adalbert Reif: »Damit das Bild vollständig wird« (Gespräch mit Christoph Hein), in: Der Standard vom 26.09.2009; http://derstandard.at/1253807761075/Christoph-Hein-Damit-das-Bild-vollstaendig-wird (06.09.2023).

44 Hierzu wäre auch der bereits zitierte Beitrag von Heinz Bulmahn zu zählen, in dem er von der »primary role that GDR poets and writers have played in providing a significant […] repository of information about life in the German Democratic Republic« schreibt; Bulmahn: »Christoph Hein's *Horns Ende*«.

45 Peter C. Pfeiffer: »Tote und Geschichte(n). Christoph Heins *Drachenblut* und *Horns Ende*«, in: German Studies Review 16.1 (1993), S. 19–36; hier: S. 19.

46 Simon Bevan: »Change and Continuity in the Work of Christoph Hein. A Comparison of *Horns Ende* (1985) and *Von allem Anfang an* (1997)«, in: East Germany: Continuity and Change, hg. von Paul Cooke and Jonathan Grix, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 15–23; hier: S. 21.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

auch heilendes Potenzial, insofern der Autor die »Qualitäten einer Gesellschaft definiere, die die grundlegenden menschlichen Bedürfnisse befriedigen würden«.[47]

Wenn auch solche historisch-politischen Interpretationen über Strecken etwas reduktiv ausfallen, um davon zu schweigen, dass sie den Texten nicht selten eine explizit autobiographische und politische Intention zuschreiben, argumentieren sie zugleich schlicht und überzeugend, dass die Geschichte des »anderen deutschen Staates« und seiner Bürgerinnen und Bürger noch längst nicht auserzählt worden sei und dass das Erzählen dieser Geschichte unerlässlich bleibe, wolle man die deutsche Gegenwart verstehen und den Vereinigungsprozess weiter vorantreiben. Schwieriger beizupflichten aber ist der Vorstellung, dass Heins Werke bloße Hilfsmittel zur Vergangenheitsbewältigung darstellen würden, von der, einmal zufriedenstellend abgeschlossen, das Land zurück zur Tagesordnung übergehen könne. Während dies nur implizit dem »notwendigen ersten Schritt« in Bevans Beitrag zu entnehmen ist, kommt es in einer Abhandlung von Elizabeth Boa zum Roman *Landnahme* etwas deutlicher zum Ausdruck. Dort heißt es nämlich, der Roman scheine die Notwendigkeit nahezulegen, »im Interesse des wirtschaftlichen Wohlergehens in den neuen Bundesländern der Last der Vergangenheit zu entkommen und die Zusammenhangskette vergangener Verbrechen zu sprengen«; des Weiteren mutmaßt sie, man könnte das Werk als Ratschlag an Gruppen wie den Bund der Vertriebenen interpretieren, die Vergangenheit hinter sich zu lassen und auf den Boden der Tatsachen zurückzukommen (im Original: »move on and get a life«), »wie es Millionen von Deutschen bereits erfolgreich getan« hätten.[48] So eine Botschaft stünde ja doch im diametralen Widerspruch zu einem Werk, in dem der Imperativ des Erinnerns eine so zentrale Stellung einnimmt und die durch Verdrängung verursachten psychischen Deformationen der Figuren dargestellt werden. Auch wird die Vorstellung einer Stunde null sowohl in Heins Erzähltexten als auch in seinen außerliterarischen Äußerungen immer wieder resolut abgelehnt.[49]

Interpretationen, die einen referentiellen Charakter in Heins Texten erkennen und herausstellen, kommen natürlich nicht von ungefähr. Suhrkamp, Heins Verlag seit nunmehr zwanzig Jahren, scheint in Klappentexten und sonstigen Werbematerialien oft be-

47 David Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit einer Vision: Christoph Hein's Social Critique in Transition, Amsterdam: Rodopi 2002, S. 11 (»In my own study I […] read[…] the author's GDR prose texts as responses to, and critiques of, the society in which they were written, but seek to extend my analysis to the post-unification works, […] in order to show how Hein responds to and judges the form of society represented by the unified Germany of the 1990s«). Unten im nächsten Abschnitt wird auf Clarkes Studie näher eingegangen.

48 Elizabeth Boa: »Lost *Heimat* in Generational Novels by Reinhard Jirgl, Christoph Hein und Angelika Overath«, in: Germans as Victims in the Literary Fiction of the Berlin Republic, hg. von Stuart Taberner und Karina Berger, Rochester: Camden House 2009, S. 86–101; hier: S. 95. Übersetzung RS.

49 Beispielsweise schreibt Hein – den berühmten ersten Satz aus Christa Wolfs *Kindheitsmuster* evozierend – Folgendes: »Denn Vergangenheit vergeht nicht, kann nicht vergehen, sowie die Toten nicht sterben und kein zweites Mal begraben werden können. […] Wir müssen mit ihr leben, sie gehört zu unserem Leben, zu unserer Gegenwart wie zu unserer Zukunft«; Christoph Hein: »Die Zeit, die nicht vergehen kann oder Das Dilemma des Chronisten. Gedanken zum Historikerstreit anläßlich zweier deutscher vierzigster Jahrestage«, in: Als Kind habe ich Stalin gesehen. Essais und Reden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 100–129; hier: S. 105–6.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

strebt, Kapital aus den vermeintlich autobiographischen Facetten seiner Prosawerke zu schlagen. Heins Roman *Glückskind mit Vater* wird als der lang erwartete »große Deutschlandroman« (wie auch ein Jahrzehnt zuvor mit *Landnahme* verfahren wurde) und als »ein beispiellos-beispielhaftes Leben in mehr als sechzig Jahren deutscher Zustände« vermarktet.[50] Hein selbst versieht den Roman mit folgender Variation auf die bekannte Fiktionalitätsklausel: »*Der hier erzählten Geschichte liegen authentische Vorkommnisse zugrunde, die Personen der Handlung sind nicht frei erfunden*« (*GmV*, Hervorhebung im Original). Offensichtlich treibt hier Hein – wie unten an weiteren Beispielen gezeigt werden soll – ein Spiel mit Lesererwartungen und Konventionen um Authentizität und Referentialität. Ein ähnlicher Effekt wird in *Von allem Anfang an* mit einer völlig anderen paratextuellen Strategie – nämlich durch das Weglassen jeglicher Gattungsbezeichnung – erreicht.[51] Das Buch wurde trotz des Fehlens eines autobiographischen Paktes – die Hauptfigur heißt letztendlich Daniel und nicht etwa »Christoph Hein« – und der wiederholten Beteuerung des Autors, es handele sich dabei um eine *fiktive* Autobiographie, weitgehend als Autobiographie rezipiert. Diese Lesart zeigte sich zuletzt in der Rezeption von Heins bislang neuestem Roman, *Unterm Staub der Zeit*, der die Handlung von *Von allem Anfang an* weiterführt; eine Rezension in der *Jungen Welt* beispielsweise wurde wie folgt untertitelt: »In ›Unterm Staub der Zeit‹ erinnert sich Christoph Hein an seine Westberliner Schulzeit.«[52] Auch hier wird ein solches Verständnis durch eine para- bzw. epitextuelle Strategie des Autors, oder besser: seines Verlags, begünstigt: In den ersten Ankündigungen von *Unterm Staub der Zeit* wurde ein Untertitel mit angegeben – »Eine Jugend im Schatten der Mauer« –, der sich eher an die Konventionen der Titelgebung bei Autobiographien anlehnt, als an die von Werken der Fiktion.[53]

Der dritte Rezeptionsstrang fordert »eine neue Lektüre« von Christoph Heins Werken. So hatte Lothar Baier die Einleitung seines Arbeitsbandes zu Hein,[54] in der er sich optimistisch äußert, dass der sich wandelnde gesellschaftliche Kontext (sprich: die Wiedervereinigung) es Leser*innen ermöglichen würde, die ewige Suche nach verschlüsselten politischen Botschaften hinter sich zu lassen und stattdessen die erzählerischen »doppelten Böden« in den Texten Heins zu entdecken.[55] Baiers Hoffnung mag heutzu-

50 Vgl. die Internetseite des Verlags zum Roman: https://www.suhrkamp.de/buch/christoph-hein-glueckskind-mit-vater-t-9783518467602 (06.09.2023).

51 *Von allem Anfang an* sticht als einziger von Heins Prosatexten hervor, der keinen Zusatztitel wie etwa »Roman«, »Erzählung« oder »Novelle« führt.

52 Stefan Gärtner: »Eine bessere Jugend«, in: Junge Welt vom 26.04.2023, S. 5 (Beilage).

53 Wenn auch zum Schluss dieser Zusatz im gedruckten Buch durch die bloße Gattungsbezeichnung »Roman« ersetzt wurde, hält sich der längere Untertitel weiterhin hartnäckig auf den Verkaufsseiten von Online-Buchhändlern, etwa bei Amazon (https://www.amazon.de/Unterm-Staub-Zeit-Schatten-Mauerbaus/dp/3518431129; 06.09.2023), und in Rezensionen, z.B. Annemarie Stoltenberg: »Christoph Heins ›Unterm Staub der Zeit‹. Jugend in Zeiten des Mauerbaus, in: ndr.de; https://www.ndr.de/kultur/buch/tipps/Christoph-Heins-Unterm-Staub-der-Zeit-Jugend-in-Zeiten-des-Mauerbaus,hein176.html (06.09.2023).

54 Lothar Baier: »Für eine neue Lektüre«, in: Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder, S. 7–11. Auf Baiers Sammelband sowie auf seinen Appell wird im nächsten Abschnitt noch zurückgekommen.

55 Ebd., S. 10. Die Metapher des »doppelten Bodens« taucht wiederholt bei Kritikern auf, die sich mit Heins Erzählweise auseinandersetzen; Andreas Roßmann bemühte sie 1981 in einer Theaterkritik (zitiert in: Albrecht, Rezeption und Zeitlichkeit, S. 39) und Baier hat sie 1997 wieder im Untertitel

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

tage etwas naiv erscheinen, wenn man sich der ideologischen Wendung entsinnt, die in den Monaten und Jahren darauf im Diskurs um die Literatur der DDR stattfand. Doch er antizipierte damit den späteren Appell Wolfgang Emmerichs für »eine andere Wahrnehmung der DDR-Literatur«, die »die Kategorie des Ästhetischen« und nicht die des Dogmatischen zum Fluchtpunkt macht.[56] Genau wie schwer dies sich in der Praxis erweisen sollte, zeigen ausgerechnet manche literarischen Wertungen Emmerichs – auch über Hein-Werke –, die letztlich ideologisch argumentieren.[57]

Selbstverständlich wäre es weder realistisch noch zielführend, von beruflich wie nicht-beruflich Lesenden eine strikte Trennung zwischen Ästhetik und Sinn, zwischen Form und Inhalt der Texte zu verlangen. Obwohl kein anderer als Hein 1987 in seiner berühmten Rede gegen die Zensur es als »eine fatale Beschränkung« bezeichnete, »daß sich die Kritik nahezu ausschließlich mit dem Inhalt der rezensierten Werke« beschäftige und dass »Kritiken, die auch die Form berücksichtigen, […] eine seltene Ausnahme geworden« seien,[58] – soll dies nicht als Berufung auf »l'art pour l'art« aufgefasst werden, denn Hein argumentiert weiter, dass jede Missachtung der Form unweigerlich zu falschen Interpretationen des Inhalts führen werde. In ähnlicher Weise ignorieren die Kritiker*innen, die hier in einen dritten Rezeptionsstrang eingeordnet werden, keinesfalls den historischen oder sozialen Kontext der Texte, doch sie versuchen, indem sie die ästhetische Verarbeitung des Konkreten erkunden, weitere Sinnhorizonte aufzudecken. Für Bernd Fischer z. B. lebt Heins Kurzprosa der 1990er

> »[…] von einem dezidierten Gefühl für die ästhetischen Grenzen der geschilderten Wirklichkeitsausschnitte […], die […] der Auflösung in politisch-ideologische Diskurse widerstehen, die gleichwohl beim Leser vorausgesetzt werden. Es geht gleichermaßen um das Begreifen und um das Erleben der Totalität des Konkreten und damit um die Eroberung eines erweiterten Verstehensraums.«[59]

Ähnlich plädiert Robert Blankenship im Epilog zu seiner Studie zum Selbstmord in ostdeutscher Literatur, in der er *Horns Ende* ein eigenes Kapitel widmet, für die Anerkennung der Literarizität der Texte:

> »Paying attention to the literariness of such literature allows for close readings that reveal rhetorically powerful literary devices that may be much more subversive than simply stating that GDR citizens killed themselves. […] Literature and reality correlate,

---

seiner Rezension zu *Von allem Anfang an* eingesetzt: »Christoph Hein erzählt listig und mit doppeltem Boden«; Lothar Baier: »Nackte Brüste und die Partei der Bestimmer«, in: taz vom 15.10.1997; https://taz.de/!1378184/ (06.09.2023).

56 Emmerich: Die andere deutsche Literatur, S. 192 und S. 200.

57 Z.B. hat Terrance Albrecht gezeigt, wie Emmerichs Urteil zum *Fremden Freund* innerhalb von sechs Jahren wandelte, von einem, das die systemübergreifende Gültigkeit der Lebenswirklichkeit der Hauptfigur betonte, zu einem, das das Interpretationsangebot der Novelle »im Gehäuse des ›realen Sozialismus‹« verharrend sah; Albrecht: »Deutungskanon«, S. 400–401.

58 Christoph Hein: »Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschenfeindlich, volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar«, in: Als Kind habe ich Stalin gesehen, S. 74–99; hier: S. 87.

59 Bernd Fischer: »Christoph Heins kleine Prosa: *Von allem Anfang an* und *Exekution eines Kalbes*«, in: Jackman, Christoph Hein in Perspective, S. 165–186; hier: S. 185.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> to be sure, but not as mirror images, not as simple reflections. Scholars studying East German literature will do well to keep this in mind, not despite the highly politically and rhetorically charged nature of the GDR but precisely because of it.«[60]

Auf eine solche differenzierte, integrative Herangehensweise an die Texte trifft man nicht nur in literaturwissenschaftlichen Arbeiten, sondern auch in manch einer Zeitungsrezension. Gerhard Schulz stellt in seiner Besprechung von *Willenbrock* eine »hintergründige Kleist'sche Genauigkeit« des Erzählens fest, was ihn zu folgendem Fazit veranlasst: »Denn Christoph Heins Roman, so durchsetzt er ist von den Spuren geschichtlichen Geschehens im letzten Halbjahrhundert, transzendiert am Ende alles konkret Politische in Richtung auf die Gebrechlichkeit von Mensch und Welt«.[61] Ina Hartwig entdeckt in *Landnahme* vor allem in der multiperspektivischen Struktur des Romans Systemüberschreitendes: »So entfaltet sich einerseits das Psychogramm einer zunächst noch diffusen, dann sich verhärtenden, schließlich überwundenen DDR; andererseits ein Spektrum von Charakteren im La Bruyère'schen Sinne: Sittenbilder, die dem Historisch-Konkreten enthoben sind.«[62]

Zum Schluss dieses Abschnitts soll kurz auf den Chronisten-Begriff bei Christoph Hein eingegangen werden. In dieser Selbstetikettierung kann einerseits gewissermaßen die Begründung vieler allegorischer Lektüren seiner Texte, andererseits die Möglichkeit, die Einschränkungen dieser allzu reduktiven Interpretationen zu überwinden, erkannt werden. Es ist verständlich, dass das Wort »Chronist« die Erwartung einer angeblich authentischen und neutralen Sicht auf eine außertextuelle Realität stärken könnte, zumal der Begriff in Bezug auf Hein oft von Attributen wie »ohne Botschaft« oder »ohne Hass und Eifer« begleitet wird. Michael Opitz greift auf gängige Vorstellungen vom mittelalterlichen Chronisten zurück in seiner Charakterisierung von Hein:

> »Als Chronist steht Hein für Zeugenschaft. Chroniken haben etwas Verlässliches – zumindest sagt man ihnen nach, dass sie brauchbar seien, um Auskünfte über vergangene Ereignisse einzuholen. Dort, wo das individuelle Erinnern zur Ungenauigkeit neigt, geben Chroniken Auskunft, wie es gewesen ist.«[63]

Doch eine solche Darstellung übersieht Heins Ablehnung jeglichen Anspruchs auf Objektivität und seine Betonung der Rolle von Erfindung in literarischen Chroniken: »Natürlich ist es die Chronik eines Schriftstellers, sie ist nicht objektiv, sondern sehr viel mehr: Sie ist eingreifend und realistisch und phantastisch und magisch, Poesie eben.«[64] An an-

60 Robert Blankenship: Suicide in East German Literature. Fiction, Rhetoric, and the Self-Destruction of Literary Heritage, Rochester, NY: Camden House 2017, S. 145.

61 Gerhard Schulz: »Schonzeit für Helden«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 08.07.2000; http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-schonzeit-fuer-helden-111128.html (06.09.2023).

62 Ina Hartwig: »Der Umsiedler«, in: Frankfurter Rundschau vom 24.01.2004, https://www.fr.de/kultur/literatur/umsiedler-11726267.html (06.09.2023).

63 Michael Opitz: »Chronisten der Wirklichkeit. Uwe Johnson und Christoph Hein«, in: Johnson-Jahrbuch: 16. Jahrgang 2009, hg. von Michael Hoffmann and Mirjam Springer, Göttingen: V&R unipress 2011, S. 9–23; hier: S. 10.

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

derer Stelle erinnert uns Hein daran, dass er ein Chronist »mit literarischen Mitteln« in der Tradition Kleists, Hebels und Kafkas ist.[65] Dies hat auch eine Rezensentin Mitte der 2000er Jahre erkannt:

> »*Landnahme* tritt als historische Chronik auf, als Romanwerk in den Spuren Uwe Johnsons und Fontane[s]. Aber sowohl seine historischen Unschärfen als auch seine phantastischen Aufladungen verraten, dass im Autor des Romans ein Kleistianer, ein Kafkaner steckt, der sich gut zu disziplinieren weiß. Christoph Hein ist ein Chronist, der Mysterien umkreist.«[66]

In der Tat sind es eben diese »Ungenauigkeiten des individuellen Erinnerns« – und nicht etwa die Vergangenheit, »wie sie gewesen ist« – mit denen sich Hein in seinen Erzählungen beschäftigt; was genauestens beschrieben wird, ist nicht Geschichte an sich, sondern das individuelle, subjektive Empfinden und Erzählen von Geschichte. Heins Realismus beruht somit weniger auf einer Mimesis der Ereignisse[67] denn auf einer Mimesis der Worte, der Sprache. Der Begriff »Chronist« ist außerdem nicht nur auf Heins Selbstverständnis als Schriftsteller zu beziehen, sondern er beschreibt auch eine Erzählhaltung in seinen Texten, etwa das fast komplette Fehlen auktorialer kommentierender Einschübe. Wie Brigitte Krüger zurecht konstatiert: »Heins Selbstbestimmung als Chronist bleibt ironisch. […] Er ist der, der den *Schein* des Objektiven, des unbestechlich Dokumentarischen erzeugt und dennoch die Subjektivität der eigenen Haltung nicht verschweigt.«[68]

Es ist eine leitende Überzeugung dieser Studie, dass die Prosawerke Christoph Heins ihren Reiz und ihre gegenwärtige wie auch zukünftige Wirkung vor allem ihren erzähltechnischen Besonderheiten verdanken. Auch wenn seine Texte weiterhin – und nicht ganz zu Unrecht – mit Blick auf mögliche Perspektiven auf eine konkrete historische

---

65 Christoph Hein: »›Ich bin ein Schreiber von Chroniken‹. Interview mit Irmtraud Gutschke«, in: *Als Kind habe ich Stalin gesehen*, S. 191–197; hier: S. 193 (Hervorhebung R.S.). In einem aktuellen Interview hat sich Hein sogar von dem Chronisten-Etikett zu distanzieren versucht: »Christoph Hein wird fast seit Beginn seines Schreibens als Chronist der deutschen Verhältnisse bezeichnet. Er habe nichts dagegen, würde sich aber selbst nicht so nennen, sagt er. ›Mit großer Mühe könnte ich aus dieser Kiste rauskommen, aber dann würde ich in die nächste gesteckt‹«; Cornelia Geißler: »Der Seismograf«, in: Frankfurter Rundschau vom 05.09.2018; https://www.fr.de/kultur/literatur/seismograf-10962305.html (06.09.2023).

66 Ursula März: »Chronik der Mysterien«, in: Deutschlandfunk 25.01.2004; http://www.deutschlandfunk.de/chronik-der-mysterien.700.de.html?dram:article_id=81606 (06.09.2023).

67 Eine solche Mimesis wäre ohnehin nur illusorisch, weil – mit Genette gesprochen – »Mimesis auf der Ebene der Sprache immer nur Mimesis von Sprachlichem sein kann«; Gérard Genette: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage, Paderborn: Wilhelm Fink 2010, S. 105. Ähnlich argumentiert Barbara Herrnstein Smith: »[…] in a novel or a tale, it is the *act* of reporting events, the *act* of describing persons and referring to places, that is fictive. The novel *represents* the verbal action of a man reporting, describing, and referring«; Herrnstein Smith: On the Margin of Discourse. The Relation of Literature to Language, Chicago/London: University of Chicago Press 1978, S. 29 (Hervorhebung im Original).

68 Brigitte Krüger: »›Meinen Stoff habe ich in meinen Augen und Ohren, er sitzt unter meiner Haut…‹ – Zu Christoph Heins Texten der 90er Jahre«, in: ›Worüber man noch nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen‹. Texte und Lektüren, hg. von Hans-Christian Stillmark und Brigitte Krüger, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001, S. 47-70; hier: S. 69 (Hervorhebung R.S.).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Realität gelesen werden, können auch solche Lektüren von einer Fundierung in der Erzählanalyse nur profitieren, denn erst eine solche Herangehensweise kann den Zugang zu weiteren Bedeutungsebenen der Texte eröffnen.

## 1.3. Zum Forschungsstand

Es sind seit den 1980er Jahren eine beachtliche Anzahl an Dissertationen, Monographien und Sammelbänden zum literarischen Schaffen Christoph Heins erschienen: Dem Verfasser bekannt sind bislang sechzehn Dissertationen aus sieben verschiedenen Ländern,[69] von denen fünf veröffentlicht wurden, vier weitere Monographien, vier Lektürehilfen und fünf Sammelbände.[70] Allerdings lässt schon eine flüchtige Betrachtung der Publikations- bzw. Disputationsdaten den Schluss zu, dass das letzte Jahrzehnt des vorigen Jahrtausends die Hochzeit der Hein-Forschung bildete: Zwischen 1990 und 2000 wurden nämlich von den oben mitgezählten Schriften alle fünf Sammelbände, vier der sechs Monographien und genau die Hälfte der Dissertationen veröffentlicht bzw. angenommen. Vor der kürzlich erschienenen Studie von Rüdiger Bernhardt hatte es fast zwanzig Jahre lang, d.h. seit dem Druck der Buchversion von David Clarkes Dissertation 2002, keine neue Buchveröffentlichung zu Christoph Hein gegeben.[71] Dies bedeutet, dass ein großer Teil des – vor allem epischen – Schaffens Heins in buchlangen Publikationen länger unberücksichtigt blieb. Da es den Rahmen dieses einleitenden Kapitels sprengen würde, jede einzelne Studie ausführlich darzustellen und zu kommentieren, beschränkt sich der folgende Überblick in erster Linie auf Sammelbände und veröffentlichte Monographien und gruppiert sie nach Möglichkeit nach gemeinsamen Schwerpunkten. Studien, die sich ausschließlich bzw. vorrangig mit dem dramatischen Werk Heins beschäftigen, werden hier nicht oder nur in aller Kürze berücksichtigt.

Die ersten drei Sammelbände zu Hein, die allesamt zwischen Ende 1990 und 1992 erschienen, stehen insofern im Zeichen der Wende, als ihre Herausgeber die Gefahr eines Relevanzverlusts – sowie die Chance einer Neubewertung – des Schriftstellers unter den neuen Umständen zu erkennen scheinen. Beispielsweise plädiert Lothar Baier in der Einleitung zu seinem Materialienband, *Christoph Hein. Texte. Daten. Bilder*, für eine »neue Lektüre« Heins, die nicht mehr auf das Dechiffrieren verschlüsselter Botschaften über die DDR abzielt und er lobt die Chance, »bei gewöhnlicher Beleuchtung zu lesen und die doppelten Böden woanders zu entdecken, zum Beispiel in der Erzählweise […].«[72] Im Klappentext des Christoph Hein gewidmeten Hefts der Zeitschrift *Text + Kritik* heißt es:

69 Zusätzlich zu den in der Bibliographie aufgeführten Dissertationen wird hier die in Vorbereitung befindliche Arbeit der Französin Fanny Perrier zu Heins Werken nach 1990 mitgezählt (Arbeitstitel »L'écriture de l'histoire dans l'œuvre romanesque de Christoph Hein depuis la réunification allemande«).

70 Siehe unten »Bibliographie, Monographien, Sammelbände und Dissertationen zu Christoph Hein«.

71 Abgesehen von den zwei Lektürehilfen von Rüdiger Bernhardt aus der Reihe Königs Erläuterungen: Erläuterungen zu Christoph Hein, *Der fremde Freund*, *Drachenblut*, Hollfeld: C. Bange 2006; Interpretation zu Christoph Hein. *In seiner frühen Kindheit ein Garten*, Hollfeld: C. Bange 2010.

72 Lothar Baier: »Für eine neue Lektüre«, S. 10.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

»Heins kritische Beobachtung ist auch nach dem Ende der DDR nicht gegenstandslos«.[73] Klaus Hammer stellt in seinem Arbeitsbuch, *Chronist ohne Botschaft*, fest, dass Heins Geschichten »in unterschiedlichen Situationen und Zeiten eine ganz andere, neue Sicht, Warnung und Wahrheit bereit[halten]«,[74] und verspricht mit seiner Sammlung die Möglichkeit »neue[r], ungewöhnliche[r] Zugänge und Lesarten«.[75] Bei Baiers und Hammers Büchern handelt es sich neben einigen wenigen Originalbeiträgen jeweils überwiegend um den Abdruck von Interviews, Rezensionen und wissenschaftlichen Beiträgen, die ursprünglich ab 1982 in diversen Publikationen – sowohl in der DDR als auch in der BRD als auch im nicht deutschsprachigen Ausland – erschienen waren. Dies stellt jedoch keinen Kritikpunkt dar, denn die Herausgeber haben die (zum Teil übersetzten) Texte noch einmal einem breiteren Publikum zugänglich gemacht und somit entscheidend zur Bestandsaufnahme der damaligen Forschung und Rezeption beigetragen. Hammers Arbeitsbuch liefert zudem die bis dahin vollständigste Bibliographie von Primär- und Sekundärliteratur zu Hein.[76] Das *Text + Kritik*-Heft ist infolge des Zeitschriftenformats etwas weniger umfangreich als die Anthologien Baiers und Hammers ausgefallen, besteht aber dafür komplett aus Originalbeiträgen zu den Stücken und Prosaveröffentlichungen der 1980er Jahre und beinhaltet einen kurzen Essay Heins, in dem er seine Skepsis gegenüber sogenannten Wendepunkten in der Geschichte und der Literatur äußert,[77] sowie ein Gespräch des Schriftstellers mit der Redakteurin Frauke Meyer-Gosau.[78]

Die anderen zwei bislang erschienenen Sammelbände zu Christoph Hein wurden beide ca. ein Jahrzehnt später im Jahre 2000 veröffentlicht.[79] Interessanterweise wurden die Bände mit den Titeln *Christoph Hein* und *Christoph Hein in Perspective* beide von britischen Germanisten (Bill Niven und David Clarke im ersteren, Graham Jackman im zweiteren Fall) herausgegeben und können eine relativ gleichmäßige Repräsentanz deutscher und britischer Beitragender sowie deutsch- und englischsprachiger Beiträge vorweisen.[80] *Christoph Hein* entstand anlässlich des Gastaufenthalts Heins an der University of Wales, Swansea und beinhaltet u.a. einen Bericht seiner damaligen Lektorin im Aufbau-Verlag über die Entstehung und den Druck von *Von allem Anfang an*[81] sowie eine durch die Herausgeber auf den neuesten Stand gebrachte Bibliographie.[82] Der etwas

73 Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Text + Kritik 111 (1991).

74 Klaus Hammer: »Vorbemerkung«, in: Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie, Berlin: Aufbau 1992, S. 7–9; hier: S. 7.

75 Ebd, S. 9.

76 Klaus Hammer/Heinz-Peter Preußer: »Bibliographie. Werke. Inszenierungen. Sekundärliteratur«, in: Chronist ohne Botschaft, S. 269–309.

77 Christoph Hein: »A World Turning Point«, in: Arnold, Text + Kritik, S. 3–5.

78 Anlässlich des achtzigsten Geburtstags des Schriftstellers erscheint im Frühjahr 2024 unter der Herausgeberschaft Heinz-Peter Preußers eine Neufassung des Text + Kritik-Themenheftes 111 zu Christoph Hein.

79 Jackman: Christoph Hein in Perspective; Bill Niven und David Clarke (Hg.): Christoph Hein, Cardiff: University of Wales Press 2000.

80 Im von Jackman herausgegebenen Band ist auch der US-Amerikaner Phil McKnight mit einem Beitrag zu *Horns Ende* vertreten.

81 Angela Drescher: »Unvollständige Rekonstruktion. Über das Lektorat des Buches *Von allem Anfang an* von Christoph Hein«, in: Niven/Clarke, Christoph Hein, S. 25–40.

82 David Clarke/Bill Niven: »Bibliography«, in: Christoph Hein, S. 135–164.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

umfangreichere Band *Christoph Hein in Perspective* ging aus einer von der University of Reading und dem Gesamteuropäischen Studienwerk Vlotho veranstalteten Tagung mit dem Titel »Christoph Hein – Ein Chronist seiner Zeit« hervor. Es lassen sich hier personelle Überschneidungen sowohl mit dem soeben besprochenen Sammelband – David Clarke und Bill Niven sind unter den Beitragenden – als auch mit weiteren in diesem Abschnitt behandelten Monographien, Dissertationen und Sammelbänden erkennen.[83] Doch wurden in beiden Bänden auch weniger etablierte Wissenschaftler*innen einbezogen und eine breite Palette an Ansätzen angeboten: Neben die Dauerthemen Sozialismus- bzw. Kapitalismuskritik oder Utopie(verlust) treten Untersuchungen u.a. zu Heins weiblichen Figuren,[84] Vergewaltigung,[85] und Zufall und Erinnerung.[86] Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass ungefähr die Hälfte der Beiträge in *Christoph Hein in Perspective* Texte behandeln, die nach der Wende erschienen und denen vorher vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden war.

Zwei frühe, eher schmale Monographien von Bernd Fischer und Heinz-Peter Preußer haben einige Aspekte von Heins Werk zum Gegenstand, die in den Jahren darauf regelmäßig wiederkehrende Schwerpunkte der Forschung werden sollten.[87] Fischer untersucht in seinem Buch Heins Verständnis von der Rolle der Kunst in der Gesellschaft, das Thema des Scheiterns der Intellektuellen in der Geschichte und Heins Benjamin-Rezeption. Preußer beschäftigt sich in seiner Monographie mit Heins Zivilisationskritik, also mit seiner Darstellung von Entfremdung und Restriktionen des Körpers und des »eigentlichen« Lebens unter gesellschaftlichen Zwangsverhältnissen, und mit einer offenbar von Hein beabsichtigten öffentlichen Wirkung seiner Literatur. Preußer erkennt eine Dichotomie – er nennt sie eine »aporetische Dissonanz«[88] – in Heins Literaturkonzeption, nämlich zwischen aufklärerischer Absicht und autonomie-ästhetischem Anspruch. Dies bleibt für Preußer aus literarisch-wertender Sicht nicht immer ohne negative Folgen für die Texte:

> »Die Elemente einer funktional-pragmatischen, aufklärerischen und dialog-orientierten Literaturauffassung, die doch bei Hein so deutlich in den Vordergrund treten, werden durch solches Konstrukt [d.h. Heins konservative, unzeitgemäße »Modell von wahrer Kunst« als »die eigentliche Kulturleistung«] abermals konterkariert; Brüchigkeit und Unstimmigkeit der poetologischen Reflexion wie der literarischen Praxis werden ein weiteres Mal offenkundig.«[89]

83 In Jackmans Band sind nämlich auch Phil McKnight, Terrance Albrecht und Bernd Fischer vertreten; im Sammelband Nivens und Clarkes ist übrigens auch ein Beitrag von Klaus Hammer.

84 Ursula Elsner: »Stark, sinnlich, gut – Frauengestalten bei Christoph Hein«, in: Jackman, Christoph Hein in Perspective, S. 115–135.

85 Beth Linklater: »›Die Vergewaltigung […] ist nicht das Thema meiner Erzählung‹. Rape and Female Identity in the Work of Christoph Hein«, in: Niven/Clarke, Christoph Hein, S. 62–82.

86 Terry Albrecht: »Der kalkulierte Zufall als Provokation gegen Recht und Erinnerung in Christoph Heins Roman *Das Napoleon-Spiel*«, in: Jackman, Christoph Hein in Perspective, S. 149–164.

87 Bernd Fischer: Christoph Hein. Drama und Prosa im letzten Jahrzehnt der DDR, Heidelberg 1990; Heinz-Peter Preußer: Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit. Strukturale und wertungstheoretische Untersuchung zu erzählenden Texten Christoph Heins, Frankfurt a.M.: Lang 1991.

88 Preußer: Zivilisationskritik, S. 130.

89 Ebd, S. 123.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Außerdem würden bei Hein die Vitalbilder, die den menschenfeindlichen Modernisierungsprozessen entgegengesetzt werden, anders etwa als bei Volker Braun oder Heiner Müller, als nur zitiert und deplatziert wirken,[90] ja sogar zuweilen in den Kitschverdacht geraten.[91] Preußers kritischer Umgang mit gewissen Aspekten der Texte lassen ihn als zu begrüßende Ausnahme in der Hein-Forschung, die gelegentlich hagiographische Züge anzunehmen droht. Man muss jedoch Preußer in seinen Urteilen nicht unbedingt beipflichten, um seinen theoretisch fundierten Analysen wertvolle Denkanstöße abzugewinnen.[92]

Es folgten Studien mit ähnlichen Fragestellungen zu denjenigen Fischers und Preußers, wenn gleich mit variierender, mal mehr, mal weniger soziologisch und historisch-politisch orientierter Schwerpunktsetzung. Christl Kiewitz untersucht in ihrer 1994 verteidigten und ein Jahr später bei Stauffenburg veröffentlichten Dissertation anhand Heins Werke die krisenhafte Situation Intellektueller im Sozialismus. Den längeren erzählerischen Texten Heins kommt nur beschränkte, wenn auch für den bescheideneren Anteil seiner Prosaproduktion am damaligen Gesamtwerk vielleicht angemessene Aufmerksamkeit zu: Knapp unter 100 Seiten sind *Drachenblut* (*Der fremde Freund*), *Horns Ende* und dem *Tangospieler* gewidmet. Weitere verwandte Schwerpunkte der Studie sind die Engführung christlicher und marxistischer Metaphorik sowie der Einfluss Walter Benjamins auf Heins Geschichtsverständnis. Kiewitz erkennt in Heins Texten einen »rezeptionsästhetischen Appell« an den Leser, Stagnation zu überwinden und »für die Realisierung der unterdrückten geistig-seelischen Bedürfnisse offensiv einzutreten«.[93] Trotz der hauptsächlichen Konzentration auf soziologische, geistesgeschichtliche und existentialistische Aspekte liefert Kiewitz' Studie auch relevante Analysen der Erzähltechniken und verteidigt an Stellen explizit die Literarizität und Fiktionalität der Texte vor einer Reduktion auf die Abbildung der Realität.[94]

In eine ähnliche Richtung war bereits Ines Zekert in ihrer 1991 verteidigten und 1993 veröffentlichten Dissertation gegangen, in der sie Heins Benjamin-Rezeption noch durchgehender nachspürt und Heins Auseinandersetzung mit Geschichte und Geschichtsschreibung und der gesellschaftlichen Rolle des Intellektuellen untersucht. Außerdem beschäftigt sich Zekert mit dem »Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem«[95] in Heins Texten, sprich: mit der Dialektik zwischen »konkreten tagespolitischen Aspekten« und dem weiter gefassten »zivilisationskritischen Horizont«.[96] Auch Zekert argumentiert gegen eine Rezeption, die sich auf Ersteres beschränken würde. Neben den Dramen und dem essayistischen Werk Heins behandelt Zekert in ihrem Band allerdings nur ein Prosawerk, *Horns Ende*, in einem eigenen Kapitel; *Der fremde Freund*

90 Ebd, S. 133.

91 Ebd, S. 121.

92 Die Qualität der Studie ist umso beeindruckender, wenn man bedenkt, dass es sich hier um die Buchversion einer Magisterarbeit handelt.

93 Christl Kiewitz: Der stumme Schrei. Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins, Tübingen: Stauffenburg 1995, S. 42.

94 Ebd, S. 205f.

95 Ines Zekert: Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Walter-Benjamin-Rezeption, Frankfurt a.M.: Lang 1993, S. 6.

96 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

und *Der Tangospieler* werden nur vereinzelt in vergleichenden Kommentaren herangezogen. Auch aus diesem Grund ist ihr Buch für die vorliegende Studie nur bedingt relevant. Dennoch bleibt positiv zu erwähnen, dass das erwähnte Kapitel zu *Horns Ende*-Kapitels eine Besprechung der »Erinnerungsästhetik« sowie bestechende Analysen der komplexen Zeitstruktur und Figurenkonstellation des Romans liefert.[97]

Eine Monographie von Phillip McKnight aus dem Jahre 1995 ist weniger eine theoriegeleitete Studie denn eine Art Einführung zum Werk des Autors.[98] Christoph Hein wird hier nämlich einem englischsprachigen (vor allem US-amerikanischen) Publikum vorgestellt und erklärt, d.h. in erster Linie werden sowohl historische und biographische Hintergründe als auch die politische, gesellschaftliche und literarische Umgebung des Schriftstellers beleuchtet. Diese Funktion ist auch dem Titel der Reihe, in der das Buch erschien, zu entnehmen: »Understanding Modern European and Latin American Literature«; weiter erfährt man, dass die Reihe an »undergraduate and graduate students and non-academic readers« adressiert ist.[99] Also sind die zahlreichen historischen Exkurse sowie die Beschäftigung des Buches mit der DDR-Gesellschaft als Kontext durchaus verständlich. Dennoch weisen die Analysen eine Konzentration auf linguistische und erzähltechnische Besonderheiten der Werke, auf die Verschränkung von Inhalt und ästhetischen Strukturen und die Dialektik zwischen DDR-spezifischen und universellen Themen. Im Allgemeinen herrscht der Eindruck vor, McKnight betrachte die Texte nicht etwa als Mittel, um über die DDR zu lernen, sondern sieht ein grundlegendes Wissen über die deutsche Geschichte als hilfreiches Werkzeug, um Heins Texte zu erschließen – eine Haltung, die in Studien, die noch expliziter einen literaturwissenschaftlichen Anspruch erheben, nicht immer selbstverständlich zu sein scheint. Zusätzlich zu den dramatischen Werken und Essays werden alle damals vorliegenden Prosawerke (inkl. Kurzprosa) vom *Fremden Freund* bis *Das Napoleon-Spiel* behandelt. McKnight berücksichtigt auch die zeitgenössische Kritik und übersetzt die unterschiedlichen Sichten auf Heins Werke für ein englischsprachiges Publikum. Der US-Amerikaner McKnight verdient außerdem besondere Erwähnung als der Urheber einer der ersten Rezensionen zu *Horns Ende* in der DDR.[100]

Mit seiner im Jahre 2000 veröffentlichten Dissertation legte Terrance Albrecht eine Studie in drei nahezu eigenständigen Teilen vor.[101] Für die vorliegende Studie – wie gewiss auch für die Hein-Forschung im Allgemeinen – besonders ergiebig ist der im ersten Teil gebotene ausführliche Überblick über die Rezeption von Heins Texten in beiden Teilen des geteilten Deutschlands sowie in der Bundesrepublik ab 1990. Im zweiten Teil verfolgt Albrecht anhand von Archivmaterial den Umgang der SED mit Hein und seinen Texten und dokumentiert in einem sehr lesenswerten Abschnitt das »absurde« Druckge-

97 Ebd, S. 101f.

98 Phillip McKnight: Understanding Christoph Hein, Columbia S.C.: University of South Carolina Press 1995.

99 Ebd, S. vii.

100 Phillip McKnight: »Ein Mosaik. Zu Christoph Heins *Horns Ende*« in: Sinn und Form 2 (1987), S. 415-425; Gabriele Lindners Besprechung des Romans erschien einige Monate früher: »Ein geistiger Widergänger«, in: Neue Deutsche Literatur 34.10 (1986), S. 155–161.

101 Albrecht: Rezeption und Zeitlichkeit.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

nehmigungsverfahren für *Horns Ende*.[102] Auch der dritte Teil von Albrechts Buch ist für die vorliegende Studie relevant, denn darin werden Zeitlichkeit und Zeiterfahrung in den Texten – vor allem in *Der fremde Freund* und *Horns Ende* – untersucht, wobei die Möglichkeiten und Strukturen des Erinnerns bei den Figuren eine wesentliche Rolle einnimmt. Außerdem wird hier (noch einmal) dem Einfluss von Walter Benjamin nachgegangen. Wenn auch Albrechts Textanalysen – wohl aufgrund der Konzentration auf die zwei anderen Schwerpunkte – etwas kurz geraten sind und zusammen keine systematische Einheit ergeben, sondern sich eher wie individuelle Essays lesen, sind sie für die im Folgenden vorgenommene Untersuchung der Erinnerungsinszenierungen bei Christoph Hein von hohem Wert.

In der 2002 zu einer Buchveröffentlichung ausgebauten Dissertation des Briten David Clarke[103] zeigt sich eine viel stärkere Gewichtung zugunsten von system- bzw. gesellschaftskritischen Perspektiven auf Heins Texte. Clarke sieht als ein zentrales Anliegen Hein'schen Schaffens das menschliche Bedürfnis nach Gemeinschaft (»community«) und liest Heins Texte vor und nach 1990 als die Offenlegung der Unfähigkeit zuerst des SED-Staates, dann des bundesrepublikanischen Kapitalismus, diesem Bedürfnis gerecht zu werden. Clarke untersucht alle längeren Prosawerke Heins (mit Ausnahme des Kinderbuchs *Das Wildpferd unter dem Kachelofen*), die bis zum Veröffentlichungszeitpunkt seines Buches erschienen waren – also auch die ersten drei Erzähltexte der Nachwendezeit, *Das Napoleon-Spiel*, *Von allem Anfang an* und *Willenbrock*. Somit hat er die Hein-Forschung auf den damals neuesten Stand gebracht. Auch wenn sich Clarke in seinen Interpretationen konsequent auf Textstellen beruft, ist seine Lesart in erster Linie inhaltsbezogen und scheint auf Mitteilungen bzw. Urteile des Autors über die textexterne Wirklichkeit, das jeweilige konkrete politische System aus zu sein. Dabei bleibt eine Berücksichtigung der Ästhetik, der Form und Erzähltechnik nicht selten auf der Strecke. Dies spiegelt sich auch in Clarkes Verständnis des Chronistenbegriffs bei Hein als ausschließlich seine gesellschaftliche Funktion als Autor betreffend, was zu Lasten anderer Facetten des Begriffs geht[104]; nach Clarke sei der Chronist im Sinne Heins einer, »der die Welt, wie er sie vorfindet, ehrlich und unerschrocken schildert und dabei Lesern hilft, gewisse Realitäten ins Gesicht zu schauen, die ihnen aufgrund ihrer gefestigten Vorstellungen versperrt waren.«[105] So verwehrt man sich nur schwer den Eindruck, dass des Öfteren hier der Unterschied zwischen Autor und Erzähler vergessen und die Texte auf eine beabsichtigte gesellschaftliche, didaktische Wirkung reduziert werden; Clarke schreibt sogar explizit von einem »pädagogischen Wert«, den die Literatur für Hein besitze.[106]

---

102 Ebd., S. 80f.

103 Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit.

104 Etwa als Stil- und Erzählhaltung oder in einer der vom Autor häufig gebrauchten Verbindungen mit weiteren, die Bedeutung stark modifizierenden Attributen; vgl. Hein: »Die Zensur ist überlebt«, S. 95.

105 Übersetzung R.S.; im Original lautet es: »Hein sees the role of the author, as I argue in Chapter 1, as that of the ›Chronist‹, who honestly and unflinchingly records the world as he finds it, and in doing so helps readers to face certain realities which their own established ideas have left them unable to acknowledge«; Clarke, Diese merkwürdige Kleinigkeit, S. 15.

106 Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit, S. 30. Eine ähnliche konkret historisch-politische Herangehensweise lässt sich auch bei anderen Wissenschaftler*inneninnen in unveröffentlichten Dis-

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Um nicht missverstanden zu werden: David Clarke entwickelt in dieser Monographie wie auch in zahlreichen Beiträgen zu Christoph Hein sehr stichhaltige Interpretationen, auf die in der Folge immer wieder Bezug genommen wird; nur hat er in seiner Herangehensweise an die Texte oft einen anderen Gegenstand als der, der in der vorliegenden Studie verfolgt wird.

Einen bemerkenswerten und insgesamt willkommenen Beitrag zur Hein-Forschung stellt das 2021 erschienene Buch, *Der vergessene Mythos*, des pensionierten Professors für Germanistik und Skandinavistik Rüdiger Bernhardt dar.[107] Ein besonderes Verdienst der Veröffentlichung ist es, dass sie als erste Monographie zu Christoph Hein seit zwei Jahrzehnten eine Gesamtdarstellung des Werkes anbietet und fast alle Prosatexte, d.h. auch die Kinderbücher und kleinere Prosabände wie *Vor der Zeit* und *Ein Wort allein für Amalia*, berücksichtigt. Die Analysen bleiben zudem sehr nah an den Texten und beleuchten vor allem die vielen weitgreifenden intertextuellen Bezüge in Heins Werk.

Gleichzeitig kann hier nur bedingt von einer literaturwissenschaftlichen Studie gesprochen werden. Die will das Buch wohl auch nicht sein; es handelt sich in erster Linie um die zahlreichen, im Laufe der Jahre angesammelten Beiträge, Rezensionen und Kommentaren Bernhardts zu Heins Texten.[108] Ein Literaturverzeichnis sucht man in Bernhardts Buch also vergebens – abgesehen von einer Liste seiner eigenen Veröffentlichungen zu Christoph Hein.[109] Zudem werden in den Analysen vor allem Zeitungsrezensionen, nur selten literaturwissenschaftliche Beiträge, zitiert. Selbst in einem gesonderten Kapitel zu »Christoph Hein, die Kritik und die Literaturwissenschaft« kommen gerade

---

sertationen aus derselben Zeit erkennen, wenn zwar mit teils sehr unterschiedlichen Graden an textimmanenter Analyse und der Berücksichtigung formaler Aspekte der Texte; vgl. Maria Krol: »Christoph Heins chronikalische Aufzeichnungen als ›Geschichten zur Geschichte‹«, Diss. Uni Pittsburgh 1996; Susanne Hill: »›Wenn ihr schweigt, dann werden die Steine schreien‹. Eine Untersuchung zum dialogischen Prinzip bei Christoph Hein«, Diss. 1996 University of Florida; Julian Rayner: »Christoph Hein: The Concept and Development of the Role of the Chronicler«, Diss. 1997 University of Edinburgh; Simon Bevan: »Modernist awareness and responsiveness to socio-political change in the work of Christoph Hein«, Diss. 2002 University of Bath; Axel Hildebrandt: »Engagierte Literatur. Christoph Heins Texte der achtziger und neunziger Jahre«, Diss. 2006 University of Massachusetts. Die Frage, ob die Tatsache, dass diese Arbeiten ausnahmslos an angelsächsischen Hochschulen durchgeführt wurden, mit einer etwaigen verstärkten Schwerpunktsetzung in der Auslandgermanistik auf »area studies« bzw. »GDR studies« zusammenhängt, sei in den Raum gestellt.

107 Rüdiger Bernhardt: Der vergessene Mythos – die zerstörerische Zivilisation. Zum Werk Christoph Heins, Gransee: Edition Schwarzdruck 2021.

108 Die Beiträge und Rezensionen erschienen vorzugsweise in den *Marxistischen Blättern* und in *unsere zeit*, der Wochenzeitung der Deutschen Kommunistischen Partei. Auch ganze Abschnitte aus den zwei Lektürehilfen Bernhardts zum *Fremden Freund* und *In seiner frühen Kindheit ein Garten* wurden ins Buch unverändert übernommen. Obwohl die Entstehungsgeschichte der Texte im Vorwort allgemein angesprochen wird, ist weder im Inhaltsverzeichnis noch in den Kapitelüberschriften, noch in den Fußnoten zu erkennen, dass es sich hier überwiegend um einen Abdruck früher erschienener Veröffentlichungen handelt; erst am Ende des Buches befindet sich ein Verzeichnis mit der Überschrift: »Veröffentlichungen des Verfassers zu Christoph Hein«, anhand dessen man die Buchkapitel mit den vorherigen Veröffentlichungen Bernhardts – allerdings mit teils abweichenden Titeln – abgleichen kann; Bernhardt: Der vergessene Mythos, S. 405–406.

109 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Forschenden nicht zu Wort, die umfangreich zu Hein veröffentlicht haben bzw. deren Studien vergleichsweise breit rezipiert wurden – etwa die oben besprochenen Monographien von David Clarke, Christl Kiewitz und Terrance Albrecht, oder die zahlreichen Beiträge von u.a. Michael Braun, Brigitte Krüger oder Katrin Max. Stattdessen setzt sich Bernhardt mit drei unveröffentlichten Masterarbeiten aus Norwegen bzw. Finnland und sogar mit einer von der Universität Leiden abgelehnten Bachelorarbeit ausführlich (und im letzten Fall recht schonungslos) auseinander.[110] Die Möglichkeit eines umfassend aktualisierten Literaturberichts, die sich mit diesem Kapitel und generell mit einer neuen Buchveröffentlichung zu Hein eröffnet hätte, wurde leider nicht genutzt.

*Der vergessene Mythos* mutet zudem als ein sehr persönliches Projekt an; dem Vorwort des Buches vorangestellt ist ein Interview zwischen Bernhardt und Klaus Hammer, in dem Ersterer zum Band und zu seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Werk Christoph Heins befragt wird. Generell ist eine dezidiert autobiographische und historiographische Motivierung der Veröffentlichung – wie auch der Schwarzdruck-Reihe »Erkundungen – Entwürfe – Erfahrungen«, in der sie erschien – durchgehend vernehmbar.[111] Bernhardt präsentiert sich wiederholt als Kenner und Verteidiger Heins, woran auch kaum Zweifel bestehen können. Zum letzteren Anspruch sei nur angemerkt, dass Rüdiger Bernhardt nicht immer ein Verfechter Heins war: Nach Erscheinen des *Fremden Freunds* war Bernhardt einer der sechs Beitragenden zur Rubrik »Für und Wider« in den *Weimarer Beiträgen*,[112] wobei seine Besprechung der Novelle – für Bernd Fischer der »vielleicht ablehnendste Beitrag«[113] – ganz klar der Wider-Fraktion zuzuordnen ist. Damals wie heute sieht Bernhardt, und ihm ist darin weitgehend beizupflichten, *Der fremde Freund* und das übrige Werk Heins als zivilisationskritisch statt gesellschaftskritisch; er nennt Hein etwa einen »Chronisten einer Deformation, die nicht an Gesellschaftssysteme oder einzelne Länder gebunden ist.«[114] Nur hat Bernhardt in der Zeit unmittelbar nach der Veröffentlichung der Novelle darin sehr wohl eine Kritik an der DDR-Gesellschaft vernommen; er unterstellt der Hauptfigur wie auch dem Autor eine unhistorische »weltanschauliche Position«[115] und beklagt die »mangelnde Fähigkeit des Autors […] die Entwicklungsmöglichkeiten der Gesellschaft im Blick zu halten.«[116] Bernhardt eröffnet seinen neuen Band zwar mit dieser frühen Besprechung, thematisiert aber seine anfangs ablehnende Haltung nicht – nicht einmal in einem Überblick über die kontroverse Diskussion um die Novelle in der DDR.[117] An einem solchen Sinneswandel an sich ist natürlich nichts auszusetzen, nur wäre es

110 Ebd., S. 386–388.

111 Im Klappentext des Buches stellt sich die Reihe vor, wie folgt: »Wir – Wissenschaftler früherer kultureller Institutionen der DDR, nunmehr im Ruhestand, auf dem Abstellgleis oder in welchen Nischen auch immer – wollen unsere Arbeit, unsere Erkundungen, Erfahrungen und Erinnerungen nicht ungeprüft der Vergessenheit oder Entstellung überlassen.«

112 Rüdiger Bernhardt/Klaus Kändler/Bernd Leistner/Gabriele Lindner/Bernd Schick/Ursula Wilke: »*Der fremde Freund* von Christoph Hein«, in: Weimarer Beiträge 29.9 (1983), S. 1635–1655.

113 Fischer: Drama und Prosa, S. 59.

114 Bernhardt, Der vergessene Mythos, S. 92.

115 Bernhardt et al.: »*Der fremde Freund* von Christoph Hein«, S. 1637.

116 Ebd., S. 1638.

117 Bernhardt: Der vergessene Mythos, S. 114–119.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

durchaus wünschenswert und interessant gewesen, wenn Bernhardt diesen Wandel in seiner neuen Veröffentlichung reflektiert und begründet hätte – zumal in dem Buch mit anderen kritischen Stimmen zu Hein teilweise recht hart ins Gericht gegangen wird. Diese Kritikpunkte, oder besser: Desiderate, sollen aber nicht die Leistung eines Buchs schmälern, das die bislang umfangreichste Gesamtschau zum Prosaschaffen Heins ist und wohl noch eine Zeitlang bleiben wird.

## 1.4. Theorien und Methodik

Die vorliegende Studie verfolgt zwei miteinander verbundene, wenn auch zum Teil scheinbar entgegengesetzte Ziele. Einerseits soll an ausgewählten Prosatexten Christoph Heins dessen Auffassung von der wechselseitigen Beziehung zwischen Literatur und Gedächtnis untersucht werden. Andererseits will sie das Augenmerk weg von den zuweilen dominant gewordenen politik- und geschichtszentrierten Lesarten der Werke des Schriftstellers lenken, um mittels konsequent narratologisch fundierter Analyse neue Zugänge zu den Texten zu eröffnen, die durch eine zuweilen inflationäre Beschäftigung mit konkreten historischen Kontexten außer Sicht geraten sind.

Dabei ist es der Ehrgeiz der Studie, eng an den Texten zu bleiben und ihnen keine vorgefertigte Theorie überzustülpen. Sich der eigenen interpretatorischen Subjektivität sowie der Unmöglichkeit durchaus bewusst, einen literarischen Text völlig ohne bereits vorhandene theoretische Veranlagungen anzugehen, versucht diese Studie dennoch, sich in der Wahl des analytischen Werkzeugs so weit wie möglich von den Texten selbst leiten zu lassen. Bei allen werkübergreifenden Konstanten Hein'schen Erzählens fallen in den Erzählungen dennoch jeweils andere formale Aspekte ins Auge, die jeweils nach anderen Ansätzen verlangen. Als Konsequenz finden an unterschiedlichen Stellen in der vorliegenden Studie unterschiedliche erzähltheoretische Kategorien und Begrifflichkeiten verstärkt Anwendung. In der Folge wird eine Auswahl der narratologischen Theorien bzw. analytischen Instrumente, auf die in dieser Untersuchung besonders häufig zurückgegriffen wird, skizziert und kommentiert.

Da diese Studie sich nicht primär als gedächtnistheoretische Abhandlung, sondern eher als erzähltechnische Analyse von Erinnerungsinszenierungen versteht, d.h. mit dem intensivsten Augenmerk auf narratologische und fiktionstheoretische Gesichtspunkte der Texte, beruft sie sich nur sehr selten direkt auf die bekannten Theorien und Theoretiker*innen der Gedächtnisforschung wie etwa Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Pierre Bourdieu, Jan Assmann, oder Daniel Schecter. Dies bedeutet keinesfalls, dass erinnerungstheoretische Erkenntnisse aus der Psychologie, Anthropologie, Neurowissenschaft, Soziologie u.a. hier ohne Einfluss bleiben, sondern vielmehr, dass diese nicht wegzudenkenden Theorienkomplexe hier vor allem in einer Form zur Sprache kommen, wie sie von weiteren in dieser Studie berücksichtigten Erzähltheoretiker*innen rezipiert und abgewandelt bzw. durch das narratologische Prisma gefiltert worden sind. Also sind sehr wohl die Ansätze von Literaturwissenschaftler*innen, die die Schnittstellen von

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der Gedächtnis- und der Erzählforschung erkunden, von wegweisendem Interesse. Darunter sind hier besonders Aleida Assmann und Birgit Neumann zu erwähnen.[118]

Neben der Feststellung Aleida Assmanns von zwei distinkten und dennoch voneinander abhängigen Modi der Erinnerung, nämlich dem »bewohnten«, selektiven, sinn- und identitätsstiftenden Funktionsgedächtnis einerseits und dem »unbewohnten« bedeutungsneutralen Speichergedächtnis andererseits,[119] und ihrer Beschreibung und Kategorisierung von unterschiedlichen Arten von Erinnerungsmetaphern,[120] erweist sich Assmanns Illustration an literarischen Beispielen von zwei konträren Formen des Gedächtnisses, dem rekonstruktiven und dem explosiven Bildgedächtnis, für diese Studie als sehr ergiebig.[121] Assmann zeigt eine Geschlechterspezifik an der Inszenierung von »vom Bewusstsein geformt[en] und vom Willen gelenkt[en]« »mémoires volontaires« und von passiven, plötzlich hereinbrechenden »mémoires involontaires« (à la Proust) auf.[122] Da letztere eng mit traumatischen Erlebnissen und verdrängter Schuld verbunden sind, kommen diese Kategorien in der Folge besonders, aber nicht ausschließlich, bei der Analyse von der Novelle *Der fremde Freund* (1982) und dem Roman *Frau Paula Trousseau* (2007) zum Einsatz.

Häufigen Gebrauch findet in der vorliegenden Studie auch Birgit Neumanns Gattungstypologie der sogenannten »fictions of memory«, nach der zwischen Gedächtnisromanen und Erinnerungsromanen unterschieden wird, die jeweils weiter in autobiographische und kommunale bzw. soziobiographische Erscheinungsformen unterteilt werden können. Basierend u.a. auf einer Analyse der erzählerischen Vermittlung, der Relationierung der Erzählebenen und der Perspektivenstruktur der Texte[123] macht Neumann deutlich, wie stichhaltige und bedeutungsvolle Einsichten aus der Kontrastierung zwischen dem eher geschlossenen, auf die erinnerte Handlungsebene fokussierten Gedächtnisroman und dem offenen und reflexiven Erinnerungsroman, in dem der Erinnerungsvorgang an sich thematisiert wird, gewonnen werden können.

Für alle folgenden Analysen von Erinnerungsinszenierungen sind zudem natürlich die gängigen Theorien zum Standpunkt bzw. »point of view« von erlebenden, erzählenden und sich erinnernden Figuren von zentraler Relevanz. Neben Gérard Genettes Kategorien der Fokalisierung und Stimme und Franz Stanzels typischen Erzählsituationen erweist sich in der Folge vor allem Wolf Schmids Auffächerung der Perspektive

118 Außerdem profitiert die vorliegende Studie von einer Reihe von Veranstaltungen und Veröffentlichungen, die im Rahmen und in der Folge des Sonderforschungsbereichs 434 *Erinnerungskulturen* an der Justus-Liebig-Universität Gießen entstanden sind; siehe z.B. Carsten Gansel und Hermann Korte (Hg.): Rhetorik der Erinnerung – Literatur und Gedächtnis in den ›geschlossenen Gesellschaften‹ des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009; Carsten Gansel (Hg.): Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014; Manuel Maldonado-Alemán und Carsten Gansel (Hg.): Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989, Wiesbaden: Metzler 2018.

119 Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 130f.

120 Ebd., S. 149f.

121 Ebd., S. 236f.

122 Ebd., S. 238–239.

123 Birgit Neumann: Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer »Fictions of Memory«, Berlin: de Gruyter 2011, S. 208–237 (Überblick auf S. 237).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

in Erzähltexten in fünf Parameter als ein wertvolles und nützliches Beschreibungsinstrument.[124] Schmid baut seine Parameter sowohl in Antwort auf die Unzulänglichkeit der Unterscheidung Genettes zwischen den Fragen »Wer sieht?« und »Wer spricht?« als auch nach dem Vorbild von Boris Uspenskijs vier Perspektivenebenen (Wertung, Phraseologie, raum-zeitliche Charakteristik, Psychologie) und der Differenzierung der Standpunkte[125] in einen äußeren, d.h. den des Autors (besser: des Erzählers[126]), und einen inneren, d.h. den der dargestellten Figur bzw. Figuren, auf. Der erste von Schmid in seinem Modell angeführte Perspektivenparameter ist der räumliche, der sich auf »den Ort, von dem aus das Geschehen wahrgenommen wird«[127], bezieht und der am buchstäblichsten der ursprünglichen Bedeutung von einem Standpunkt oder »point of view« entspricht. Als Nächstes definiert Schmid den ideologischen Parameter als das subjektive Verhältnis eines Beobachters zu einer Erscheinung, das Faktoren wie »das Wissen, die Denkweise, die Wertungshaltung, den geistigen Horizont« umfassen könne.[128] Die zeitliche Perspektive ist für Schmid die zeitliche Differenz zwischen dem Moment des Erfassens und dem des Darstellens eines Ereignisses oder einer Erscheinung; da im Laufe der Zeit das Wissen eines Subjekts wachsen oder sich vermindern kann, ist die zeitliche Perspektive eng mit der ideologischen verbunden, sodass sie nicht immer sauber voneinander zu trennen sind.[129] Für den sprachlichen Parameter der Perspektive sind u.a. die Bereiche »Lexik, Syntax und Sprachfunktion« einer Aussage relevant. So kann untersucht werden, ob ein Geschehen im Duktus des Erzählers oder dem der erlebenden Figur(en) wiedergegeben wird; auch hier gesteht Schmid eine oft ununterscheidbare Nähe zum ideologischen Parameter ein.[130] Der fünfte und letzte der Perspektivenparameter Schmids ist der perzeptive. Dieser Parameter umschreibt sowohl »das Prisma, durch das das Geschehen wahrgenommen wird« als auch die Selektion der Geschehensmomente, die in einer Geschichte dargestellt werden.[131]

Wie Uspenskij identifiziert auch Schmid zwei mögliche Standpunkte innerhalb jedes Parameters, nämlich den des Erzählers, d.h. die narratoriale Perspektive, und den der erzählten Figur(en), d.h. die figurale Perspektive.[132] Eine Erzählperspektive, die in allen fünf Parametern einheitlich entweder narratorial oder figural ausfällt, nennt Schmid »kompakt«. Sind die Parameter unterschiedlich, d.h. in einem oder mehreren Parametern narratorial und gleichzeitig in anderen figural, spricht Schmid von »distributiver Perspektive«.[133] Während in der Folge Schmids Modell für die Beschreibung und Ana-

124 Wolf Schmid: Elemente der Narratologie, Berlin: De Gruyter 2014.

125 Boris Uspenskij: Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform, Übersetz. von Georg Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.

126 Schmid weist daraufhin, dass der Begriff »Erzähler« in der russischen Narratologie in der Regel ausschließlich für personalisierte Erzählerfiguren angewandt wird, während mit »Autor« meist der Erzähler gemeint ist; Schmid: Elemente der Narratologie, S. 115, Fußnote 15.

127 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 123.

128 Ebd.

129 Ebd., S. 125.

130 Ebd., S. 125–126.

131 Ebd., S. 126.

132 Ebd., S. 127f.

133 Ebd., S. 139.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

lyse aller Hein-Texte angewandt wird, zeigt es sich als besonders ergiebig bei Texten, in denen ein Ich-Erzähler die eigene Kindheit aus einer größeren zeitlichen Entfernung erzählt und es somit zu einer Abwechslung und zu Interferenzen zwischen dem Standpunkt des erwachsenen Erzählers und dem des erlebenden Kindes kommt. Diese Grundsituation ist in erster Linie in der »fiktiven Autobiographie« *Von allem Anfang an*, im Roman *Glückskind mit Vater* und in Thomas' Erzählabschnitten in *Horns Ende*, in geringerem Maße in der Novelle *Der fremde Freund* und im Roman *Frau Paula Trousseau* anzutreffen. Aber auch für die Analyse des einzigen hier ausgewählten Prosatextes, der durchgehend von einem heterodiegetischen Erzähler erzählt wird, nämlich *Trutz*, werden Schmids Perspektivenparameter mit Gewinn eingesetzt.

Wenn sowohl die Fiktionalität von Christoph Heins Erzähltexten als auch die Fiktivität der Handlungen und Figuren[134] eigentlich außer Frage stehen müssten, machen gewisse historisch-referentielle Tendenzen in der Rezeption wie auch ein verbreitetes allzu wortwörtliches Verständnis der Selbstbezeichnung des Autors als Chronist eine Verteidigung der Fiktionalität der Werke erforderlich. Allen Hein-Texten gemeinsam – so eine zentrale These der vorliegenden Studie – sind die Offenlegung und Thematisierung der eigenen Fiktionalität sowie ein Selbstverständnis der Texte von Dichtung eher als Mimesis der Sprache denn als Mimesis der Welt.[135] Zu diesem Aspekt der Texte ist vor allem der von Frank Zipfel in mehreren Veröffentlichungen dargelegte, weit aufgefasste Begriff von Fiktionssignalen als potentielle textuelle, paratextuelle und epistemische Phänomene in der Interaktion zwischen Autor und Lesenden in der Institution Fiktion besonders hilfreich und wertvoll.[136]

Mit der Frage der Fiktionalität eng verbunden sind auch Verfahren der literarischen Selbstreflexivität, wie sie von Michael Scheffel, und Metafiktion und -narration, wie sie von Linda Hutcheon erörtert worden sind,[137] von zentraler Relevanz. Christoph Hein zählt zwar gewiss nicht zur literarischen Avantgarde – mit Paul Michael Lützeler gesprochen, »er hat nie etwas von revolutionären formalen Versuchen gehalten: Fontane

134 Zur Unterscheidung zwischen Fiktivität (als die »Nicht-Wirklichkeit des Dargestellten«) und Fiktionalität (des Textes) siehe Frank Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001, S. 68f.

135 vgl. Martínez/Scheffel: »So hat z.B. die amerikanische Literaturtheoretikerin Barbara Herrnstein die vielbeachtete These aufgestellt, dass Dichtung in erster Linie nicht Nachahmung (d.h. Mimesis) von Welt, sondern von Rede darstelle«; Matías Martínez und Michael Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie. 9. Auflage, München: C.H. Beck 2012, S. 16; auch Peter Bichsel: »Und nicht die Realität wird nachgeahmt, sondern die Situation des Erzählens«; zitiert in: J. Alexander Bahreis, »Mimesis der Stimme. Fiktionstheoretische Aspekte einer narratologischen Kategorie«, in: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, hg. von Andreas Blödorn, Michael Scheffel and Daniela Langer, Berlin: de Gruyter 2006, S. 101–122; hier: S. 101.

136 Frank Zipfel: »Fiktionssignale«, in: Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Tobias Klauk und Tilmann Köppe, Berlin: De Gruyter 2014, S. 97–124; Ders.: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität.

137 Michael Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen, Tübingen: Niemeyer 1997; Linda Hutcheon: A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction, London: Routledge 1988; Dies.: Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox, 2nd Edition, Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press 2013.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

steht ihm näher als Joyce«[138] –, dennoch wird stellenweise in seinen Texten die Zuverlässigkeit des Erzählens und die ästhetische Illusion in einem Maße durchbrochen, das bislang von der Forschung kaum Beachtung fand. Diese Reflexivität und Illusionsdurchbrechung lassen sich praktisch in allen Prosatexten des Autors nachweisen, erleben aber ihren explizitesten Ausdruck in dem neueren Roman *Trutz*.

Ein weiteres Strukturmerkmal, das in vielen der in der Folge besprochenen Texte Heins variiert anzutreffen ist, stellen Erzählrahmen dar.[139] Dies dürfte nicht überraschen, denn schließlich werden in den Texten Akte des Erinnerns inszeniert und zu dieser Inszenierung kann oft zu Textbeginn die Etablierung einer grundlegenden Erinnerungs- und Erzähl-Situation[140] gehören – man denke etwa an den Aufbau von Theodor Storms Erinnerungsnovellen. Die Rahmungen in Heins Texten, die in einigen Fällen sogar doppelt auftreten, sind bemerkenswert in ihren Kontinuitäten und Variationen; nur in den seltensten Fällen, wenn überhaupt, erfüllen diese die gängigen Kriterien einer Rahmenerzählung im engeren Sinne, wie sie vor allem von Andreas Jäggi identifiziert wurden.[141] Beispielsweise werden bei Hein die vermeintlichen Rahmen- und Binnenerzählungen fast nie von verschiedenen Erzählern erzählt. In drei Romanen, nämlich in *Frau Paula Trousseau*, *Glückskind mit Vater* (in der zweiten von zwei Rahmungen) und *Trutz*, wird die vordergründige Illusion oder die Lesererwartung einer klassischen Herausgeberfiktion zwar ansatz- bzw. stellenweise erweckt, die allerdings bei näherem Hinschauen in Frage gestellt bzw. völlig demontiert wird. Noch weniger klar einzuordnende Rahmungen bilden die traumartigen Eingangssequenzen in *Der fremde Freund*, *Glückskind mit Vater* (d.h. die erste von zwei Rahmungen im Roman) oder *Willenbrock*,[142] wozu auch die rahmenden Dialoge mit der toten Titelfigur in *Horns Ende* zu zählen sind. Es wird in der vorliegenden Studie argumentiert, dass Rahmungen bei Hein immer die zunächst inszenierte bzw. nahegelegte Ausgangssituation des Erzählens mindestens genauso fragwürdig erscheinen lassen wie sie diese begründen bzw. beleuchten. Für die Analyse der Erzählrahmen in den ausgewählten Texten erweist sich vor allem die erweiterte Kategorie der Rahmung, wie sie in verschiedenen

138 Paul Michael Lützeler: »Weiß ist meine Sehnsucht«, in: Der Tagesspiegel vom 21.03.2007; https://www.tagesspiegel.de/kultur/frau-paula-trousseau-von-christoph-hein-weiss-ist-meine-sehnsucht/825390.html (06.09.2023).

139 Nur die heterodiegetisch erzählten Texte *Der Tangospieler*, *In seiner frühen Kindheit ein Garten*, das Kinderbuch *Mama ist gegangen* und die neueren Romane *Verwirrnis* (2018), *Guldenberg* (2021) und *Unterm Staub der Zeit* (2023) weisen keinen Erzählrahmen im weiteren Sinne auf.

140 »Erzähl-Situation« wird hier nicht im Sinne der drei typischen Erzählsituationen Stanzels gebraucht, sondern meint im Sinne Frank Zipfels die »Situierung des Erzählaktes« oder »das Verhältnis zwischen Erzählinstanz und Erzählung bzw. zwischen Erzählinstanz und Geschichte«; vgl. Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 114. In der Folge wird zur Vermeidung von Zweideutigkeit diese Verwendung des Begriffs durch den Einsatz eines Bindestrichs kenntlich gemacht.

141 Andreas Jäggi: Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage, Bern: Peter Lang 1994, S. 59f.

142 Eine ähnliche, traumartige Szene spielt sich am Anfang des Romans *Weiskerns Nachlass* ab, der in der vorliegenden Studie allerdings nicht behandelt wird.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Veröffentlichungen von Werner Wolf ausgearbeitet wurde,[143] als ein extrem hilfreiches Beschreibungsinstrument.

Weniger textübergreifend, dafür aber intensiver und auffälliger ist eine idiosynkratische Zeitbehandlung, wie sie vor allem in der frühen Novelle *Der fremde Freund* vorherrscht. Zu erwähnen im Rahmen dieses sehr weiten erzähltheoretischen Feldes sind vor allem Gérard Genettes zeitanalytische Kategorien der Ordnung, Dauer und Frequenz,[144] Harald Weinrichs Theorien zum literarischen Tempusgebrauch,[145] Alfonso de Toros Kategorisierung von Zeitkonkretisationen (d.h. Zeitangaben),[146] Armen Avanessians und Anke Hennigs Überlegungen zum Präsens als Erzähltempus[147] sowie die Dorrit Cohns und Monika Fluderniks zum simultanen Erzählen.[148]

Für eine kleine Anzahl an Texten – um präzise zu sein, allein für *Horns Ende* und *Landnahme* – ist auch die Kategorie der Multiperspektivität zentral. Bei der Analyse hierzu wird auf Beiträge von Vera und Ansgar Nünning insbesondere wie auch auf den von ihnen herausgegebenen Sammelband zum multiperspektivischen Erzählen im Allgemeinen zurückgegriffen,[149] in denen zum ersten Mal eine systematisch narratologisch begründetes terminologisches Werkzeug sowie Modelle zur Beschreibung, Typologisierung und Analyse verschiedener Ausprägungen und Abstufungen multiperspektivischen Erzählens geschaffen wurden.

## 1.5. Aufbau der Arbeit

Im Folgenden wird weitgehend chronologisch verfahren, d.h. die Kapitel ordnen sich bis auf wenige Ausnahmen nach dem Erscheinungsdatum der besprochenen Prosawer-

143 Werner Wolf: »Defamiliarized Initial Framings in Fiction«, in: Framing Borders in Literature and Other Media, hg. von Werner Wolf und Walter Bernhart, Amsterdam: Rodopi 2006, S. 295–328; ders.: »Framing Borders in Frame Stories«, ebd., S. 179–206.

144 Genette: Die Erzählung, S. 17–102.

145 Harald Weinrich: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Zweite, völlig neubearbeitete Auflage, Stuttgart: W. Kohlhammer 1971.

146 Alfonso de Toro: Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman. Am Beispiel von G. García Márquez' Cien años de soledad, M. Vargas Llosas La casa verde und A. Robbe-Grillets La maison de rendez-vous, Tübingen : Narr 1986.

147 Armen Avanessian und Anke Hennig: Präsens. Poetik eines Tempus, Zürich: diaphanes 2012.

148 Dorrit Cohn: »›I Doze and wake‹. The Deviance of Simultaneous Narration,« in: The Distinction of Fiction, Baltimore: Johns Hopkins UP 1999, S. 96–108; Monika Fludernik: »Tempus und Zeitbewusstsein. Erzähltheoretische Überlegungen zur englischen Literatur,« in: Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne, hg. von Martin Middeke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 22–32; Dies.: »Chronology, time, tense and experientiality in narrative,« in: Language and Literature 12(2) 2003, S. 117–134.

149 Vera Nünning/Ansgar Nünning: »Von ›der‹ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte: Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität« (S. 3–38), und »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht. Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte« (S. 39–77) in; dies., Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts, Trier: WVT 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ke Heins. In Kapitel 2 (dem ersten Analysekapitel) wird die Zeitbehandlung in der frühen Novelle *Der fremde Freund* (1982) untersucht und dabei die These vertreten, dass Idiosynkrasien im Einsatz von Zeitangaben und im Tempusgebrauch nur zu einem gewissen Grad als formaler Ausdruck des psychischen Zustands der Ich-Erzählerin verstanden werden können; einige Beispiele davon sind für den Lesenden kaum naturalisierbar und stellen echte Aporien dar. Das dritte Kapitel befasst sich mit multiperspektivischem Erzählen in *Horns Ende* (1985) und insbesondere mit der Privilegierung einer der fünf Erzählstimmen; es wird die Möglichkeit einer fiktiven Autorschaft dieser Figur erwogen – samt ihren Konsequenzen für die Beurteilung der Polyphonie des Romans. Dem vierten Kapitel kommt der Status eines Exkurses insofern zu, als es in der Textauswahl etwas aus der Chronologie herausfällt und es sich bei den darin besprochenen Werken, *Der Tangospieler* (1989), *Willenbrock* (2000) und *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005), um personal erzählte Romane handelt – anders als bei allen übrigen in dieser Studie behandelten Primärtexten, in denen zwar nicht durchgehend, aber überwiegend autodiegetisch erzählt wird. Inszenierte Erinnerungsakte sind – zumindest teilweise der Erzählsituation entsprechend – in diesen Texten seltener anzutreffen, wenn auch darin Erinnerungen mal mehr, mal weniger implizit thematisiert werden. Ein Teil des Kapitels beschäftigt sich anhand zweier Verfilmungen von Hein-Vorlagen mit den erzähltechnischen Herausforderungen transmedialer Adaption. Interferenzen zwischen narratorialer und figuraler Perspektive, sprich: die Abwechslung vom Kinderblick und Erwachsenenblick in der »fiktiven Autobiographie« *Von allem Anfang an* (1997) bilden den Gegenstand des fünften Kapitels; in einem Unterkapitel wird der Roman inhaltlich und erzähltechnisch mit dem Kinderbuch *Mama ist gegangen* (2003) verglichen. Das sechste Kapitel setzt sich mit Selbst- und Fremdbildern und Flucht in den Romanen *Landnahme* (2004) und (noch einmal) *Willenbrock* auseinander und es wird argumentiert, dass die in den Romanen dargestellten xenophoben Denkweisen der Figuren ihren Ursprung zumindest teilweise in den eigenen verdrängten Vergangenheiten hat. Hier werden auch einige Anmerkungen zu Parallelen zwischen *Landnahme* und dem früheren, ebenfalls multiperspektivisch erzählten Roman *Horns Ende* gemacht. Das vergleichsweise kurz gehaltene siebte Kapitel zum Roman *Frau Paula Trousseau* untersucht gestörte und verweigerte Kommunikation zwischen den Generationen und somit Brüche im kommunikativen Gedächtnis. Im achten und letzten Analysekapitel der Arbeit wird das Wechselspiel zwischen inszenierter Authentizität und offengelegter Fiktionalität in zwei neueren Romanen Heins, *Glückskind mit Vater* (2016) und *Trutz* (2017), untersucht. Dabei kommt dem jeweiligen Erzählrahmen besondere Aufmerksamkeit zu und es wird dem Einsatz von Fiktionssignalen, Metafiktion und Metanarration in beiden Texten nachgegangen. Ein kurzes Fazit im neunten Kapitel fasst die Ergebnisse zusammen, geht die Frage von Kontinuität und Wandel im Erzählkonzept Christoph Heins an und nennt einige weitere Desiderate in der Hein-Forschung.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

# 2. »Versuch einer Rekonstruktion«. Zeitbehandlung und Ich-Spaltung in *Der fremde Freund*

## 2.1. Einleitung

> »Ich bin mit meiner Wohnung zufrieden. Meine Haut ist in Ordnung. Was mir Spaß macht, kann ich mir leisten. Ich bin gesund. Alles was ich erreichen konnte, habe ich erreicht. Ich wüßte nicht, was mir fehlt. Ich habe es geschafft. Mir geht es gut. Ende.« (*DfF* 212)

Diese Daseinsbilanz zieht die autodiegetische Erzählerin am Schluss von Christoph Heins 1982 in der DDR veröffentlichter Novelle *Der fremde Freund*. Es ist denkbar, dass Leser*innen, selbst solche, die nicht durch die Lektüre der vorangehenden zweihundert Seiten darauf vorbereitet wurden, diesen beteuernden Zeilen mit einiger Skepsis begegnen. Noch deutlicher schwingt der Widerspruch oder gar die Provokation in anderen Äußerungen der angeblich zufriedenen Frau mit, so zum Beispiel einige Seiten vorher bei einer unvermittelten und beunruhigenden Bemerkung über das Verhältnis zu ihren Kollegen: »Würde ich Selbstmord begehen, stünden sie vor einem Rätsel« (*DfF* 208). Bei solchen Zweideutigkeiten scheint es sich um das zu handeln, was Hein in Anlehnung an Anton Tschechow als den »Untertext« bezeichnet, den er wie folgt erläutert: »Es ist so, daß der Leser etwas anderes auch liest, […]. Wenn die Person sagt, sie sei zufrieden und ihr gehe es gut, wird eigentlich immer etwas anderes, nicht das Gegenteil, aber etwas anderes noch erzählt.«[1]

So hat man es in diesem Text mit einer Ich-Erzählerin zu tun, die sich einerseits mit Informationen über sich selber außergewöhnlich zurückhaltend verhält – ihren Vornamen, Claudia, gibt sie erst mitten im Buch und nur dieses einzige Mal preis (*DfF* 78), ihr Alter, neununddreißig Jahre, erst im letzten Viertel des Buches (*DfF* 162)[2] –, deren weitgehend um Lakonie und Unbetroffensein bemühte Schilderungen andererseits in

1 Christoph Hein: »Die Intelligenz hat angefangen zu verwalten und aufgehört zu arbeiten. Ein Gespräch«, in: Öffentlich arbeiten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 148–157, hier: S. 151.

2 Auf S. 196 verrät Claudia, dass sie im Februar, also gegen Ende der zwölf Monate umfassenden erzählten Zeit, vierzig wird.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

hohem Maße selbstentblößend sind. Den Hauptstrang der Handlung bildet die etwa ein Jahr dauernde Affäre der Berliner Ärztin mit Henry, einem verheirateten Architekten von Atomkraftwerken mit einem Faible für Filzhüte und schnelles Autofahren. Sein Tod in einer sinnlosen Schlägerei mit Jugendlichen bedeutet nicht nur naturgemäß das Ende der Beziehung, sondern dient Claudia auch als generellen Erinnerungs- und Erzählanlass, der sie des Weiteren in Exkurse über ihren Alltag in der Klinik und in ihrem sterilen Hochhausapartment, über ihre bevorzugten Motive als Hobby-Fotografin, sowie in längere Analepsen in ihre Kleinstadtadoleszenz der 1950er Jahre führt. Die dreizehn Kapitel, die den Hauptteil des Textes ausmachen, haben den Charakter eines Monologs, insofern sie an keinen erkennbaren Adressaten gerichtet sind und teilweise einen assoziativ-sprunghaften Rhythmus aufweisen; jedoch tritt an die Stelle des für innere Monologe typischen mündlichen Duktus eher bekannte poetische und narrative Gestaltungsmittel, wie etwa summarisches und szenisches Erzählen, inklusive ausgiebig wiedergegebene Dialoge (allerdings durchgängig ohne Anführungszeichen). Dem Monolog – nimmt man trotz Vorbehalte die Bezeichnung erst einmal an – ist ein kursiv gesetzter Prolog in Form einer traumartigen Sequenz vorangestellt, dem zwar ein weit geringerer Anteil an Druckseiten eingeräumt wird, dem aber für ein Verständnis der Novelle eine Schlüsselrolle zukommt und somit im Folgenden besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird.

Zur wohl meist rezipierten und von der Literaturwissenschaft am ausführlichsten behandelten Prosaveröffentlichung Christoph Heins gibt es kaum einen Aspekt des Textes – zumindest in inhaltlicher Hinsicht –, der nicht bereits durchleuchtet wurde. Außerdem sinniert die Ich-Erzählerin selbst sehr ausführlich über diverse mögliche Erklärungen ihrer Situation, etwa über Entfremdungsprozesse in der Gesellschaft, über individuelle sowie kollektive Verdrängung, über in und seit der Kindheit erlittene Traumata, über Bedingungen und Probleme des Zusammenlebens der Geschlechter usw. Kommentare wie der folgende finden sich häufig: »Ich verdränge täglich eine Flut von Ereignissen und Gefühlen, die mich demütigen und verletzen. Ohne diese Verdrängungen wäre ich nicht fähig, am Morgen aus dem Bett aufzustehen« (*DfF* 116). Heinz-Peter Preußer hat zurecht bemerkt, dass die Novelle fast »geschwätzig in ihren sich gegen Ende wiederholenden Erklärungen, ihren Redundanzen, die Antworten auf Fragen liefern, die schon gar nicht mehr gestellt werden müssen.«[3] So besteht die Aktivität eines auf »Botschaften« fixierten Lesers weniger in der Offenlegung von Verborgenem als in der bloßen Entscheidung, wann und inwieweit Claudia in ihren Selbstdiagnosen beizupflichten bzw. zu misstrauen ist. Dementsprechend ist es nicht so sehr Gegenstand der vorliegenden Analyse von *Der fremde Freund*, etwa eine gänzlich neue Interpretation zu entwickeln, noch vorher aufgestellte psychologische, existentielle, gendertheoretische, sozial- oder zivilisationskritische Lesarten der Novelle grundlegend in Frage zu stellen. Das Augenmerk gilt hier weniger dem »Was« des Erzählens als vielmehr dem »Wie«, d.h. der formalen Beschaffenheit des Textes und den Erzähltechniken, die ihm seine Bedeutungsvielfalt verleihen und wahren. Eine solche Hervorhebung ästhetischer Aspekte scheint überfällig; sie ist zwar in manchen frühen Rezensionen der Novelle in Ansätzen zu erkennen, lässt sich aber in den seitdem veröffentlichten wissenschaftlichen Abhandlungen weitestgehend vermissen.

3 Preußer: Zivilisationskritik, S. 113.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Eine fundamentale Ausgangsposition bei der folgenden Analyse ist es, dass in anspruchsvollen literarischen Texten thematische und affektive Anliegen und strukturelle und ästhetische Merkmale sich gegenseitig widerspiegeln und ergänzen – dass sich, mit anderen Worten, eine »Semantisierung der Form« vollzieht.[4] Die im Untertitel des vorliegenden Kapitels angedeutete »Spaltung des Ich« besitzt dementsprechend sowohl inhaltliche als auch formale Relevanz. Einerseits ist damit die Ich-Spaltung als Dissoziation gemeint, im pathologischen Sinne »eines Einrisses im Ich«,[5] der aus der abwehrenden Reaktion auf z.B. traumatische Erlebnisse resultieren kann. Die Bedrohung einer Auflösung des Selbst der Protagonistin in *Der fremde Freund*, ihre innere Vereinsamung und Erstarrung in einer äußeren Lebenswirklichkeit, die von Verwissenschaftlichung und sturem Fortschrittsglauben, vor allem aber von der Verdrängung von privater und kollektiver Geschichte geprägt ist, entsprächen mit großer Sicherheit einer solchen Diagnose. Andererseits aber konnotiert »Ich-Spaltung« die in der Psychotherapie eingesetzte Fähigkeit eines Menschen, sich selbst und das eigene Handeln distanziert und reflektiert zu beobachten; dieses positive Verständnis des Begriffs hat seine erzähltechnische Entsprechung in der Grundprämisse aller retrospektiven Ich-Erzählungen, nämlich in der inszenierten Doppelung des Ichs in ein erzählendes und erlebendes Ich, oder, wie Stanzel es formuliert, in dem »Spannungsgefüge zwischen dem älteren, gereiften, einsichtigeren Ich als Erzähler und dem noch völlig in seiner existentiellen Situation befangenen Ich als Helden«.[6] Über den *Fremden Freund* merkte David Roberts schon 1990 an:

> »I have suggested that Hein invites us to see through Claudia's text in two different ways. This corresponds with the double function of her narrative in which the ›I‹ occupies the double position of subject and observer. Thus we can say schematically that subject and subtext form the one reading model, observer and context the other. The first reading model is hermeneutic. It operates by means of the distinction between surface and depth, what is said and what is not said.«[7]

4 Vgl. Wolf Schmid: »Die Semantisierung der Form. Zum Inhaltskonzept Jurij Lotmans«, in: Russian Literature 5 (1977), S. 61–80.

5 Sigmund Freud: »Die Ichspaltung im Abwehrvorgang«; https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine1/Kapitel32.html (06.09.2023).

6 Franz K. Stanzel: Theorie des Erzählens. 8. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008, S. 112.

7 David Roberts: »Surface and Depth: Christoph Hein's *Drachenblut*«, in: German Quarterly 63.3/4 (1990), S. 478-489; hier: S. 480. An dieser Stelle muss auch auf verblüffende Ähnlichkeiten in der Wortwahl (wohlgemerkt in einer anderen Sprache) und Argumentation zwischen Roberts' Beitrag und einem neueren Aufsatz von Klaus Hammer hingewiesen werden, in dem der frühere Text – trotz aller Ähnlichkeit – nicht als Quelle angegeben wird; bei Hammer liest sich die entsprechende Stelle so: »Zwei unterschiedliche Leseperspektiven und Lesemodelle wirken hier zusammen, […]. Der Leser ist aufgefordert, durch die Erzählerin Claudia im doppelten Sinne des Wortes zu sehen: unter ihrem Text den versteckten Untertext und gleichzeitig die Gesellschaft aus ihrer Optik zu betrachten. In dieser Doppelfunktion des Erzählens nimmt das Ich die Doppelposition von Subjekt und Beobachter ein. Subjekt und Untertext stellen das eine Lesemodell dar. Es funktioniert mit Hilfe der Unterscheidung von Oberfläche und Tiefe, Gesagtem und Ungesagtem.« Vor allem die letzten zwei hier zitierten Sätze scheinen wenig mehr als eine direkte Übersetzung der Sätze

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Diese Spaltung zwischen beobachtendem und erlebendem Ich scheint in der Novelle radikal durchzogen worden zu sein, bedenkt man etwa, wie kühl und unberührt Claudia selbst tragische Erfahrungen registriert. Schnell wird jedoch klar, dass die erzählende Claudia immer noch im selben Dilemma wie ihr früheres Ich steckt, und die von ihr behauptete und angestrebte Erzähldistanz wird – was vor allem an der komplexen Zeitbehandlung und stellenweise schwer zuzuordnenden Erzählperspektive erkennbar ist – zunehmend als prekäres Konstrukt bloßgelegt.

Mit *Der fremde Freund* etablieren sich zwei verwandte, aber gewissermaßen gegenläufige Grundthemen, die im weiteren Schaffen Christoph Heins immer wiederkehren: Erstens, die Notwendigkeit des Erinnerns – notwendig, nicht nur im Sinne eines moralischen Imperativs, sondern auch, weil sich Erinnerungen aufdrängen, ob der Mensch es will oder nicht – wie Claudia selbst bemerkt: »[…] manchmal überfällt uns unsere eigene Vergangenheit wie ein unerwünschter Schatten. Wir können sie nicht aus unserem späteren Leben heraushalten« (*DfF* 157); zweitens, die Unmöglichkeit, in bewusster Retrospektion einen unmittelbaren oder gar verlässlichen Zugang zu der Vergangenheit zu finden. Diese Unterscheidung zwischen intendiertem Erinnern – »mémoires volontaires« oder, mit Aleida Assmann gesprochen, dem »rekonstruktiven Gedächtnis« – auf der einen Seite, und ungewollten, spontanen Erinnerungen – »mémoires involontaires« oder dem »explosiven Gedächtnis«[8] – auf der anderen Seite, bildet eine zentrale Analysekategorie für die Perspektivenstruktur von Heins Novelle. Inwieweit auch diese zwei Phänomene wirklich immer deutlich voneinander zu trennen sind, wird in der Novelle in Frage gestellt, wie im Folgenden aufgezeigt wird.

In dem vorliegenden Kapitel wird nach einem kursorischen Überblick über die Rezeption der Novelle der in thematischer und formaler Hinsicht programmatische Charakter der vorangestellten Traumsequenz ausgearbeitet. Weiter werden am Beispiel ausgewählter Textstellen die Zeitbehandlung, der Einsatz von Zeitangaben und die verschiedenen zeitlichen Perspektiven in der Novelle untersucht, wobei besonders die Bestimmung der Erzählerzeit[9] bzw. der Zeit der Narration,[10] d.h. des Zeitpunkts oder -raums, in dem der narrative Akt stattfindet, in den Blickpunkt rücken soll. Eine Beschäftigung mit diesem nach Genette der Kategorie der »Stimme« zuzuordnenden Aspekt bringt mit sich Fragen, die eher in der Kategorie »Modus« beheimatet sind, genauer: die nach der Spaltung und Verschränkung der Fokalisierung durch das erzählende und erlebende Ich, nach dem Wechsel zwischen Innen- und Außenperspektive, sowie nach der Kombination und Gegenüberstellung von den verschiedenen Modi der erzählerischen Darstellung von Erinnerungsakten. Im Laufe und am Schluss der Analyse wird auch des Öfteren zu ausgewählten Interpretationsansichten Stellung bezogen und es werden einige Überlegungen zur Frage der konkret-historischen versus gesellschafts- und systemübergreifenden Relevanz des Werkes angestellt.

---

Roberts' zu sein. Siehe Klaus Hammer: »›Die gesamte Zivilisation ist Verdrängung‹. Zur Schreibstrategie von Christoph Hein«, in: Colloquia Stetinensia Germanica 19 (2011), S. 91–104; hier: S. 93.

8 Assmann: Erinnerungsräume, S. 236–240.

9 Vgl. Silke Lahn/Jan Christoph Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse, Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 145.

10 Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 139f.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Um nochmal kurz auf die Zeitbehandlung der Novelle zu kommen, die im Folgenden im Mittelpunkt der Analyse steht: Sie ist als komplex zu bezeichnen, nicht so sehr in der vielleicht gewohnten und erwartbaren Hinsicht, dass etwa Ereignisse der »histoire« fragmentiert oder achronisch erzählt werden, sondern vor allem insofern die zeitliche Perspektive der Erzählerin, d.h. der Standpunkt, von dem aus erinnert und erzählt wird, sich häufig zu verschieben scheint oder zumindest nicht immer eindeutig zu bestimmen ist. Dies äußert sich u.a. in einem idiosynkratischen Gebrauch von Tempi und deiktischen Zeitadverbien. Die oft spärliche Konkretisierung der zeitlichen Verhältnisse ist – so ein zentrales Argument der vorliegenden Analyse – ein konsequenter formaler Ausdruck der Zeiterfahrung einer Protagonistin, für die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in eins zusammengefallen sind und deren existentielle Situation wohl am besten als eine des emotionalen und seelischen Stillstands charakterisiert werden kann. Neben den wegweisenden Theorien Genettes zu den Kategorien Zeit und Stimme werden im Folgenden die von Alfonso de Toro durchgeführten Verfeinerungen zur Typologisierung von Verfahren der Zeitkonkretisation, die umfangreichen Studien zum literarischen Tempusgebrauch von Käte Hamburger, Harald Weinrich, sowie Armen Avanessian und Anke Hennig, und Überlegungen zu sogenannten »Achronien«, d.h. zu temporalen Unbestimmtheiten in literarischen Texten in Beiträgen von u.a. Dorrit Cohn, Monika Fludernik, und Ansgar Nünning von sehr großem Nutzen sein.

## 2.2. Tendenzen in der Rezeption

Die Novelle *Der fremde Freund*, die ein Jahr nach ihrer DDR-Veröffentlichung aus Titelschutzgründen in der BRD als *Drachenblut* erschien, wurde auf beiden Seiten der deutsch-deutschen Grenze als literarisches Ereignis begrüßt und verlieh ihrem Autor, der sich bis dahin vor allem als Dramatiker einen Namen gemacht hatte, über den deutschen Sprachraum hinaus Bekanntheit.[11] In der DDR wurde *Der fremde Freund* häufiger rezensiert als alle bisherigen Hein-Werke (inklusive Theaterstücke) zusammen, und die erste Auflage von 20.000 Exemplaren wurde schnell vergriffen.[12] Die Rezeption des Werkes in den ersten Jahren nach seiner Veröffentlichung hat Terrance Albrecht bereits ausführlich dokumentiert, weshalb hier auf eine vollständige Darstellung verzichtet werden kann.[13] Stattdessen beschränke ich mich im Folgenden vorerst auf eine Zusammenfassung der von Albrecht konstatierten, frühen Tendenzen sowie auf einen Überblick über einige in der Zwischenzeit erschienene Sammelband- und Zeitschriftenbeiträge und einschlägige Kapitel in umfangreicheren Monographien zu Hein. Im Laufe der anschließenden Analyse wird immer wieder auf eine Auswahl dieser Quellen kritisch zurückgegriffen.

In der DDR rief der Text eine belebte Diskussion hervor. Zum Beispiel räumten die *Weimarer Beiträge* in deren Rubrik »Für und Wider« Platz für sechs parallele Besprechun-

11 Albrecht setzte im Jahr 2000 die Zahl der unterschiedlichen Sprachen, in die das Werk übersetzt wurde, bei über zwanzig an; Rezeption und Zeitlichkeit, S. 41.

12 Vgl. Albrecht: Rezeption und Zeitlichkeit, S. 20.

13 Ebd., S. 20f.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

gen der Novelle ein.[14] In Betracht gezogen wurde unter anderem die Relevanz des Werks für die DDR-Gesellschaft bzw. die umstrittene Frage, inwiefern Claudias Schicksal als typisch oder repräsentativ für das Leben in der DDR einzustufen ist. Kritische Überlegungen dieser Art scheinen bereits im Text vorweggenommen zu sein, etwa wenn die Ich-Erzählerin ihre Beobachtungen – nicht ohne ein wenig Sarkasmus – wie folgt kommentiert:

> »Natürlich ist das alles von mir übertrieben, zugespitzt subjektiv, unhaltbar. Eine verstiegene, private Ansicht, ohne ausreichende Kenntnis der wirklichen Probleme, Schwierigkeiten und Erfolge. Natürlich fehlt mir die Übersicht, um solche Erlebnisse richtig einschätzen zu können.« (*DfF* 136–137)

Wenn auch *Der fremde Freund* in der DDR kontrovers besprochen wurde und das Ausbleiben einer Rezension im *Neuen Deutschland*, der meist gelesenen Zeitung in der DDR, vermutlich nicht ohne politische Beweggründe erfolgte, waren die Reaktionen bei weitem nicht so einstimmig negativ oder ideologisch geprägt, wie es in der Folge rückblickend und von außen charakterisiert wurde. Bei der Behauptung einer fast einheitlichen Ablehnung der Novelle seitens DDR-Kritiker*innen wird nicht selten auf die Forderungen des sozialistischen Realismus zurückgegriffen – ein Literaturideal, das ja Jahrzehnte früher formuliert wurde und dessen Relevanz für die DDR-Literaturwissenschaft der 1980er Jahre hier womöglich überschätzt wird. Beispielsweise kommentierte 1985 die Politikwissenschaftlerin Antonia Grunenberg das Erscheinen der Novelle wie folgt: »Daß das in der DDR, deren Leserschaft trotz Generationswechsel und literarischen Neuerungen noch immer auf das Niveau der Lebenshilfeliteratur und der positiven Helden eingeschworen ist, als Provokation angegriffen wurde, versteht sich beinahe von selbst.«[15]

In eine ähnliche Richtung geht die Argumentation von Bärbel Lücke, die sich fragt »wie eine solche Erzählung zur Publikation gelangen konnte«, denn »der Held selbst ist in seinem Leiden, in seiner Gebrochenheit, in seinem Verwundetsein und seiner Verwundbarkeit kein positiver Held des sozialistischen Realismus«.[16] Auch erst neulich brachte Jakob Norberg die behauptete Ablehnung des Textes in der DDR mit der Unvereinbarkeit sowohl von Trauma-Narrativen als auch von der Gattung der Novelle mit einem sozialistischen Weltbild in Verbindung.[17] Zwar wird in späteren Überblicken über die Rezeption der Novelle immer wieder das Zitat einer Rezensentin angeführt, die dem Schriftsteller indirekt eine unreife Weltanschauung nahelegt.[18] Doch solche reflexhaft ideologisch motivierten Kritiken wurden auch innerhalb der DDR-Literatur-

14 Bernhardt et al.: »*Der fremde Freund* von Christoph Hein«.

15 Antonia Grunenberg: »Geschichte als Entfremdung. Christoph Hein als Autor der DDR«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 67–83; hier: S. 79. Hierbei handelt es sich um einen gekürzten Abdruck des originalen Beitrags, der zuerst in Michigan Germanic Studies 8.1/2 (1982 [erst 1985 erschienen – R.S.]) veröffentlicht wurde.

16 Bärbel Lücke: Christoph Hein, *Drachenblut*: Interpretation, München: Oldenbourg 1989, S. 71.

17 Jakob Norberg: »Late Socialism as a Narrative Problem. Christoph Hein and the Limits of the Novella«, in: German Studies Review 38.1 (2015), S. 63–82; hier: S. 69–70.

18 Wilke in: Bernhardt et al., »*Der fremde Freund* von Christoph Hein«, S. 1655.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

wissenschaft moniert oder gar verhöhnt, wie am folgenden Beispiel aus einem Aufsatz von Hans Kaufmann deutlich zu erkennen ist:

> »Wenn in der Debatte um den ›Fremden Freund‹ bei einigen die Faszination durch das Buch von Mißtrauen gegen den Verfasser begleitet wird, so scheint mir das damit zusammenzuhängen, daß mehrere Kritiker es weit von sich weisen, die Probleme des Werkes auf sich zu beziehen. Sie zeigen eben die ›Berührungsangst‹, die sie an Claudia entdecken. Glaubt man ihnen, so sind ›wir‹ anderen alle hochsensibel, wahre Samariter des Seelenlebens unserer Mitmenschen, während diese da platterdings ein ›Monster‹ ist, das man – sensiblerweise – ›im Leben links lassen‹ würde. Die Vermutung erscheint nicht abwegig, daß Hein auch gegen solche Selbstgerechtigkeit angeschrieben hat.«[19]

Auch Begeisterung für den *Fremden Freund* unter DDR-Kritiker*innen war also durchaus zu vernehmen. Unter anderem ist von einem »herausragende[n] Stück künstlerischer Prosa in der neueren Literatur der DDR«,[20] selbst in ansonsten weniger wohlwollenden Besprechungen von einem »Glanzpunkt unserer Literatur«[21] und von einem Buch, das man »fasziniert von Anfang bis Ende gelesen« habe,[22] die Rede. Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass in dem Großteil der in der DDR erschienenen Besprechungen ein prominenter Fokus auch auf formalen Aspekten des Textes lag. Selbst in eher kritischen Rezensionen schwingen nicht selten recht zweischneidige Komplimente mit, wie etwa bei Ursula Heukenkamp, die konstatiert, dass die »fast durchweg mit Eleganz verwendete Form« Oberhand über den Inhalt des Werkes gewinne,[23] oder bei Klaus Kändler, der aus einer Laudatio für Hein von Peter Hacks zitiert; dort heißt es nämlich: »Er gehört zu jenen wenigen, die mit der Sprache keine Sorgen haben, Christoph Hein hat Gewalt über die Worte. Sein Problem war der Inhalt, der ja jedenfalls das leichtere Problem war.«[24]

Auch die zeitgenössische Rezeption des Textes in der BRD scheint auf dem ersten Blick vergleichsweise frei von politischer Voreingenommenheit gewesen zu sein. Dazu schreibt Albrecht: »Die Rezensionen zu ›Der fremde Freund‹ sind von einer Differenziertheit und Unabhängigkeit gegenüber der sonst so üblichen Suche nach der DDR-Wirklichkeit, wie sie selten bei Besprechungen der DDR-Literatur in der Bundesrepublik zu beobachten ist.«[25] Albrecht stellt eine »überschwengliche Aufnahme« sowie die »Betonung der sprachästhetischen Bedeutung des Textes« bei westlichen Kritikern

---

19 Hans Kaufmann: »Christoph Hein in der Debatte«, in: DDR-Literatur '83 im Gespräch, hg. von Siegfried Rönisch, Berlin und Weimar: Aufbau 1984, S. 41–51; hier: S. 47–48.

20 Leistner in: Bernhardt et al., »*Der fremde Freund* von Christoph Hein«, S. 1642.

21 Wilke, ebd., S. 1652.

22 Lindner, ebd., S. 1645.

23 Ursula Heukenkamp: »Die fremde Form«, in: Sinn und Form 35 (1983) Heft 3, S. 625–632; hier: S. 628 und S. 632.

24 Kändler in: Bernhardt et al., »*Der fremde Freund* von Christoph Hein«, S. 1641; Peter Hacks: »Heinrich-Mann-Preis 1982« (Laudatio), in: Neue Deutsche Literatur 30.6 (1982), S. 159–163; hier: S. 162; Hacks hatte sich auf Heins Schreiben im Allgemeinen, nicht direkt auf *Der fremde Freund*, bezogen; ein Auszug aus der Novelle ist allerdings zufälligerweise im selben Heft der *ndl* abgedruckt.

25 Albrecht: Rezeption und Zeitlichkeit, S. 41.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

fest.[26] Zum Beispiel trägt eine Rezension Rolf Michaelis' in der *Zeit*, in der besonders die Wortwahl und der Duktus der Ich-Erzählerin beleuchtet werden, den Untertitel »Christoph Heins erstaunliche Novelle ›Drachenblut‹«.[27] Jedoch präzisierte Albrecht in einer Abhandlung, die im selben Jahr wie die Veröffentlichung seiner Dissertation über Hein erschien, seine Charakterisierung der westdeutschen Rezeption der Novelle; dort konstatiert er, dass der Rezeption »die politische Teilung beider deutscher Staaten gleichsam mit eingeschrieben« sei,[28] mit anderen Worten: eben die anscheinende Verwunderung bundesrepublikanischer Kritiker*innen über die Tatsache, dass ähnlichen existentiellen oder zivilisatorischen Phänomenen offenbar auch in der DDR zu begegnen waren, zeugt von gewissen vorgefassten Erwartungen der westdeutschen Kritiker*innen an »die andere deutsche Literatur«.[29]

Seit den ersten Besprechungen unmittelbar nach Erscheinung der Novelle sind immer wieder Aufsätze in Zeitschriften und Sammelbänden oder Kapitel in Monographien zu *Der fremde Freund* erschienen. Vor allem in und nach den folgenreichen Jahren 1989–1990 ist ein erneutes akademisches Interesse – innerhalb und außerhalb Deutschlands – an Heins erstem längerem Prosawerk zu vermerken. Emmerich hatte 1989 in einer nochmaligen Bewertung der Novelle in der ersten Ausgabe seiner Literaturgeschichte noch lobende Worte, auch wenn er einerseits bedauert, dass das vom Werk ausgelöste Echo andere Prosastücke Heins »in den Hintergrund gedrängt« habe, andererseits seine Interpretation des Textes enger an das System, unter dem er entstand, bindet. Zum Beispiel habe Christoph Hein, so Emmerich, »die Zurichtung des Subjekts unter den Bedingungen seines Landes geschildert«,[30] und der Autor zeige am Beispiel Claudias »die Weltanschauung des pragmatischen Nihilismus, die sich hier, im Gehäuse des ›realen Sozialismus‹, ausgebildet hat«.[31] Der kanadische Germanist Arnd Bohm liest im Jahre der Wiedervereinigung die Novelle als einen zutiefst DDR-kritischen Text, in dem die Gesellschaft und Regierung beschuldigt werden, ihren Bürgern den Zugang zu der eigenen Geschichte und damit zu einer authentischen Identität versperrt zu haben.[32] In der Hein gewidmeten Ausgabe von *Text + Kritik* aus dem Jahr 1991 liefert Jens F. Dwars eine Interpretation der Novelle, die eher zivilisations- als gesellschaftskritisch anmutet; Dwars arbeitet die sprachlichen Mittel heraus und betont vor allem die geschlossene Kreisstruktur der Handlung und des Textes im Allgemeinen.[33] Im

26 Ebd.

27 Rolf Michaelis: »Leben ohne zu leben«, in: Die Zeit vom 11.11.1983; http://www.zeit.de/1983/46/leben-ohne-zu-leben (06.09.2023).

28 Albrecht: »Deutungskanon«, S. 402.

29 Vgl. Emmerich: »Die andere deutsche Literatur«.

30 Emmerich: Kleine Geschichte, S. 306.

31 Ebd, S. 307.

32 Arnd Bohm: »History, Memory, and Self in Christoph Hein's *Drachenblut*«, in: The International Fiction Review 17.2 (1990), S. 117–120. Diese etwas einseitig gesellschaftskritische Lesart der Novelle lässt sich teilweise nachvollziehen, wenn man Bohms Besprechung im Kontext einer Verteidigung des Schriftstellers gegen den damals in manchen Feuilletons kursierenden Vorwurf betrachtet, sich gegenüber dem Regime nicht ausreichend oppositionell verhalten zu haben.

33 Jens F. Dwars: »Hoffnung auf ein Ende. Allegorien kultureller Erfahrung in Christoph Heins Novelle ›Der fremde Freund‹«, in: Arnold, Text + Kritik 111 (1991), S. 6–15.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

selben Band beklagt Hannes Krauss den Tenor der Betroffenheit in der *Drachenblut*-Rezeption (im Westen wie im Osten) und die vorherrschende Beschäftigung mit Inhalt zulasten ästhetischer Analyse.[34] Allerdings kommt es bei Krauss in seiner eigenen anschließenden Untersuchung, in der er die sozialpsychologischen und autobiographischen Dimensionen sowie »Spuren zur Erklärung der spezifisch real-sozialistischen Variante von Identitätszerstörung« im Text zu identifizieren behauptet,[35] kaum zu einer eingehenden Textanalyse, die über einige wenige intertextuelle und historische Bezüge hinausgehen würde. In einem Beitrag aus dem Jahre 1992 sieht die in den USA lehrende Literaturwissenschaftlerin Julia Hell in Claudias Schicksal eine Allegorie für die politische Geschichte der DDR, für eine verlorene Utopie »destroyed by forty years of ›real-existing socialism‹«.[36] Bei Hell rücken allerdings auch Fragen zu Geschlechterrollen in den Fokus,[37] und sie untermauert ihre Interpretation mit einer konsequenteren Analyse der Erzählstrategien der Novelle, als es in vielen der eher politisch orientierten Abhandlungen der Fall ist. Dies gilt ebenfalls für den bereits zitierten australischen Germanisten David Roberts, der zwar Parallelen zwischen der vierzigjährigen Claudia und der (zum Zeitpunkt ihres Untergangs) gleichaltrigen DDR sieht, der aber zugleich als die zentrale Frage des Textes die nach den »costs of civilization in contemporary societies, *both East and West*« identifiziert;[38] Roberts' Aufsatz beschäftigt sich, wie bereits an der oben zitierten Stelle zu erkennen war, auch sehr eingehend mit der Erzählsituation der Novelle und dem Verhältnis des erzählenden zum erlebenden Ich.

Im Laufe der Jahre folgten zahlreiche weitere Beiträge, die das konkret Zeitgeschichtliche und Politische an der Novelle herausarbeiten. Peter C. Pfeiffer, für den »Claudias persönliche Geschichte […] zum Zeitpsychogramm der DDR« wird,[39] bleibt in seiner Analyse überwiegend auf der inhaltlichen Ebene des Textes und betrachtet ihn an erster Stelle im Kontext von Erinnerungsdiskursen in der DDR. Der Amerikaner Phillip McKnight[40] räumt zwar universelle Lesarten ein, nimmt aber gleichzeitig Heins eigene Charakterisierung der Novelle als eine »GDR story«[41] als Begründung, den konkreten politischen Hintergrund (für ein amerikanisches bzw. ein in die deutsche Geschichte weniger eingeweihtes Lesepublikum) zu beleuchten; z.B. identifiziert McKnight als

34 Hannes Krauss: »Mit geliehenen Worten das Schweigen brechen. Christoph Heins Novelle ›Drachenblut‹«, in: Arnold, Text + Kritik 111 (1991), S. 16–27; hier: S. 16.

35 Ebd, S. 19.

36 Julia Hell: »Christoph Hein's ›Der fremde Freund/Drachenblut‹ and the Antinomies of Writing under ›Real Existing Socialism‹«, in: Colloquia germanica 25.3/4 (1992), S. 307–337; hier: S. 309.

37 Auch Christl Kiewitz und Ursula Elsner untersuchen die Novelle mit Blick auf die Genderproblematik: Christl Kiewitz: Der stumme Schrei; Ursula Elsner: »Stark, sinnlich, gut – Frauengestalten bei Christoph Hein«, in: Jackman, Christoph Hein in Perspective, S. 115–135.

38 David Roberts: »Surface and Depth«, S. 478 (Hervorhebung R.S.).

39 Pfeiffer: »Tote und Geschichte(n)«, S. 23–24.

40 McKnight: Understanding Christoph Hein, S. 20–39.

41 Ebd, S. 36 und 38. McKnight bezieht sich hier wohl auf folgende Bemerkung Heins in einem Gespräch mit Klaus Hammer: »Es war für mich eine DDR-Geschichte«. Bezeichnenderweise fährt Hein aber wie folgt fort: »Aber sie wurde in vierzig Ländern übersetzt, und auch an den Briefen aus sehr unterschiedlichen Ländern merkte ich, daß da offenbar noch etwas war, was in anderen Ländern vorhanden ist«; »›Dialog ist das Gegenteil von Belehren‹. Gespräch mit Christoph Hein«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 11–50; hier: S. 29.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

den wichtigsten Wendepunkt in Claudias Vergangenheit kurioserweise nicht etwa den Verlust einer innigen Mädchenfreundschaft, die Verurteilung und Inhaftierung eines beliebten Onkels oder ihre zwei Abtreibungen, sondern die Niederschlagung des Aufstands vom 17. Juni 1953. Der britische Hein-Forscher David Clarke betrachtet in seiner 2004 veröffentlichten Dissertation die Novelle als Kritik an der DDR-Gesellschaft und vor allem am nicht eingehaltenen sozialistischen Versprechen genuin-menschlicher Gemeinschaft und Solidarität.[42]

Das anhaltende Interesse am *Fremden Freund* wird durch Veröffentlichungen aus jüngster Zeit von Katrin Max und Jakob Norberg belegt. Hier kommen zwar in dem einen wie auch dem anderen Aufsatz formale Aspekte des Textes zur Sprache, doch werden die von Hein eingesetzten ästhetischen Mittel von beiden Literaturwissenschaftler*innen in erster Linie als Produkte der politischen Entstehungsumstände betrachtet. Max plädiert beispielsweise in ihrem Beitrag aus dem Jahr 2014 für eine Berücksichtigung des »historischen und kulturpolitischen Kontext[s]« der Novelle,[43] was an dem meines Erachtens viel näherliegenden Tatbestand vorbeiargumentiert, dass es in den letzten drei Jahrzehnten – ungeachtet der Appelle Emmerichs et al. nach neuen, auf die »Kategorie des Ästhetischen« konzentrierten Lesarten[44] – kaum eine Deutung des Textes gab, die eben diesen Kontext nicht zur Kenntnis genommen oder gar in den Vordergrund gerückt hätte. Für Jakob Norberg stellt das Erzählmuster bzw. das »narrative template«[45] des *Fremden Freunds* eine bewusst ideologische und provokative Entscheidung Heins dar, denn er suggeriert, dass sowohl die Novelle als Gattung als auch die thematische Beschäftigung mit Trauma eher westliche, mit der DDR-Literaturauffassung unvereinbare Phänomene sind.

Während im Folgenden mitnichten verleugnet wird, dass *Der fremde Freund* (wie auch das Werk Christoph Heins im Allgemeinen) DDR-spezifische Bezüge und Bedeutungsfacetten aufweist – schließlich dient dieses Land als Schauplatz der Novelle –, wird hier die Ansicht vertreten, dass viele vorrangig politische und geschichtliche Deutungen des Textes den »Stoff, das literarische Material mit dem Thema« verwechseln, um eine Feststellung Thomas Neumanns aufzugreifen.[46] Diese anhaltende Fixierung vieler beruflicher Leser*innen auf historisch-politische Dimensionen der Novelle läuft die Gefahr nicht nur einer ideologischen Instrumentalisierung sondern auch einer Einschränkung der Polyvalenz – d.h. die ewige Suche nach gesellschaftlichen Diagnosen steht der ästhetischen Betrachtung des Textes und seiner weiteren Interpretationshorizonte nicht selten im Wege.

---

42 David Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit, S. 53–101.

43 Katrin Max: »Über das Verschwinden der Utopie und den Missbrauch in der Geschichte. Individuelle Erfahrung und politisches Schicksal in Volker Brauns ›Unvollendete Geschichte‹ und Christoph Heins ›Der fremde Freund‹«, in: KulturPoetik 14.1 (2014), S. 70–93; hier: S. 71.

44 Emmerich: Die andere deutsche Literatur, S. 200. Emmerich bezieht sich auf die Literatur der DDR im Allgemeinen; Lothar Baier forderte schon 1990 im konkreten Fall von Hein eine »neue Lektüre«: Baier: »Für eine neue Lektüre«.

45 Norberg: »Late Socialism as a Narrative Problem«, S. 77.

46 Thomas Neumann: »Horns Ende – Im Schüfftan-Spiegel gebrochene Hermunduren«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 113–120; hier: S. 114.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

## 2.3. Der Prolog – Ein Blick in die Tiefe

### 2.3.1. Parallelen zu Erzählauftakten in anderen Hein-Texten

Den Erzähleingang der Novelle bildet eine kursiv gesetzte Sequenz, die einen Traum zu schildern scheint, und die für die anschließenden dreizehn Kapitel – sowie für spätere Erzähltexte Heins – prototypischen Charakter besitzt und wichtige Interpretationsimpulse liefert. In den ersten Zeilen wird der szenische Rahmen abgesteckt:

> »*Am Anfang war eine Landschaft.*
> *Der Hintergrund ein Zypressengrün, ein schmaler Streifen vor kristallen-leuchtender Leere. Dann eine Brücke, sie führt über einen Abgrund, über eine Schlucht, einen tiefliegenden Bach. Beim Näherkommen – weniger ein Laufen, Schreiten, fast wie eine Kamerafahrt – zeigt sich, sie ist brüchig, fast eine Ruine.*« (*DfF* 5)

Erzähler*in und Protagonist*in des Traums sind zu diesem Zeitpunkt im Text nicht näher identifiziert – ja, sogar ob Erzähler*in und Protagonist*in gleichzusetzen sind, wird in Frage gestellt: »*Ich oder die Person, die vielleicht ich selbst bin, zögert. Ich – behaupten wir es – sehe mich um*« (ebd.). Begleitet wird die Person auf ihrem Weg durch den Wald von einem männlichen Bekannten, dessen Gesicht jedoch »traumverschwommen« bleibt. Beim Überqueren der Brücke, die lediglich aus zwei Balken ohne durchgehendes Geländer besteht, wird das Paar von einer Gruppe von fünf einander gleich angezogenen und aussehenden Läufern überholt, die sich mit voller Geschwindigkeit und trotzdem unangestrengt und lautlos über die Brücke auf die andere Seite des Abgrunds bewegen. Traumtypisch ist hier – zusätzlich zur Symbolik – auch die wohl durch Schlafparalyse bedingte Unfähigkeit der verängstigten Protagonistin, sich zu bewegen – »*Wir stehen erstarrt*« (*DfF* 6) – oder trotz wiederholter Schreiversuche auch nur einen Laut hervorzubringen: »*Sie sollen anhalten, schreie ich ihnen entgegen. Es bleibt still. Mein Mund bewegt sich tonlos*« (Ebd.). Die im Präsens gehaltene Schilderung des Traums geht zu Ende, ohne dass verraten wird, ob Claudia – von der Identität der Traumprotagonistin mit der Ich-Erzählerin der übrigen Novelle kann im Laufe der Lektüre mit zunehmender Sicherheit ausgegangen werden – und ihr Begleiter heil bis auf die andere Seite gelangen.

Dass der Autor selbst von diesem Prolog offensichtlich nachhaltig angetan ist, lässt sich daran erkennen, dass der Einsatz eines traumartigen Rahmens bzw. Erzählauftakts ein prominentes Merkmal mindestens dreier späterer Hein-Texte ist. Anders als in *Der fremde Freund* wird der Traum des Protagonisten im Roman *Willenbrock* (2000) nicht von dem übrigen erzählten Geschehen – etwa paratextuell oder typographisch – abgesetzt, und sein Inhalt wird erst am Morgen danach retrospektiv und nüchtern über die personale Erzählinstanz geschildert: »In der Nacht hatte er geträumt […]« (*W* 7). Doch wesentliche motivische Ähnlichkeiten zwischen den zwei Erzähleingängen drängen sich auf,

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

worauf bereits David Clarke[47] und Christine Cosentino[48] hingewiesen haben. Zum Beispiel befindet sich auch im späteren Roman der Träumende auf einer Brücke mit einem Mann, dem – in Umkehr zu der Konstellation im Novellentraum – er hinterherrennt. Die Abwehr Willenbrocks gegen jedwede Deutung seines Traumes erinnert zudem an Claudias Verdrängungsautomatismus, von dem es heißt: »*Die überwirkliche Realität, meine alltäglichen Abziehbilder, schieben sich darüber, bunt, laut, vergeßlich. Heilsam*« (*DfF* 7). Allerdings sind die Bilder, die dem männlichen Romanhelden Willenbrock zur Ablenkung dienen, keineswegs metaphorisch, sondern wirkliche Aufnahmen in einer Erotikzeitschrift: »Nur ein dummer Traum, sagte er sich und betrachtete müde und enttäuscht die Mädchen, die ihm ihre Brüste entgegenstreckten« (*W* 7). Der 2011 erschienene Roman *Weiskerns Nachlass* setzt auch mit der Schilderung eines Schwebezustands über einem Abgrund ein; anstelle einer Brücke tritt hier als Sinnbild von Prekarität ein Flugzeug, dessen Propeller im Wachtraum bzw. in der Halluzination des Protagonisten Stolzenburg aussetzen. Wie bei Claudia ist auch hier die Reaktion des (Wach)Träumenden durch eine Unfähigkeit zu sprechen gekennzeichnet (*WN* 8–11). Im neueren Prosawerk, *Glückskind mit Vater* (2016), ist es der fiebrige Traum eines erkälteten Kindes, der den Roman eröffnet; hier begegnet der Protagonist – schon wieder in der bekannten Landschaft eines Waldes – einem uniformierten Unbekannten (*GmV* 7–10), der, ähnlich den Läufern in der drei Jahrzehnte früher entstandenen Novelle, sich »schwungvoll und elegant« durch die Bäume bewegt.[49] Weitet man das Konzept des Traums bzw. der Vision etwas aus, könnten sogar die kursiv gedruckten Dialoge zwischen Thomas und dem toten Horn am Anfang und zwischen den Kapiteln des Romans *Horns Ende* (1985) in diese Aufreihung von Parallelen einbezogen werden. Auf diese Prologe bzw. Rahmungen in späteren Texten wird in der vorliegenden Studie an gegebenen Stellen noch eingehend zurückzukommen sein.

### 2.3.2. Der Traum als Erzählrahmen

Wenn im Folgenden der Traum zu Beginn des *Fremden Freunds* als Erzählrahmen betrachtet wird, sollte vermerkt werden, dass dies nicht im konventionellen Sinne einer Rahmenerzählung gemeint ist, bei der Rahmendes und Gerahmtes sich auf zwei verschiedenen narrativen Ebenen befinden – die Erzählerin des Traums und die der übrigen Novelle ist ja allem Anschein nach dieselbe Person. Der Prolog der Novelle kann aber durchaus als Rahmung charakterisiert werden, insofern es sich hier um eine vom übrigen Erzählten klar zu trennende ontologische Ebene (etwa als Traum versus »Realität«) handelt.[50] Eine Berücksichtigung des Traums als ein Erzählrahmen ist jedoch vor allem in seiner interpretationslenkenden Funktion gerechtfertigt: Der Rahmen verstärkt nämlich die

47 Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit, S. 288f.

48 Christine Cosentino: »Der Traum ein Leben? Textstrategien in Christoph Heins Roman Willenbrock«, in: Glossen 15 (2002); http://www2.dickinson.edu/glossen/heft15/cosentino.html (06.09.2023).

49 Diese Parallele wird im Kapitel zu *Glückskind mit Vater* (siehe unten Kapitel 8.2.3) etwas ausführlicher besprochen.

50 Vgl. William Nelles: Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative, New York: Peter Lang 1997, S. 132-134.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ästhetische Einheit des Gesamttexts, indem er thematische Berührungspunkte mit der gerahmten Erzählung aufweist, und somit die Rezeption und das Textverständnis der Lesenden vorbereitet;[51] wiederum wird vermutlich auch der Prolog selbst, im Zuge der weiteren Lektüre, rückblickend ständig neu interpretiert.

Der Gleichnischarakter der Traumsequenz ist einigen Rezipient*innen nicht entgangen. Beispielsweise resümierte schon 1989 Bärbel Lücke gar: »Es ist die Geschichte der Novelle, die hier komprimiert in der Form einer Parabel erzählt ist«.[52] Die motivische Dichte des Prologs und vor allem die inhaltlichen Parallelen zwischen der Grundkonstellation im Traum und der Situation der Protagonistin in der daran anschließenden Erzählung sind offenkundig und wurden bereits andernorts erörtert und stichhaltig interpretiert. Wenn Lesende etwa wiederholt mit Claudias ausgeprägtem Verdrängungsreflex konfrontiert werden, mit ihrem Unwillen, sich den schmerzhaften Erfahrungen in ihrer Vergangenheit wie Gegenwart zu stellen, werden sie wohl nicht umhinkönnen, an die existenzielle Angst der Traum-Protagonistin, in den Abgrund zu blicken, denken: »*Ich weiß, wenn ich hinuntersehe, falle ich*« (*DfF* 6). Ebenso sehr wird Claudias Unfähigkeit, eine Bindung einzugehen, an die Worte der Figur im Traum erinnern: »*Er soll mich loslassen, denke ich. Jeder für sich. Aber er hat sich unlösbar in meine Hand gekrallt, läßt sie nicht frei*« (*DfF* 5). Die fünf Läufer im Walde kann man mit Hannes Krauss gewiss als Verkörperung des »blinden Zukunftsstrebens« in der Gesellschaft, die Claudia umgibt, auslegen[53] – oder sogar noch politisch und historisch konkreter: als Vertreter sowohl des Stalinismus als auch des Faschismus, nicht zuletzt wegen der runenartigen Symbole auf ihren Hemden, die Krauss gleichzeitig an FDJ-Aufmärsche, DDR-Sportfetischismus und die Nationalsozialisten denken lassen.[54]

Die vorliegende Analyse stellt diese psychologischen, existentiellen und politischen Lesarten der Traumsequenz keineswegs in Frage. Allerdings wird hier argumentiert, dass die Bedeutung und Konsequenzen des Traums mindestens ebenso sehr aus formalen und strukturalen wie inhaltlichen Parallelen zwischen ihm und dem übrigen Erzählten in der Novelle hervorgehen. So bietet der Prolog des *Fremden Freunds*, wie David Roberts bereits festgestellt hat, einen Blick nicht nur in die seelischen Tiefen der Protagonistin, sondern auch in die tieferen Erzählstrukturen des Textes: »The dream, which […] itself thematizes surface and depth (bridge and abyss), signals the need to distinguish between the manifest and the latent content of the first-person narrative.«[55] Selbstverständlich ist, wie oben bereits angesprochen wurde, Form nicht säuberlich vom Inhalt zu trennen, was sich am deutlichsten an der Wechselwirkung zwischen der psychologischen Veranlagung der Protagonistin und den Perspektiven und Strategien, die sie in ihrem Lebensbericht einsetzt, zeigt. Die Gespaltenheit des Ich sowohl im Sinne einer Dissoziation als auch im Sinne einer möglichst großen angestrebten erzählerischen Distanz zu sich selbst wird gleich zu Beginn der Traumschilderung vorweggenommen, etwa in Claudias Bezeichnung der Traumprotagonistin als »*Ich oder*

51 Vgl. Wolf: »Framing Borders in Frame Stories«, S. 197–198.

52 Lücke: Christoph Hein. *Drachenblut*, S. 86.

53 Krauss: »Mit geliehenen Worten das Schweigen brechen«, S. 25–26.

54 Ebd.

55 Roberts: »Surface and Depth«, S. 480.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

*die Person, die vielleicht ich selbst bin*« (*DfF* 5) oder in der Inszenierung einer optischen Wahrnehmung, die eher zu externer Fokalisierung als zu Introspektion zu tendieren scheint: »*Beim Näherkommen, weniger ein Laufen, Schreiten, fast wie eine Kamerafahrt*« (*DfF* 5). Es überrascht dann vielleicht nicht, wenn Lesende später erfahren, dass Claudia nicht nur Ärztin, sondern obsessive Hobbyfotografin ist.

Nimmt man sich als ferneres Beispiel noch einmal das Motiv der fünf Läufer vor, gesellen sich zu den bereits angeschnittenen einige weitere Deutungen, die für Form und Inhalt der anschließenden Erzählung wichtige Interpretationshinweise liefern. Denn zusätzlich zu ihren möglichen politischen und gesellschaftlichen Assoziationen können die Läufer auch als Zeit(messungs)metapher aufgefasst werden, und sie kündigen somit eine Beschäftigung mit und Thematisierung von Zeit sowohl auf »histoire-« als auch auf »discours-«Ebene an, die den ganzen Text durchziehen. Mehrfach werden in der Traumsequenz nämlich die gleichmäßigen Schritte der Läufer erwähnt, die mit den »*regelmäßigen Bewegungen von Maschinen*« (*DfF* 6), und kurz darauf – etwas genauer – mit einem »*gleichmäßig hämmernde*[n] *Uhrwerk*« (*DfF* 7) verglichen werden; an anderer Stelle in der Beschreibung heißt es über die fünf Läufer: »*Sie behalten ihr Tempo bei. Auf dem zweiten Balken stürmen sie uns entgegen, an uns vorüber, auf das andere Ufer zu*« (*DfF* 6). So symbolisieren die Läufer wohl auch das ständige Voranschreiten der Zeit, das – wie sie sich allzu bewusst ist – Claudia immer weiter hinter sich zurücklässt und damit ihren Zustand der seelischen Erstarrung noch schärfer verdeutlicht. Claudias gestörtes Zeitempfinden (etwa ihr Gefangensein in vergangenem Leid, ihre wiederholte Heimsuchung in der Gegenwart durch längst als bewältigt oder erfolgreich verdrängt geglaubte Erlebnisse), das sich in ihrem Erzählen primär in einem idiosynkratischen Tempusgebrauch äußert, wird zudem durch ihre verzögerte Wahrnehmung von den zu den Bildern zugehörigen Geräuschen am Ende des Traums vorweggenommen: »*Und jetzt kommt der Ton.* […] *Der wippende Balken, das leise Pfeifen einer Amplitude. Schließlich ein nachhallender, hoher Ton. Bildlos. Asynchron*« (*DfF* 7).

### 2.3.3. Die zeitliche Situierung des Traums bzw. seines Erzählens

Trotz des durchgehenden Gebrauchs des Präsens im Prolog, der der Sequenz einen unfiltrierten und unreflektierten Charakter verleiht und den Eindruck entstehen lässt, dass sich hier erzählte Zeit und Erzählerzeit decken, also dass im Hier-und-jetzt des Erlebens (bzw. des Träumens) erzählt wird, wird mit dem letzten Absatz des Prologs gleichzeitig die Möglichkeit in den Raum gestellt, dass es sich bei der Schilderung des »Traums« um eine sehr wohl reflexive und retrospektive Vermittlung handeln könnte. Dieser Absatz beginnt nämlich mit den Worten:

> »*Später, viel später, der Versuch einer Rekonstruktion. Wiederherstellung eines Vorgangs. Erhoffte Annäherung. Um zu greifen, um zu begreifen. Ungewiß bleibt seine Beschaffenheit. Ein Traum. Oder ein fernes Erinnern. Ein Bild, mir unerreichbar, letztlich unverständlich. Dennoch vorhanden und beruhigend in dem Namenlosen, Unerklärlichen, das ich auch bin.*« (*DfF* 7)

Nicht ganz eindeutig ist, worauf sich hier die Bezeichnungen »Rekonstruktion« und »Wiederherstellung« beziehen sollen – eine Unklarheit, die durch die Schwierigkeit

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

verstärkt wird, für den Possessivartikel (»*seine* Beschaffenheit«) das Bezugswort (»Versuch« oder Vorgang«?) zweifelsfrei zu identifizieren. Ist die Rekonstruktion etwa als die vorangegangene schriftliche Wiedergabe des Traums, also der Prolog selbst, zu verstehen? In jenem Fall lägen Zeitpunkt des Träumens und der der Niederschrift (»*Später, viel später*«) weit auseinander und die scheinbare Unmittelbarkeit der Darstellung wäre als Kunstgriff der rückblickenden Erzählerin zu werten. Oder könnte mit der versuchten »Rekonstruktion« nicht (auch) der Lebensbericht Claudias gemeint sein? So verstanden, könnten die anschließenden dreizehn Kapitel als eine weitere, spätere sprachliche Bearbeitung der wachen Erlebnisse und Empfindungen, die im Traum im Kern enthalten sind, betrachtet werden. Diese Lesart ließe das zeitliche Verhältnis zwischen dem Traum und dessen Erzähltwerden, sowie zwischen dem Traum und den Handlungsereignissen der Hauptdiegese völlig offen; das heißt, es wäre sogar vorstellbar, dass der Traum den Ereignissen der »histoire« zeitlich vorangeht und dass in ihm Claudias existentielles Dilemma, wie es sich in ihrer Beziehung zu Henry Ausdruck findet, nicht rekapituliert, sondern präfiguriert wird. Einer dritten Interpretationsmöglichkeit zufolge wäre der Traum an sich als die »Rekonstruktion« (bzw. »Wiederherstellung eines Vorgangs. Erhoffte Annäherung«) – im Sinne einer unterbewussten Verarbeitung – des tatsächlich Erlebten auszulegen. Als solche müsste diese logischerweise nach den Erlebnissen selbst stattfinden, d.h. das »Später, viel später« beträfe die Dauer zwischen früheren Erlebnissen und dem Zeitpunkt des Traums. Antonia Grunenberg argumentiert sogar, dass es sich um keinen tatsächlich geträumten, sondern »um einen konstruierten Traum handelt«[56] – eine bildhafte Wiedergabe aller Lebenskonstellationen, die in der Diegese geschildert werden.

So wird die zeitliche Unbestimmtheit des Erinnerungs- und Erzählakts, die im Rest der Novelle immer wieder herrscht, im Prolog vorausgeschickt. Gleichzeitig wird hier der im Text häufig vorkommende Wechsel und Verwischung der Grenzen zwischen »mémoires involontaires« (oder Akte des »explosiven Gedächtnisses«) und der bewussten und aktiven Erinnerungstätigkeit (Akte des »rekonstruktiven Gedächtnisses«) ein erstes Mal thematisiert. Denn ob der Traum als unangekündigter Auslöser für andere Erinnerungen oder als das Resultat einer bewussten Beschäftigung mit der Vergangenheit bildet, ist am Ende des Prologs und bleibt dann im Rest der Novelle unklar. Da Claudias Beziehung mit Henry offenbar nur die letzte in einer Kette von verletzenden und störenden Erfahrungen ist, ist das gleichzeitige oder zirkuläre Verhältnis des Traumprologs zum übrigen Erzählten bezeichnend: Der Traum ist zum einen der Zeit enthoben, von Handlungsabfolgen und Kausalketten unabhängig; er etabliert aber zum anderen die thematische Beschäftigung des Textes mit einem gestörten Zeitempfinden und den Gefühlen des Stillstands und der Ausweglosigkeit der Protagonistin.

## 2.4. Zeitbehandlung und zeitliche Unbestimmtheit in *Der fremde Freund*

Wenn auch *Der fremde Freund* mit den Worten »Am Anfang« (*DfF* 5) beginnt und mit dem einzelnen Wort »Ende« (*DfF* 212) ausklingt, erweisen sich die durch diese Einrahmung

56 Antonia Grunenberg: »Geschichte als Entfremdung«, S. 76.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

suggerierte Linearität und Abgeschlossenheit weitgehend als Irreführung. Über den Zeitraum, in dem sich das Handlungsgeschehen der Novelle vollzieht, erfahren Leser*innen vorerst wenig, außer dass Claudia und Henry sich für zwölf Monate (*DfF* 24), beginnend im April oder Mai (*DfF* 25) eines ungenannten Jahres, kannten. Man kann aufgrund außertextueller Bezüge im letzten Drittel des Buches die Gegenwartsebene der Novelle als ungefähr gleichzeitig mit der »externen Zeit«,[57] d.h. mit der nichtfiktiven Gegenwart ihrer Veröffentlichung am Anfang der 1980er Jahre, datieren, doch lassen diese Signale nicht nur lange auf sich warten, sondern sie setzen auch bei Lesenden hinreichende Geschichtskenntnisse über die DDR voraus. Es wird nämlich erst im letzten Drittel der Novelle in einer Analepse in Claudias Kindheit (*DfF* 143) vom Erscheinen eines Panzers in ihre Heimatstadt berichtet – eine deutliche Anspielung auf den 17. Juni 1953; durch die ungefähre Angabe ihres Alters zu diesem Zeitpunkt und die genauere Altersangabe zum Zeitpunkt des Erzählens lässt die Gegenwartsebene der Novelle grob ermitteln. Des Weiteren ist die Einführung der Sommerzeit in der DDR, die 1980 erfolgte, Thema einiger Bemerkungen Claudias am Ende des Textes (*DfF* 197). Außerdem bekräftigen andere Zeitangaben an den Kapitelanfängen, wie weiter unten gezeigt werden soll, eher den fragmentarischen als etwa einen kohärenten Charakter der einzelnen Episoden. Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass temporale Informationen im Text nur sehr bedingt der Orientierung des Lesers zu dienen scheinen.

Die größten zeitlichen Unklarheiten in *Der fremde Freund* entstammen nicht dem in modernen Erzählungen häufig zu vermutenden Ursprung, nämlich der »Dissonanz zwischen der Ordnung der Geschichte und der der Erzählung«.[58] Zwar wird in der Novelle bis zu einem gewissen Grad anachronisch erzählt, d.h. mit Rückwendungen, Vorausdeutungen und Auslassungen (oder, um bei Genettes Terminologie zu bleiben: Analepsen, Prolepsen und Ellipsen[59]), doch sticht sie in dieser Hinsicht nicht von dem Gros der erzählenden Literatur ab. Noch interessanter als Unbestimmtheiten und Divergenzen zwischen der Ordnung der »histoire« und der des »discours« ist die auffallende Fülle im Text an Zeitangaben, die aber weniger eine temporale leserorientierende Funktion zu erfüllen als sie psychologisch-symbolische Bedeutung zu besitzen scheinen, und häufig vorkommende Tempuswechsel – vor allem ins Präsens – im Bericht der Ich-Erzählerin. Während viele Beispiele dieser Wechsel sich nach der internen Logik des Textes – etwa als die Ablösung des Erzählens vergangener Ereignisse durch deren Besprechung und analytische Reflexion in der Gegenwart[60] – oder unter Rückgriff auf gängige Erzählmittel wie den inneren Monolog oder das historische bzw. narrative Präsens[61] weitgehend problemlos erklären lassen, könnten andere Tempusverschiebungen, bei denen diese Erklärungsangebote ausgeschlossen zu sein scheinen, für Lesende eine beträchtliche Irritation darstellen. In diesen Fällen ist nicht definitiv festzustellen, ob eine Präsensver-

57 Vgl. de Toro: Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman, S. 29.

58 Genette: Die Erzählung, S. 18.

59 Zu diesen Kategorien der zeitlichen Ordnung siehe Genette: Die Erzählung, S. 27–52.

60 D.h. sie können als Übergänge zwischen erzählter und besprochener Welt betrachtet werden; vgl. Weinrich: Tempus, S. 170.

61 Vgl. Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 287f.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

wendung das »Sujetpräsens« oder »Fabelpräsens«[62] signalisieren soll; die Ungewissheit, was den Zeitpunkt der jeweiligen Narration und somit die Erzählstimme betrifft, lässt stellenweise sogar die Illusion eines simultanen Erzählens entstehen.

### 2.4.1. Zeitangaben und Zeitmetaphern in *Der fremde Freund*

Bei aller oben umrissenen und in der Folge weiter dargestellten Unbestimmtheit der zeitlichen Verhältnisse in *Der fremde Freund* muss angemerkt werden, dass Claudias Bericht zugleich durch eine Fülle oder gar Überfülle an zeitlichen Informationen charakterisiert ist. Beispielsweise ist an jedem Kapitelbeginn, d.h. tatsächlich ausnahmslos im ersten Satz jedes der dreizehn Kapitel, eine Zeitangabe anzutreffen, und auch innerhalb der Kapitel stehen an den Absatzanfängen auffallend häufig Zeitkonkretisationen, um die Terminologie Alfonso de Toros aufzugreifen.[63] Zusammen mit einigen immer wiederkehrenden Zeitmetaphern und expliziten Reflexionen über die Zeit begründen diese Zeitangaben den Eindruck einer ständigen gedanklichen Beschäftigung der Erzählerin mit der Zeit bzw. mit Zeitmessung.

Genauso bemerkenswert wie die Häufigkeit der temporalen Angaben ist ihre anscheinende Konkret- und Explizitheit. Knapp die Hälfte der Angaben an den Kapitelanfängen sind entweder punktuell[64] und kalendarisch[65], d.h. sie benennen Wochentag oder Monat des Geschehens (z.B. »Samstag früh klingelte Henry bei mir«, *DfF* 58; »Ende Juni nahm ich meinen Urlaub«, *DfF* 72; »Mitte Oktober fuhr ich nach G.«, *DfF* 128) oder sie geben bei Dauerangaben eine absolute Zeiteinheit an (»Ich kannte Henry ein Jahr«, *DfF* 24); ein Kapiteleinstieg bietet gleich Zeitpunkt und -spanne an: »Im November war ich zwei Wochen krank« (*DfF* 163). Die Durchgängigkeit und schließlich auch Erwartbarkeit solcher Angaben lassen vielleicht zunächst darüber hinwegsehen, dass keine der Angaben einer vollständigen Information gleichkommt: Mal wird der Monat, mal der Wochentag erwähnt, in bzw. an dem das Geschehen im jeweiligen Kapitel einsetzt, aber es wird nie beide Informationen – geschweige denn mit einer Jahresangabe – zusammen angeboten.[66] Nun ist eine solche absolute Datierung des Erzählten in literarischen Texten eher die Ausnahme, und so gesehen, wäre die Unvollständigkeit der temporalen

62 So lauten die Begriffe Avanessians und Hennigs, um zwischen Erzählgegenwart und der erzählten Gegenwart zu unterscheiden; siehe Armen Avanessian und Anke Hennig: Präsens. Poetik eines Tempus, S. 139. Fleischmann spricht in diesem Kontext von »speaker-now« und »story-now«; Suzanne Fleischmann: Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction, Austin, Texas: University of Texas Press 1990, S. 125.

63 De Toro: Die Zeitstruktur, S. 50.

64 Ebd. De Toro unterscheidet zwischen punktuellen Zeitkonkretisationen als »die genaue, fast chronometrische zeitliche Fixierung« eines Ereignisses und nicht-punktuellen als »die vage, metaphorische Situierung«; die Letzteren teilt er weiter in explizite und implizite Konkretisationen ein.

65 Vgl. Lahn/Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse, S. 163. Lahn und Meister unterscheiden zwischen kalendarischen, d.h. konkreten, vollständigen Zeitangaben, deiktischen Zeitangaben und relationalen Zeitangaben.

66 Allerdings ist ein Datum, wenn zwar nicht in alphanumerischer Form explizit angegeben, jedoch aus dem Satz am Anfang des elften Kapitels problemlos herauszulesen: »Am Tag nach Weihnachten sagte ich Mutter, daß ich fotografieren wollte und erst am Abend zurück sein würde« (*DfF* 181). Sonst wird im gesamten Text nur ein einziges Mal gegen Ende der Novelle ein Datum angegeben,

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Angaben in *Der fremde Freund* nichts Außergewöhnliches. Bemerkenswert wird diese Tatsache aber schon, wenn man die relativ geringe Aussagekraft der Zeitangaben vor dem Hintergrund ihrer häufigen, fast obsessiven Wiederholung betrachtet.

Noch weniger Klarheit über die zeitlichen Verhältnissen bieten zwei weitere Einstiegssätze, in denen das gegenwartsbezogene Deiktikon »jetzt« vorkommt: »Auf vielen Balkons in unserem Haus standen jetzt Blumentöpfe mit Blattpflanzen« (*DfF* 49); »In der Stadt waren jetzt viele Touristen« (*DfF* 112). Der Gebrauch von Verben im Präteritum sowie das jeweilige weitere Geschehen in beiden Kapiteln legen nah, dass es sich bei »jetzt« um die Gegenwart der erlebenden Figur und nicht die der rückblickend erzählenden Claudia handelt.[67] Allerdings ist eine klare Trennung in der Novelle zwischen den zwei Gegenwartsebenen nicht immer einfach; auch beim ersten oben angeführten Kapitelanfang wird eine zeitliche Situierung durch den Wechsel ins Präsens in den darauffolgenden Sätzen weiter erschwert: »Auf vielen Balkons in unserem Haus standen jetzt Blumentöpfe mit Blattpflanzen. Sie wirken blaß und verstaubt. Ich selbst habe keine. Ich würde gern Geranien oder andere Blumen auf den Balkon stellen, aber das ist nicht möglich. Der Wind reißt die Blütenblätter ab« (*DfF* 49).

Versteht man den ersten Satz als Beispiel vom epischen Präteritum im Sinne von Käte Hamburger[68] – vorausgesetzt, man erkenne diese Kategorie im Falle von Ich-Erzählungen überhaupt an[69] – könnte das präteritale Verb hier sehr wohl seine temporale Bedeutung einbüßen und das Adverb »jetzt« den Wechsel weg von der Retroperspektive hin zum Reflektormodus, d.h. zur internen Fokalisierung durch die erlebende Figur, markieren. Verfolgt man diese Lesart weiter, müssten sich auch die im Präsens stehenden Verben in den Folgesätzen auf die Handlungsgegenwart beziehen. Statt aber perfektive bzw. punktuelle Verben, wie sie für das historische Präsens zu erwarten wären, finden sich hier durative (»wirken«, »haben«) bzw. iterative (»reißen«) Verben; für einen inneren Monolog erscheint der Duktus zu wenig mündlich, die enthaltene Information zu sehr an einen Adressaten gerichtet.[70] Es wird mit diesen Verben viel wahrscheinlicher das gnomische bzw. auktoriale Präsens signalisiert, d.h. es handelt sich um allgemeingültige Beobachtungen und wertende Kommentare, also Äußerungen, die im Normalfall eher der Erzählerin als der Figur zuzuordnen wären. Außerdem findet gleich nach den zitierten Sätzen eine Rückkehr ins Präteritum statt. Ein solch anscheinender, irritierender Wechsel (oder vielleicht besser: Verwischung der Grenzen) zwischen figuraler und

---

und dies wohl nicht zufällig, denn es markiert wohl eins der einschneidendsten Ereignisse im Leben der Erzählerin: »Am 18. April starb Henry« (*DfF* 200).

67 Anders verhält es sich am Anfang des dreizehnten und letzten Kapitels: »Jetzt, ein halbes Jahr nach Henrys Beerdigung, habe ich mich eingerichtet, wieder allein zu leben« (*DfF* 206) – hier besitzt das deiktische Adverb noch seine temporale Bedeutung – Zeit des Erzählens und die des Erzählten sind identisch.

68 Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. Zweite, stark veränderte Auflage, Stuttgart: Ernst Klett 1968, S. 59-72.

69 Siehe unten, Fußnoten 87 und 88.

70 Zusätzlich zum historischen Präsens und zum inneren Monolog wäre hier als weitere mögliche Erklärung für den Präsensgebrauch die Kategorie des gleichzeitigen oder simultanen Erzählens, wie sie von Genette oder Dorrit Cohn u.a. beschrieben wird. Diese ebenfalls nicht ganz zufriedenstellende Möglichkeit wird unten am Beispiel anderer Textstellen besprochen.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

narratorialer zeitlicher Perspektive ist, wie unten bei der Analyse des Tempusgebrauchs gezeigt wird, keine Seltenheit in der Novelle.

Somit scheint mit den oben besprochenen Angaben der zeitlichen Orientierung von Leser*innen nur beschränkt gedient zu sein. Weitere Kapitelanfänge, die sich in Bezug zum Geschehen im jeweils vorangehenden Kapitel – relationale Zeitangaben also – mögen in dieser Hinsicht auf dem ersten Blick etwas konkreter wirken: »In den folgenden drei Tagen sah ich Henry nicht« (*DfF* 34); »Nach dem Urlaub hatte ich einigen Ärger in der Klinik« (*DfF* 96). Allerdings darf auch hier die Orientierungsfunktion in Frage gestellt werden. *Der fremde Freund* besitzt nämlich viel weniger die Form einer Lebensgeschichte mit kohärentem Plot als die einer Ansammlung von Fragmenten, von einzelnen Szenen aus einem Jahr im Leben der Hauptfigur; es ziehen sich durch die Novelle kaum kapitelübergreifende Handlungsstränge, etwaige kausale Zusammenhänge zwischen Geschehensmomenten werden nicht hergestellt. Folglich wirken diese wie auch die meisten weiteren Zeitangaben im Text und die ohnehin beschränkte zeitliche Orientierung, die sie liefern, letztendlich überflüssig. Insofern punktuelle Zeitangaben im Text überhaupt einen temporalen Aspekt besitzen, dann besteht diese eher in ihrer »elliptischen Funktion«,[71] d.h. sie signalisieren vor allem, dass seit den im vorigen Kapitel geschilderten Episoden Zeit verronnen ist und dass dazwischenliegende Ereignisse eventuell ausgelassen worden sind, was den fragmentarischen, impressionistischen Charakter des Textes weiter verstärkt. Zur Zeitbehandlung in Erzählungen dieser Art merkt Monika Fludernik Folgendes an:

> »Insofern der Erzähltext nicht mehr hauptsächlich aus Handlungsabfolgen, sondern aus Vignetten besteht, die wichtige Momente einfangen, verliert das Temporale seine vorrangige Bedeutung im Erzähltext. Damit kann aber auch die Tempusanalyse von ihrem deiktischen Grundkonzept ablassen und zu neuen metaphorischen Modellen vorstoßen.«[72]

Fluderniks Argumentation folgend sieht die vorliegende Studie die Funktion der Zeitangaben und der sonstigen Zeitbehandlung in *Der fremde Freund* weniger in der temporalen Leserorientierung als primär in der Etablierung einer Zeitmetaphorik und in der psychologischen Figurenzeichnung. Während Claudia nämlich das Voranschreiten der Zeit penibel misst und registriert, berichtet sie von einem täglichen Dasein, das eher von Stillstand, Paralyse und Langeweile geprägt ist. Das auffallend häufige Auftreten von Zeitangaben ist eine formale Widerspiegelung von Claudias obsessiver Beschäftigung mit der äußeren Zeit beim Bewusstsein der eigenen innerlichen Erstarrung.

Dies lässt sich auch am Beispiel einiger Absatzanfänge im achten Kapitel der Novelle verdeutlichen. Hier wird die Mitteilung von einer Reihe anscheinend zusammenhangs- und belangloser Ereignisse während einer Nachtschicht in der Klinik, bei der auch Henry anwesend ist, von sehr minutiösen Zeitangaben begleitet: »Gegen zehn Uhr abends erschien er« (*DfF* 118); »Bis halb zwölf blieb es auf den Stationen ruhig. […] Kurz vor Mitternacht wurde ich zu einem Ehepaar rausgeholt« (*DfF* 120); »Um halb eins wurden uns

71 Vgl. de Toro: Die Zeitstruktur, S. 49.

72 Monika Fludernik: »Tempus und Zeitbewusstsein«, S. 32.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

drei Männer zur Blutentnahme gebracht, die die Polizei aus ihren Autos geholt hatte« (*DfF* 122). Gegen Ende des fast zehn Seiten umfassenden Berichts resümiert Claudia lapidar: »Sehr aufregend ist meine Arbeit nicht« (*DfF* 127).

Während die Zeitangaben im Text und vor allem ihre auffallende Häufigkeit als eine Art Metapher verstanden werden können, finden sich auf der inhaltlichen Ebene des Textes auch explizite Zeitmetaphern. Einige solche Beispiele erscheinen bereits im Traumprolog und wurden oben an einschlägiger Stelle besprochen, wie etwa Claudias Vergleich der Schritte der Läufer mit den »*regelmäßigen Bewegungen von Maschinen*« (*DfF* 6) und einem »*gleichmäßig hämmernde*[n] *Uhrwerk*« (*DfF* 7). Im ersten Kapitel lässt sich dann nicht lange auf einen Rückgriff auf Motive aus dem Prolog warten. Beim Rausgehen aus ihrer Wohnung begegnet Claudia einer uniformierten Figur, einem Offizier, wie sie mutmaßt: »Vielleicht gehörte er nicht zur Armee, sondern zur Polizei. Ich weiß die Uniformen nicht zu unterscheiden« (*DfF* 8). Doch nicht nur ihre äußere Erscheinung, sondern auch die ungeduldigen, zeitmessenden Bewegungen dieser Figur erinnern an die Läufer im Traum: »Mit der Stiefelspitze klopfte er nervös einen Takt« (ebd.). Die Illusion einer Erlösung von dem im Traum geschilderten Gefühl der Erstarrung präsentiert sich als Geräusche im Fahrstuhlschacht, »ein Vibrieren von Stahlseilen, ein Versprechen auf eine erwünschte Veränderung« (ebd.). Claudia drängt sich mit dem Unbekannten in einen Aufzug voller »unbewegten Gesichter« und begibt sich auf die »schweigende Fahrt in die Tiefe« (*DfF* 9), was die Brücke im Traum und den darunter liegenden Abgrund noch einmal ins Gedächtnis ruft.

Das obsessive Zeitmessen der Erzählerin hat seine Analogie auf der Handlungsebene in dem Hobby der Figur, dem Fotografieren, das, trotz ihrer Beteuerung, es sei »nur eine Beschäftigung«, mit der sie sich gelegentlich befasse (*DfF* 102), mitunter zwanghafte Züge anzunehmen scheint. Zum Beispiel verrät Claudia im siebten Kapitel den Umfang und den Zeitaufwand dieser Beschäftigung: »Diesmal hatte ich fast dreißig Filme zu entwickeln. Es waren schon einmal dreiundsiebzig, und ich hatte Tag und Nacht daran gearbeitet« (*DfF* 101). Etwas später im Kapitel wird der Ausmaß ihres Fotografierens, diesmal in räumlicher Hinsicht, verbildlicht und gleichzeitig mit der Folgenlosigkeit dieser Tätigkeit und der verweigerten Reflexion über die eigenen Beweggründe kontrastiert:

> »Obwohl ich nur von wenigen Negativen Vergrößerungen anfertige, sind jetzt schon fünf Schrankfächer mit Fotos vollgestopft. Ich habe mit ihnen nichts vor. Ich will sie nicht ausstellen, und ich zeige sie auch keinem. Was das Ganze eigentlich soll, weiß ich nicht. Solche Fragen stelle ich mir nicht. Es wäre mir nicht möglich, sie zu beantworten. Ich befürchte, solche Fragen würden mich selbst in Frage stellen. Derlei Überlegungen lassen mich gleichgültig. […] Mich drängt nichts, irgendwelche Rätsel des Lebens zu erforschen. Der Vorwurf, daß ich bewußtlos existiere, wie ein Tier – ich glaube, ein Kommilitone war es, der es mir sagte, – berührt mich nicht.« (*DfF* 102–103)

Kennzeichnend ist auch die Tatsache, dass Claudia keine Menschen, sondern ausschließlich Szenen der Stasis oder des Verfalls auf ihren Fotos abbildet:

> »Mutter hat mich einmal gefragt, warum ich nur Landschaften aufnehme, Bäume, Wege, Steine, zerfallene Häuser, lebloses Holz. Ihre Frage machte mich damals verlegen.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Ich wußte es nicht, ich konnte ihr nicht antworten. Mir war zuvor nicht bewußt, daß ich nie Personen fotografierte. Als ich darüber nachdachte, konnte ich es mir selbst kaum erklären. Ich glaube, das Fotografieren von Menschen ist für mich ein indiskreter Eingriff in fremdes Leben. […] Auf jeden Fall interessieren mich eben nur Linien, Horizonte, Fluchten, die einfachen Gegebenheiten von Natur und dem, was wieder von der Natur aufgenommen wurde.« (DfF 101–102)

Claudias Fotos stellen, wie auch die vielen Zeitangaben, mit denen sie als Erzählerin ihre Lebensvignetten einrahmt, ein unbeteiligtes und oberflächliches Registrieren der vergehenden Zeit dar, ohne dass aber dabei Einblicke – weder für sie selbst noch für den Adressaten ihres Berichts – in bedeutungsvolle Veränderungen in ihrem Leben gewährt werden sollen. Auf diese Verdrängung des Wesentlichen durch den Anschein der Wirklichkeitsnähe wurde in den abschließenden Worten der Erzählerin im Prolog vorausgedeutet: »*Schließlich vergeht der Wunsch. Vorbei. Die überwirkliche Realität, meine alltäglichen Abziehbilder schieben sich darüber, bunt, laut, vergeßlich. Heilsam*« (*DfF* 7).

Das Gefühl der Paralyse beim gleichzeitigen Ausgeliefertsein an die physikalische Zeit findet aber wohl seinen explizitesten Ausdruck auf den letzten Seiten der Novelle unter Verwendung von weiteren Zeitmetaphern:

> »Daheim versuchte ich mir bewußt zu machen, daß ich nun vierzig sei, aber es fiel mir nichts dazu ein. Es war belanglos, es veränderte sich nichts. Ich wünschte mir, daß etwas geschehe, daß irgend etwas mit mir passieren würde, aber ich konnte nicht sagen, was es sein sollte.
>
> Im März wurde die Sommerzeit eingeführt. Die Uhren wurden um eine Stunde vorgestellt, und vielleicht war das in diesen Monaten das Aufregendste, was in meinem Leben geschah.
>
> Es berührte mich nicht, aber immerhin, es war ein Eingriff in die Zeit, die Unterbrechung eines unbeirrbaren, regelmäßigen Ablaufs. In meinem Leben gibt es solch radikale Eingriffe nicht. Es verläuft mit der Stupidität eines Perpendikelschlags, mit der unveränderlichen Bewegung des Pendels eines Regulators, wie er in der Wohnung von Onkel Gerhard in G. hing. Eine Bewegung, die zu nichts führt, die keine Überraschungen, Abweichungen, Sommerzeiten, Unregelmäßigkeiten kennt und deren einzige Sensation der irgendwann eintretende Stillstand ist.« (*DfF* 197–198)

Heins Novelle stellt sich mit ihrer negativen Konnotierung von Zeitmetaphern und dem Empfinden ihrer Protagonistin von den Bewegungen und Geräuschen von Uhren als bedrohlich und beklemmend in die Tradition der literarischen Moderne.[73] Anders aber als in den Texten etwa von Virginia Woolf oder James Joyce, in denen die Abneigung gegen die objektiv gemessene Zeit zu einer Präferenz auf der formalen Ebene für die innere,

73 Vgl. Randall Stevenson: Modernist Fiction. An Introduction, Lexington: UP Kentucky 1992, S. 83–86; Ansgar Nünning und Roy Sommer: »Die Vertextung der Zeit. Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen«, in: Middeke, Zeit und Roman, S. 33–56; zur Zeitmetaphorik der Moderne: S. 47–48.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

subjektiv erfahrene Zeit (»to favour ›time in the mind‹ rather than ›time on the clock‹«[74]) führt, scheint sich Claudia als Erzählerin der Zeit der Uhren und Kalender bewusst zu verschreiben. Auch als erlebende Figur hat Claudia – wohl als Symptom oder Taktik ihres Verdrängungsbestrebens – diese äußere Zeit weitgehend verinnerlicht, ähnlich, wie sie sich moderne Technisierungs- und Entfremdungsprozesse zu eigen gemacht hat, um dem Kontakt mit ihren Mitmenschen und authentischem Leben im Allgemeinen aus dem Weg zu gehen.[75] Dabei dürfen natürlich auch politische und gender-spezifische Dimensionen von Claudias Dilemma nicht verschwiegen werden: Als gebildete, erfolgreiche und unabhängige Frau in einer Gesellschaft, die sich dem Fortschrittsglauben verpflichtet ist und die von sich wähnt, die vollkommene Gleichberechtigung erreicht zu haben, sieht sie sich als Erwachsene weiterhin der Bevormundung und Belästigung durch Kollegen und Patienten bis hin zu sexueller Gewalt durch ihren Freund ausgesetzt – wie sie es Jahrzehnte früher als Mädchen möglicherweise durch Familie und Lehrer bereits erlebt hat.

### 2.4.2. Erste Tempusverschiebungen und die Errichtung einer »falschen« Erzählgegenwart

Das erste Kapitel von *Der fremde Freund* beginnt »in medias res«, oder besser: mit Dorrit Cohn gesprochen, »in mediam mentem«,[76] d.h. anscheinend mitten im Gedankengang der Protagonistin: »Noch am Morgen der Beerdigung war ich unschlüssig, ob ich hingehen sollte.« (*DfF* 8). Zu diesem Zeitpunkt wissen Lesende weder, um wessen Beerdigung es sich handelt, noch etwas über die Erzählerin und ihr Verhältnis zum Verstorbenen. An die Stelle einer Exposition rückt hier allein der Gemütszustand, die Unentschlossenheit der Protagonistin an einem bestimmten Tag in den Vordergrund. Man fühlt sich erinnert an die Ausgangssituation in anderen Texten, in denen ein Todesfall und eine Beerdigung den Erinnerungs- und Erzählanlass bildet, wie zum Beispiel Monika Marons *Stille Zeile sechs* oder dem späteren Hein-Roman *Trutz* (2017).

Das allererste Wort dieses Erzähleingangs, das Adverb »noch«, signalisiert sowohl Vor- als auch Gleichzeitigkeit, in diesem Fall also einen bereits existierenden und weiterhin anhaltenden – d.h. noch nicht abgeschlossenen – Zustand. In der Fortsetzung des Absatzes wird die Ungewissheit des Augenblicks in weiteren »verba cogitandi et iudicandi« (d.h. Verben des Denkens und Urteilens) und Konditionalsätzen impliziert:

> »Und da ich *nicht wußte*, wie ich mich bis zum Mittag *entscheiden würde*, nahm ich den Übergangsmantel aus dem Schrank. […] Es war gewiß kein geeignetes Kleidungsstück

74 Stevenson: Modernist Fiction, S. 83.

75 Man denke etwa an Claudias abgekapselte Hochhausexistenz (vgl. S. 173–178) oder ihre Bevorzugung des Filmentwicklungsprozesses gegenüber der Zeugung eines Kindes: »Das ist für mich ein Moment von Schöpfung, von Erzeugung. […] Ein Keimen, das ich bewirke, steuere, das ich unterbrechen kann. Zeugung. Eine Chemie von entstehendem Leben, an dem ich beteiligt bin. Anders als bei meinen Kindern, meinen ungeborenen Kindern. Ich hatte nie das Gefühl, beteiligt zu sein« (*DfF* 103).

76 Dorit Cohn: Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton: Princeton UP 1983, S. 221.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> für einen Sommertag, aber ich wollte auch nicht die ganze Zeit in einem dunklen Kostüm herumspazieren. Und in einem hellen Kleid auf dem Friedhof zu erscheinen, *falls ich mich entschließen sollte, schien* mir gleichfalls unpassend. Der Mantel war ein Kompromiß. *Falls ich wirklich hingehen würde*.« (*DfF* 8, Hervorhebung R.S.)

Der Gebrauch hier vom Futur präteriti, d.h. von den Konjunktiv II-Formen »würde« und »sollte« mit Infinitiv, um über ein mögliches Handeln in der relativen Zukunft zu reden, hat nicht bloß neutralen temporalen, sondern auch epistemischen Charakter, insofern Ungewissheit ausgedrückt wird. Wie Thomas Fritz argumentiert, versprachlicht so eine Einbettung von Konjunktiv II unter epistemischen Verben »die Reaktion eines Subjekts auf eine zum Handlungszeitpunkt gegebene Unsicherheit. Die starke emotionale Komponente der Bedeutung ist dabei kaum zu übersehen«.[77] Besonders der letzte der oben zitierten Sätze wirkt durch seine Fragmenthaftigkeit (als alleinstehender Nebensatz) und seine Wiederholung von etwas bereits Gesagtem wie die spontan eingeworfene Äußerung eines Sprechenden, der sich noch mitten im Prozess des Entscheidens befindet.

Nun ist dieser Effekt der Gleichzeitigkeit natürlich illusionär. Schließlich werden Lesende ja nicht unmittelbar in Claudias Gedankengang versetzt, sondern bekommen hier eine offenbar retrospektive Schilderung von diesen Gedanken und Empfindungen vorgelegt. Diese Retrospektion wird womöglich bereits vor dem Kapitelanfang – je nachdem, wie man die Schlusssätze des Prologs auslegt – durch den Hinweis auf eine »Rekonstruktion« bzw. »Wiederherstellung eines Vorgangs«, die »[s]päter, viel später« stattfindet, angekündigt. Als weiteres Indiz für retrospektives Erzählen könnte man auch die Tatsache anführen, dass im letzten Kapitel der Novelle im Präsens von einer Gegenwartsebene aus erzählt wird, die einige Zeit nach den Ereignissen im ersten Kapitel liegt: »Jetzt, ein halbes Jahr nach Henrys Beerdigung […]« (*DfF* 206).[78] Doch wird die rückblickende Sicht des Berichts nicht zuletzt auch durch sein Grundtempus, das Präteritum, zusammen mit der einleitenden Zeitangabe »am Morgen der Beerdigung« (und nicht etwa »*Heute*, am Morgen der Beerdigung…«) signalisiert. Dass aber die Illusion der Gleichzeitigkeit offenbar wirkt, lässt sich daran feststellen, dass dieses erste Kapitel in der Sekundärliteratur häufig als die Gegenwartsebene bezeichnet wird.[79]

Während also die Erzählerin sehr wohl im Zeitpunkt des Erzählens genau weiß, wie sie sich an jenem Tag in der Vergangenheit letztendlich entschieden hat, erzählt sie weitgehend aus der »ideologischen Perspektive« ihres damaligen Selbst, d.h. mit dem mo-

---

77 Thomas A. Fritz: Wahr-Sagen. Futur, Modalität und Sprecherbezug im Deutschen, Hamburg: Buske 2000, S. 17.

78 Wobei etwas Vorsicht geboten ist: Wie Genette lakonisch vermerkt, »Erzählen braucht Zeit«, also könnte man genauso gut argumentieren, dass hier mit dem Fortschreiten der Zeit während des Erzählakts die Gegenwartsebene sich ausgedehnt bzw. verschoben habe. Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 144.

79 Beispielsweise Gertrud Bauer Pickar, die konstatiert: »The first and last [chapters] are set in a fictive present«; Pickar: »Christoph Hein's *Drachenblut*: An Internalized Novella«, in: Neues zu Altem. Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart, hg. von Sabine Cramer, München: Fink 1996. S. 251–278; hier: S. 263.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

mentanen Wissens- und Gefühlsstand der erlebenden Figur.[80] So wird in diesem ersten Kapitel eine Art falscher oder scheinbarer Gegenwartsebene konstruiert – den Lesenden wird suggeriert, dass die nachfolgenden Erinnerungen an Henry aus dem Standpunkt von Claudia am Tag seiner Beerdigung ausgehen, während dies zur gleichen Zeit aus kaum verschleierten logischen und grammatikalischen Gründen nicht der Fall sein kann. Frank Zipfel betrachtet so einen abrupten Erzähleinstieg, wie er am Anfang des ersten Kapitels vom *Fremden Freund* vorhanden ist, und den damit verbundenen Mangel an Orientierung als Fiktionssignal sowie als »rhetorischen Kniff«, der »dem Text gesteigerte Aufmerksamkeit verschaffen soll«.[81] Ironischerweise lässt hier eine Technik, die Unmittelbarkeit evozieren soll, den Charakter von Claudias Bericht als literarisch durchformten Text statt als spontanen, privaten Monolog durchblicken.

Auch die »falsche« Gegenwartsebene gehört also eigentlich zur Diegese, zu den erzählten Erlebnissen, und wird hier als extradiegetische Ebene lediglich inszeniert. Auch eine spätere Analepse in Claudias Kindheit im neunten Kapitel, die einige Erklärungsimpulse für den Seelenzustand der erwachsenen Figur liefert, wird nicht so präsentiert, als wenn sie direkt von der tatsächlichen Erzählgegenwart aus ins Gedächtnis gerufen würde, sondern wird als ein in der Haupthandlung der Novelle eingebetteter Erinnerungsakt inszeniert. Der erste Teil der Rückwendung nimmt die Form eines Dialogs mit (oder fast eher: Monolog an) Henry, d.h. es handelt sich bei der Mitteilung dieser Erinnerungen Claudias nicht um Erzählerrede, sondern um direkte Figurenrede.[82] Es fehlen zwar – wie in der gesamten Novelle – Anführungszeichen, doch Claudias Worte werden durch folgende Erzählerkommentare eingerahmt: »Ich erzählte Henry von ihr [einer damaligen Schulkameradin]« (*DfF* 133); »Henry hatte mir aufmerksam zugehört. Lächelnd sagte er dann nochmals: Gib es endlich auf.« (*DfF* 137). Der zweite, viel längere Teil der Analepse (DfF 139–156) wird als ein weiteres Nachsinnen der schlafgestörten Protagonistin über die Vergangenheit, nachdem der an solcher Erinnerungsarbeit völlig uninteressierte Henry allein ins Bett gegangen ist. Gleichzeitig lassen allerdings der Satzbau und generell die künstlerische Durchformtheit der Sprache in Claudias Anekdoten,[83] die bei spontaner Rede bzw. direkter Gedankenwiedergabe kaum vorstellbar wären, die narratoriale Perspektive klar erkennen. Der Aufbau einer solchen scheinbaren Gegenwartsebene, von der aus – als einer Art Zwischenstation oder erinnerungs- und erzähltechnisches Basislager – die Expedition zu weiter in der Vergangenheit liegenden Ereignissen inszeniert wird, ist übrigens eine Struktur, die in späteren Werken Heins, vielleicht am konsequentesten in *Von allem Anfang an*, eingesetzt wird.

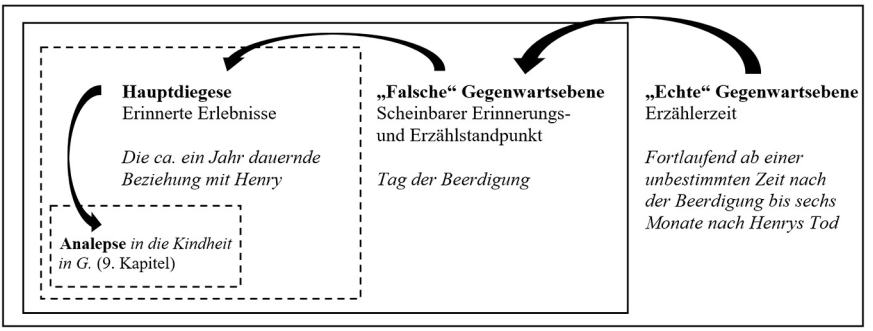
80 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 123f.

81 Frank Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 117.

82 Vgl. Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 54.

83 Zum Beispiel: »Der zu erwartende bissige Spott des Lehrers lastete wie Blei auf uns, bevor sich die schwitzenden Hände an Holme, Stangen, Seile klammerten. Die Bemerkungen von Herrn Ebert träufelten auf uns wie eine klebrige, alles verschmierende Masse, die uns starr und leblos machte« (*DfF* 135).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 




Zunehmend im weiteren Verlauf des ersten Kapitels konkurrieren Spuren der Retrospektion mit einer Konzentration auf die Gegenwart der erlebenden Figur. Generell scheint sich – zumindest stellenweise – das zu vollziehen, was Stanzel als »Personalisierung des Ich-Erzählers« bezeichnet, nämlich, »wenn der Fokus der Darstellung ausschließlich in das erlebende Ich verlegt wird«.[84] Beispielsweise wird der Zustand der Unentschiedenheit in Hinsicht auf das bevorstehende Begräbnis in Claudias Interaktion mit Karla, ihrer Krankenschwester, weiter thematisiert und schließlich geklärt, wie folgt:

> »Als Karla den Kleiderschrank öffnete und meinen Mantel sah, fragte sie, ob ich zu einer Beerdigung gehe. Ich ärgerte mich jetzt, daß ich ihn nicht im Wagen gelassen hatte. Ihre Frage entschied, daß ich am Nachmittag auf den Friedhof gehen werde. Alle Überlegungen waren durch diesen Trampel über den Haufen geworfen. Ich spürte, wie mich der Ärger innerlich verkrampfte. Nun kamen die üblichen Bemerkungen, ein Verwandter, ach, ein Freund, ja, das ist schlimm, war er noch jung, ach, das ist sehr schlimm, wie gut ich Sie verstehe, Sie sehen auch ganz blaß aus. Ich beschäftigte mich mit Akten. Karla zog sich jetzt um.« (*DfF* 11)

Doch ist die figurale Perspektive hier nicht nur im ideologischen Parameter erkennbar, sondern es gesellen sich immer wieder Aspekte der Zeitbehandlung hinzu. Zum Beispiel wird, während weiterhin das Präteritum als Erzähltempus dominiert, gewissermaßen auch »in actu« erzählt, insofern kleine, anscheinend unbedeutende Ereignisse sukzessiv geschildert werden. Auch wird die Vergangenheitsbedeutung des Präteritums durch dessen Kombination mit deiktischen Adverbien der Gegenwart abgeschwächt bzw. in Frage gestellt. Die Beispiele dafür in der soeben zitierten Passage (»Ich ärgerte mich *jetzt*«, »*Nun* kamen die üblichen Bemerkungen«, »Karla zog sich *jetzt* um«, Hervorhebung R.S.) bilden keine Seltenheit, sondern solche Zusammenstellungen durchziehen das Kapitel und die ganze Novelle, wie in der obigen Analyse der Zeitangaben bereits gezeigt wurde.

Man ist hier vielleicht erneut versucht, von einem klassischen Fall des »epischen Präteritums« nach Käte Hamburger auszugehen: Das Tempus hätte demzufolge keine temporale Bedeutung, d.h. würde nicht bedingen, dass sich das Geschilderte in der Vergangenheit abspielt, sondern wäre hier bloß als »Symptom« der epischen Fiktion zu be-

84 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 266.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

trachten.[85] Lässt man allerdings dieses ohnehin nicht unumstrittene Konzept gelten,[86] stellt sich die Frage, ob es im Falle eines autodiegetischen Erzählers überhaupt anwendbar sei[87] – vielmehr scheint das Präteritum bei Ich-Erzählern sehr wohl seine Funktion der Vergangenheitsdarstellung zu behalten.[88] Unumgänglich und ohnehin interpretatorisch aufschlussreicher erscheint also ein Zugang zu diesem temporalen Widerspruch, wonach eine »Verschränkung oder Hybridisierung der zeitlichen Perspektive«[89] des erzählenden und des erlebenden Ichs den Eindruck des »hier und jetzt« verstärken soll – die Illusion, dass sich Erzählerzeit und die Gegenwart der »histoire« überlagern oder gar annähern.

Zugleich kommen in der oben zitierten Textstelle erste Tempuswechsel vor. Gemeint sind hier nicht etwa die im Präsens stehenden »üblichen Bemerkungen« Karlas, die als eine Art zitierte Rede (obgleich sie nicht als solche typographisch markiert sind) zu betrachten und deshalb völlig unproblematisch sind; auffallend ist vielmehr der Übergang vom Präteritum ins Futur in Claudias Reaktion auf Kommentare ihrer Krankenschwester: »Ihre Frage entschied, daß ich am Nachmittag auf den Friedhof *gehen werde*«. Kurz darauf kommt in der Schilderung eines Gesprächs Claudias mit einem anzüglichen Stammpatienten zum selben Thema ein Wechsel vom Präteritum (erneut mit Gegenwartsdeiktika) ins Präsens: »Heute redete er nur über die Beerdigung, zu der *ich gehe*. Er hatte mit Karla geredet, und das dumme Ding hatte es ihm erzählt. Nun wollte er herauskriegen, wie gut ich Henry kannte, und ob ich es mit ihm ›getrieben‹ hätte« (*DfF* 13; Hervorhebungen R.S.). Innerhalb einiger Seiten wird der anscheinend in Echtzeit fortschreitende Entscheidungsprozess in der Ablösung des Konjunktivs (»Falls ich hingehen würde«) durch den Indikativ Futur (»dass ich…gehen werde«), und dann wiederum des Futurs durch einen entschiedeneren Wortlaut im Präsens (»zu der ich gehe«) veranschaulicht. Indem die Unterhaltungen Claudias mit Karla und ihrem Patienten nachzeitig, ihre Gedankengänge gleichzeitig, und die Teilnahme an der Beerdigung vorzeitig erzählt werden, scheint sich – zumindest an dieser Stelle – der Zeitpunkt der Narration irgendwo auf Claudias Weg zwischen Krankenhaus und Friedhof situieren zu lassen.

---

85 Hamburger: Die Logik der Dichtung, S. 59-72.

86 Für einen Überblick über Gegenargumente, siehe Fludernik: »Tempus und Zeitbewusstsein«, S. 24ff.

87 Für Hamburger passt die Ich-Erzählung nicht einmal in ihr Konzept des fiktionalen Erzählens; vgl. Logik der Dichtung, S. 56f. Eine wichtige Gegenstimme in der Debatte um die Anwendbarkeit des Konzepts des epischen Präteritums liefert Monika Fludernik, die die behauptete Atemporalität des Präteritums sogar auf gewisse Ich-Erzählsituationen ausweitet: »[…] the basic dichotomy for me is not that between first- and third-person texts but between teller narratives and reflector-mode narratives. […] Narratives in the reflector mode do not have a teller figure and therefore the past tense has no deictic anchoring in relation to an extradiegetic present. It is anchored in the consciousness of the reflector character, and in relation to this diectic [sic!] centre it signals simultaneity. In reflector mode texts the preterite therefore has no deictic meaning of pastness«; Fludernik: »Chronology, time, tense«, S. 123.

88 Vgl. Hamburger: Logik der Dichtung, S. 263f.

89 Wolf Schmid: »Zeit und Erzählperspektive. Am Beispiel von F. M. Dostoevskijs Roman *Der Jüngling*«, in: Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, hg. von Antonius Weixler und Lukas Werner, Berlin: De Gruyter 2015, S. 343–368; hier: S. 348.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Die Illusion des simultanen Erlebens und Erzählens verstärkt sich in einer Sequenz, in der Claudia sich mit einer Freundin trifft, die von ihrem Mann »alle zwei Wochen einmal vergewaltigt« wird (*DfF* 14). Auch hier kommt es zum häufigen Zusammenspiel der Tempi, wobei erste Alternationen zwischen Vergangenheits- und Gegenwartsformen keine ungewöhnliche Anforderung an Leser*innen darstellen; es handelt sich anfangs eindeutig um Informationen über die Freundin, Anne, die Allgemeingültigkeit besitzen oder die in einer späteren Gegenwart wohl noch genau so wahr wie zum Zeitpunkt des Treffens sein werden:

> »Nach dem Essen ging ich mit Anne einen Kaffee trinken. Anne ist drei Jahre älter als ich. Sie war Zahnärztin und mußte den Beruf vor einigen Jahren aufgeben. Ihre Handgelenke neigen zur Entzündung. Sie studierte nochmals und macht jetzt Anästhesie. Sie hat vier Kinder und einen Mann […].« (*DfF* 14)

Allerdings wird die Situation im nächsten Absatz, der, anders als fast alle vorangehenden, im Präsens beginnt und bis auf eine Ausnahme durchgehend das Präteritum meidet, etwas komplizierter: »Im Café *ist* Anne ganz Dame. Frau Doktor *trinkt* ihren Kaffee. Der übliche Flirt mit dem Besitzer. Wenn er ihr eine Hand auf die Schulter *legen würde*, *bekäme* sie vielleicht Schüttelfrost« (*DfF* 14–15, Hervorhebungen R.S.). Eine Interpretation des Gebrauchs des Präsens in den ersteren zwei Sätzen dieser Passage als gnomisch oder habituell, d.h. als Beobachtungen über Annes Verhalten, wenn sie – oder besser: jedes Mal, wenn sie – ins Café geht, ist zwar möglich, aber wohl nicht die naheliegendste Deutungslösung. Dagegen spräche nicht zuletzt der Einsatz in dem darauffolgenden Fragmentsatz des Adjektivs »üblich«, das, sollte sich hier das Präsens auf ein immer wiederkehrendes Verhalten beziehen, völlig redundant wäre. Gewiss lässt sich die Spekulation im letzten Satz über Annes potenzielle Reaktion auf eine Berührung des Caféinhabers teilweise als auktoriale Wertung erklären, was den Gebrauch des Konjunktivs der Gegenwart statt der Vergangenheit rechtfertigen würde. Ähnliches könnte für den Gebrauch der Gegenwartsformen in den Kommentaren, die kurz darauffolgen, gelten: »Sie aß bereits das dritte Stück. Wenn ich einen Ton darüber verlieren würde, stünden ihr die Augen sofort voll Tränen. Ich kenne das und vermeid es. Soll sie Kuchen essen, ihre Figur verträgts« (*DfF* 15). Trotzdem kann man sich hier des Eindruckes nicht restlos erwehren, dass bei den geschilderten Handlungen Annes (Kaffee trinken, Kuchen essen, mit dem Besitzer flirten) ihr konkretes Verhalten in dieser einen Situation impliziert wird.

In den letzten zwei Dritteln desselben Absatzes werden dann für Lesende die Funktionen der Tempi jedoch beinahe völlig unübersichtlich:

> »Sie präsentierte ihr neues Kostüm, schwarz mit einem lila Schal. Ihr Mann hat es ihr gestern gekauft. Sie erzählte mir, daß es furchtbar teuer war, ihr Mann es aber anstandslos bezahlt habe. Das Geschenk danach. Arme Anne. Vielleicht sollte ich mir das Kostüm ausborgen. Es wäre geeigneter für den Friedhof als der dicke Mantel. Andrerseits, was habe ich mit ihren Vergewaltigungen zu schaffen. Sie hats weiß Gott verdient, daß sies allein trägt.« (*DfF* 15)

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Die Assoziation zwischen dem mehrmals erwähnten Thema Vergewaltigung und Claudias verstorbenem Freund Henry ist, wie der Leser später erfährt, nicht zufällig. Doch vorerst interessiert hier die Zeitbehandlung: Nach einer flüchtigen Rückkehr ins Präteritum wird mit dem Gebrauch des Perfekts (statt des in epischen Texten für solche Vorzeitigkeitsverhältnisse erwarteten Plusquamperfekts) zusammen mit dem deiktischen Zeitadverb »gestern« (statt etwa »am vorigen Tag«) noch einmal suggeriert, dass der Zeitpunkt der Narration als unmittelbar nach – wenn nicht identisch mit – dem Zeitpunkt dieses Treffens zu bestimmen ist. Dieser Eindruck verfestigt sich mit dem Wechsel in den Konjunktiv der Gegenwart und Claudias Antizipation der bevorstehenden Beerdigung (»Vielleicht sollte ich mir das Kostüm ausborgen. Es wäre geeigneter für den Friedhof als der dicke Mantel«).

Wenn oben und im Folgenden bei der Analyse gewisser Präsensverwendungen von (der Illusion von) simultanem Erzählen die Rede ist, muss angemerkt werden, dass im Falle von *Der fremde Freund* diese Kategorie nur punktuell und bedingt anwendbar ist, da das Präteritum das Grundtempus der Novelle bildet. Fast alle Theoretiker, die sich mit homodiegetischem präsentischem Erzählen auseinandersetzen, ziehen nur Texte in Betracht, in denen durchgängig oder überwiegend im Präsens erzählt wird. Dorrit Cohn beschäftigt sich in ihrem wegweisenden Aufsatz über »simultaneous narration« ausschließlich mit solchen Texten,[90] und auch Zipfel glaubt zeigen zu können, dass es sich in vielen Texten, die als Beispiele simultanen Erzählens hergehalten werden, in Wahrheit nicht darum handeln kann, weil durch Zeitangaben und Präteritumsgebrauch anderswo im Text restrospektives Erzählen signalisiert wird.[91] Der Gebrauch des Präsens in solchen Romanen ist für ihn nichts anderes als das »Erzählen vom Vergangenen im Präsens«,[92] wie man es etwa beim historischen Präsens kennt, und bilde daher keine »fiktionstheoretisch relevante Besonderheit«.[93] Zipfels Ansicht nach würde wohl Ähnliches für das erste Kapitel des *Fremden Freundes* gelten, da, wie oben gezeigt wurde, reichlich Hinweise auf retrospektives Erzählen vorliegen.

Allerdings bildet, so eine Vorabbeobachtung der vorliegenden Analyse, eben erst das Zusammenspiel der Zeitformen – in Heins Text oft innerhalb eines einzelnen Satzes und für ein und dasselbe Handlungsereignis – eine erzähltechnische Besonderheit und eine Herausforderung an Leser*innen, die das Erzählen in eine natürliche Kommunikationssituation zu integrieren suchen. Wie bereits angedeutet, bieten die üblichen Erklärungen für den Präsensgebrauch in Erzähltexten, nämlich das historische (bzw. das tabularische[94], szenische, epische) Präsens und der innere Monolog, nur für einen Teil der Beispiele in der Novelle und oft auch nur eingeschränkt einen Ausweg aus der Aporie. Zwar ist im *Fremden Freund* der präteritale Rahmen für das historische Präsens gegeben, und die präsentische Schilderung etwa des Treffens im Café mit Anne könnte als lebhaftes Bild vor ihrem inneren Auge aufgefasst werden. Dass aber eine Berichterstatterin wie Claudia, die wiederholt ihre eigene Geschichte für wenig erzählenswert zu halten

90 Dorrit Cohn: »I doze and wake«.

91 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 162.

92 Ebd.

93 Ebd, S. 163.

94 Vgl. Hamburg: Logik der Dichtung, S. 69.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

vorgibt, sich eines Kunstgriffs (Cohn spricht gar von einem »structurally harmless stylistic device«[95]) bedienen sollte, der »die Wirkung einer stärkeren Verlebendigung und Vergegenwärtigung«[96] erzielen will, erscheint wenig plausibel. Für die Passagen, in denen Claudia ihre Teilnahme an Henrys Beerdigung thematisiert und erwägt, scheidet das historische Präsens als Begründung für die Tempuswahl komplett aus. Es ist schließlich eine Sache, einen vergangenen Moment der Unschlüssigkeit wie ein Bild vor den Augen zu haben; es ist aber etwas ganz anderes, vom eigenen darauf folgenden Handeln zu erzählen, als ob es noch in der Zukunft läge und der Ausgang noch völlig offen wäre. Mit anderen Worten lässt Claudia in diesen Präsensverwendungen kein weitergehendes Wissen, keine »signs of ulterior knowledge«[97], erkennen, was sonst typisch für den Einsatz vom historischen Präsens wäre.

Auch lassen sich diese Wechsel ins Präsens kaum als Übergänge zum inneren Monolog verstehen, denn sie werden eingeleitet bzw. sind umgeben von (Teil-)Sätzen, die Informationen über Personen und Situationen übermitteln, die für eine zu sich selbst sprechende Protagonistin völlig redundant wären (z.B.: »Viertel nach acht erschien Karla, die Schwester«, *DfF* 11; »Anne ist drei Jahre älter als ich«, *DfF* 14). Das heißt: In diesen Passagen *erzählt* Claudia, was dem Verständnis vom inneren Monolog, etwa nach Stanzel oder Genette,[98] als einer nicht-narrativen Form völlig entgegengesetzt ist. Aus denselben Gründen ist die oft angeführte Bezeichnung der Novelle, also des gesamten Lebensberichts Claudias, als »Monolog« ebenso unpassend wie die von Gertrud Bauer Pickar ins Feld geführte Bezeichnung »internalized novella« mit einer »modified stream-of-consciousness narrative structure«.[99] Pickar behauptet, dass mit einer einzigen Ausnahme nur Claudias Wahrnehmungen wiedergegeben werden und dass daher in der Novelle eben nicht erzählt wird. Zu der erwähnten Ausnahme schreibt sie Folgendes: »One of few narrative discrepancies is the identifying comment added after the first mention of Hinner: ›Hinner ist mein geschiedener Mann.‹: the comment, which is informative for the reader but unnecessary for her [sic!]«.[100] In Wahrheit aber sind solche Erzähleinschübe zur Information der Lesenden durchgängig in der Novelle zu finden, wie am Eingang dieses Absatzes gezeigt wurde.[101] So kann auch der Meinung Klaus Hammers nicht

95 Dorrit Cohn: »I Doze and Wake«, S. 99.

96 Duden: Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. 5., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim: Dudenverlag 1995, S. 146.

97 Vgl. Per Krogh Hansen: »First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration«, in: Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel, hg. von Elke D'hoker und Gunther Martens, Berlin: De Gruyter 2008, S. 317-338; hier: S. 321.

98 Für Stanzel besteht der Monolog aus »direkt zitierter Rede«, während Genette als Alternative für den inneren Monolog als Ganzes den Begriff »unmittelbare Rede« vorschlägt; siehe Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 286; Genette: Die Erzählung, S. 111–112.

99 Pickar: »Christoph Hein's *Drachenblut*«, S. 254.

100 Ebd., S. 271, Anm. 16 (Satz unvollständig im Original).

101 Nach weiteren Beispielen muss man auch nicht lange suchen: »Kurz vor dem Mittagessen kam Herr Doyé zu mir. Er ist zweiundsiebzig Jahre alt und Hugenotte« (*DfF* 13); »Tante Gerda ist die Schwester von Mutter, eine dicke, rotgesichtige Frau, die ebenso wie ihr Mann laut und vollkommen ungehemmt redet« (S. 43); »Ich war von einem Zahnarzt eingeladen, der dort ein Sommerhaus besitzt und Berlin an der Charité arbeitet. Ich lernte ihn vor Jahren hier kennen, ihn und seine jetzige Frau« (S. 76–77) – die Liste ließe sich weiterführen.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ganz beigepflichtet werden, wenn er im Falle vom *Fremden Freund* von dem »bewußten und ausgiebigen Gebrauch der erlebten Rede« schreibt und Claudia nicht als Erzählerin, sondern als Reflektorfigur betrachtet.[102]

Dies soll allerdings nicht heißen, dass in der Novelle keine inneren Monologe vorkommen – wie sich zeigen wird, gibt es durchaus einige Übergänge ins Präsens, die so auszulegen sind. Doch an den oben besprochenen Beispielen im ersten Kapitel der Novelle zeichnet sich viel eher ein inszeniertes Zusammenfallen des »Sujetpräsens« mit dem »Fabelpräsens« ab, d.h. die Ich-Hier-Jetzt-Origo[103] der Erzählerin scheint gleichzeitig die der erlebenden Claudia auf der Handlungsebene zu sein. So ereignen sich hier »deiktische Verschiebungen«; der Leser findet »nicht eine Origo, in die er sich ›versetzen‹ könnte, sondern das […] ›two-in-one‹«, wie es bei Avanessian und Hennig unter Verwendung eines Begriffs von Dorrit Cohn heißt.[104]

Sollte aber wirklich der über temporale Deiktika und den nicht leicht »wegzuerklärenden« Präsensgebrauch implizierte Zeitpunkt der Narration akzeptiert werden – nämlich in der Zeit zwischen der Schicht im Krankenhaus und der Beerdigung –, müsste zu erwarten sein, dass die Ereignisse auf dem Friedhof simultan, d.h. im Präsens erzählt werden. Dem ist aber nicht der Fall: In dieser Sequenz ist das Präteritum wieder dominant. Es kommen bei der Beerdigung nur zwei weitere Wechsel ins Präsens vor, die aber weniger Rätsel als die oben besprochenen Beispiele aufwerfen und sich jeweils als innerer Monolog bzw. direktes Gedankenzitat[105] und als Gebrauch des historischen bzw. szenischen Präsens zur Vergegenwärtigung des Erlebten[106] weitgehend zufriedenstellend erklären lassen.

Die Annahme des Tages der Beerdigung als Gegenwartsebene und somit als Zeitpunkt des Erinnerns und des Erzählens wird aber nicht nur auf formaler, sondern auch auf inhaltlicher Ebene in Zweifel gezogen. Ein bewusster, wenn auch widerwilliger und schließlich misslungener Erinnerungsversuch Claudias wird nach der Szene im Café während der Fahrt zum Friedhof geschildert:

> »Um die Mittagszeit sind die Straßen leer. Ich konnte schnell fahren. Unterwegs hielt ich an einem Blumenladen und kaufte neun weiße Nelken. Je näher ich dem Friedhof kam, desto beklommener wurde mir. Mir fiel ein, daß ich den ganzen Tag über nicht an Henry gedacht hatte. Trotzdem konnte ich auch jetzt nur das eine denken: daß ich mich seiner erinnern sollte. Ich konnte noch umkehren und nach Hause fahren, meinen Fotoapparat schnappen und irgendwo fotografieren. Ich hatte einen freien

102 Hammer: »Horns Ende, Versuch einer Interpretation« in: ders., Chronist ohne Botschaft, S. 121–133; hier: S. 123.

103 Vgl. Karl Bühler: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. 2., unveränderte Auflage, Stuttgart: Gustav Fischer 1965; S. 107f.

104 Avanessian/Hennig: Präsens, S. 143.

105 »Ich holte die Zigaretten aus der Tasche, steckte sie jedoch sofort wieder ein. *Asche zu Asche, aber Rauchen ist sicherlich unerwünscht*« (*DfF* 17, Hervorhebung R.S.).

106 »Der verkrümmte Mann nahm die Kränze und Blumen ab und legte sie um das Podest. Ein Arrangement, er wog ab, sortierte. *Die Kränze zentral, zwei bedruckte Schleifen werden sogfältig geglättet.* Meine Nelken verschwanden irgendwo« (*DfF* 19, Hervorhebung R.S.).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> Nachmittag, und Henry erwartete sicher nicht, dass ich ihm ›das letzte Geleit‹ gebe.« (*DfF* 16)[107]

Etwas später scheint die Erzählerin das genuine Bedürfnis oder zumindest eine Verpflichtung zu empfinden, ihres verstorbenen Freundes zu erinnern, doch auch hier will dies ihr nicht ganz gelingen:

> »Später trank ich in einem Café in der Nähe meiner Wohnung einen Kognak und versuchte, mich an Henry zu erinnern. Ein sakraler Akt, ich meinte, ihm dies schuldig zu sein. […] Ich wollte an Henry denken, an den toten Henry, an eine Beerdigung, an die sanfte, erregende Stimme eines Pfarrers. Dann gab ich es auf.« (*DfF* 23)

Das erste Kapitel geht mit dieser Behauptung Claudias, dass sie sich Henry nicht gedenken kann, zu Ende. Auch wenn gleich auf der nächsten Seite zum Beginn des zweiten Kapitels der Erinnerungsbericht mit den Worten »Ich kannte Henry ein Jahr« (*DfF* 24) einsetzt, lässt die im ersten Kapitel zur Sprache gebrachte Unfähigkeit, sich zu erinnern, die Frage offen, ob der Erzähl- und Erinnerungsakt tatsächlich aus dieser am Anfang der Novelle geschilderten Situation hervorgeht. Dies ist übrigens ein Schema, das in späteren Hein-Werken, vor allem in *Frau Paula Trousseau* und *Glückskind mit Vater*, sich findet: Ein Eingangskapitel scheint den Rahmen für einen Rückblick des Protagonisten zu bilden, doch formale Aspekte sowie Elemente der »histoire« unterminieren den vermeintlichen kausalen Zusammenhang zwischen der Rahmung und der übrigen Erzählung.

Der Eindruck, oder genauer: die Illusion, dass der im ersten Kapitel der Novelle inszenierte Akt des Erinnerns den Erinnerungskontext für den ganzen darauffolgenden Bericht darstellen könnte, wird, wie oben angedeutet, durch den ersten Satz des zweiten Kapitels auf dem ersten Blick womöglich bekräftigt. Wenn allerdings dieses und alle folgenden Kapitel der Novelle als Ergebnis des Erinnerungsaktes aufgefasst werden sollen, wäre spätestens ab dieser Stelle in der Novelle mit – von genuiner direkter Gedankenwiedergabe abgesehen – einem Erzählen im Präteritum zu rechnen. Diese Erwartung wird aber im zweiten und den weiteren Kapiteln nicht erfüllt, sondern es kommen weiterhin, wenn auch nicht mehr so häufig wie im Eingangskapitel, irritierende Wechsel ins Präsens und schwer zuzuordnende deiktische Zeitadverbien vor.

Als letztes Beispiel sei hier auf eine Passage im zwölften Kapitel hingewiesen, in der sich in kurzer Abfolge die wohl am meisten desorientierenden Wechsel zwischen Tempi in der gesamten Novelle finden. Über ihren Unwillen, auf die Einladung ihres Chefs, ihn und seine Frau zu Hause zu besuchen, einzugehen, sinniert Claudia:

> »Ich vermute, er hat Probleme, und ich hoffe, nie von ihnen zu erfahren. Ich habe auch Probleme, und Anne hat Probleme und meine Eltern und Hinner und meine Schwester. Und Henrys Frau hat Probleme. (Heute, wo Henry tot ist, wird sie auch Probleme haben, aber andere. Und auch die will ich nicht wissen.) Nur Frau Rupprecht [Claudias

107 Der Präsensgebrauch zum Beginn des Absatzes lässt sich zwar unkompliziert dem gnomischen Präsens zuordnen, könnte aber trotzdem als noch ein weiterer von vielen Tempuswechseln zur temporalen Desorientierung des Lesers beitragen.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> kürzlich verstorbene Nachbarin – R.S.] hat keine Probleme. Jetzt hat sie keine Probleme mehr, dafür hat der Hausmeister welche.
>
> Mit Henry sprach ich nicht über seine Probleme. Einige deutete er an, andere ahne ich. Es gelingt uns glänzend, sie umzugehen. Die intimste Frage, die wir uns stellen, ist ein: Wie geht's. Und die gegenseitigen Antworten fallen gemäß der erwünschten Übereinkunft aus. Wir müssen bei uns keine unangenehmen Überraschungen befürchten. Wir werden uns nicht mit Mißlichkeiten behelligen. Wir werden eine hübsche Beziehung nicht mit unlösbaren Schwierigkeiten erdrücken. Auf diese Bereicherung unseres Verhältnisses verzichten wir. Uns geht es gut. […] Ich bin zufrieden, und das ist viel. Und ich bin auch zufrieden über diese wortlose Vereinbarung, die unser Verhältnis einfach und angenehm macht.
>
> Am 18. April starb Henry.« (*DfF* 199–200)

Die ersten Sätze hier im Präsens scheinen anfangs nicht weiter problematisch zu sein: Es handelt sich um kommentierende Wertungen Claudias oder von ihr als allgemeingültig gesehene Sachverhalte über sich und andere Figuren der Erzählung, also hat man es hier offenbar mit dem auktorialen oder gnomischen Präsens zu tun.[108] Dies trifft sicherlich ebenfalls für den weiteren Präsensgebrauch sowie dem subjektiven Gebrauch des Futurs (für eine gegenwartsbezogene Vermutung) in dem darauffolgenden Kommentar über Henrys Ehefrau (»Heute, wo Henry tot ist, wird sie auch Probleme haben, aber andere.«). Hier ist aber anzumerken, dass sich dieser letztere Satz dank der Erwähnung des zu diesem Zeitpunkt in der erzählten Welt noch nicht erfolgten Todes Henrys viel eindeutiger der Erzählgegenwart zuordnen lässt als es im Fall der vorangehenden Sätze der Fall war. Diese vorigen Sätze (»Ich vermute er hat Probleme…Henrys Frau hat auch Probleme.«) könnten theoretisch die Ansichten der erlebenden Figur zum damaligen Zeitpunkt wiedergeben, und in der Tat erhärtet sich der Verdacht, es würde sich hier ein Sprung von einer Gegenwartsebene (die der Figur) auf eine andere (die der Erzählerin) vollziehen, wenn man die Tatsache berücksichtigt, dass der letztere Satz durch Klammern optisch und durch die deiktische Wendung »Heute, wo…« zeitlich von den ersteren Sätzen abgesetzt wird. Es wirft sich die Frage auf, ob es sich bei dem Satz in Klammern um eine spätere Hinzufügung der Erzählerin, um eine Art »(zwischen die Momente der Handlung) *eingeschobene* Narration« handele.[109] Man könnte sogar postulieren – und dies würde die Tempuswechsel und übrige idiosynkratische Zeitbehandlung auch anderswo im Text einigermaßen erklären, wenn zwar auf eine etwas banale Weise –, dass der Text die Form eines simultan geführtes Tagebuchs besitze, das zu einem späteren Zeitpunkt von seiner Autorin nachträglich kommentiert und ergänzt wurde.[110]

---

108 Während Harald Weinrich hier von einem »besprechenden Präsens« spricht, nennt Fludernik den auktorialen und gnomischen Gebrauch des Präsens als »deictic use of the present tense«; Fludernik: »Chronology, Time, Tense«, S. 124.

109 Genette: Die Erzählung, S. 140–141 (Hervorhebung im Original).

110 Vgl. Genette zu eingeschobenen Narrationen: »Er kann auch zum heikelsten Typus werden, der eine Analyse kaum noch zulässt, wenn etwa die Form des Tagebuchs immer freier wird, um schließlich in eine Art nachträglichen Monolog mit unbestimmter, ja inkohärenter Zeitposition einzumünden«; Genette: Die Erzählung, S. 140.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Noch unübersichtlicher wird die Lage allerdings am Anfang des zweiten, oben zitierten Absatzes. Jetzt wird von der Beziehung mit Henry im Präteritum erzählt (»Mit Henry sprach ich nicht über seine Probleme. Einige deutete er an, […]«), was vielleicht als eine konsequente Folge der Vorwegnahme seines Todes im vorigen Absatz erscheinen mag. Nur findet dann – mitten in einem Satz – wieder ein Wechsel ins Präsens statt (»…einige *ahne* ich«). In den darauffolgenden Sätzen geht der Präsensgebrauch weiter und dabei wird den Leser*innen klar, dass man sich auf der Gegenwartsebene der Figur befindet; ein weiterer Wechsel ins Futur (»Wir werden uns nicht mit Mißlichkeiten behelligen. Wir werden eine hübsche Beziehung nicht mit unlösbaren Schwierigkeiten erdrücken.«) lässt die figurale ideologische Perspektive, d.h. Claudias Geisteszustand und Wissensstand – vor Henrys Tod – erkennen.

Am Anfang des nächsten Absatzes wirkt dann umso plötzlicher und verstörender die Rückkehr ins Präteritum, die übrigens von der konkretesten Zeitangabe in der gesamten Novelle begleitet wird: »Am 18. April starb Henry.« Ab diesem Punkt erzählt Claudia ohne weitere auffällige Tempuswechsel von der Benachrichtigung von Henrys Tod durch eine Nachbarin sowie von dessen Umständen, über die sie von einem dabei gewesenen Kollegen Henrys erfährt. Im darauffolgenden, letzten Kapitel konvergieren erzählte und Erzählerzeit und es herrscht das Präsens vor, nur dass es sich dabei nicht um die Illusion einer Verschränkung der figuralen und narratorialen Perspektiven, sondern das Erzählte ist nun tatsächlich auf der Gegenwartsebene der rückblickenden Erzählerin angelangt: »Jetzt, ein halbes Jahr nach Henrys Beerdigung, habe ich mich eingerichtet, wieder allein zu leben« (*DfF* 206). Mit dem expliziten Erzählen von Henrys Tod als Ereignis – und nicht nur als Gegebenheit, wie er vom ersten Satz des ersten Kapitels an umschrieben und angedeutet wird –, scheint eine Linearität im Bericht einzukehren und die anscheinende Aufhebung in Claudias Zeiterfahrung von Vorher und Nachher, wie sie sonst im Text immer wieder zu erkennen war, erst einmal ausgesetzt. Dass Claudia aber damit ihren seelischen Stillstand etwa überwunden haben könnte, jede Hoffnung darauf zerschlägt der Ausgang der Novelle. Vielmehr wird im letzten Kapitel deutlich signalisiert, dass Claudia weiterhin in Verdrängung flüchten und deshalb ihre alten Traumata immer wieder neu erleben wird. Wenn auch vordergründig der Stoff der Erzählung, bildeten die Beziehung zu Henry und sein Tod letztendlich nicht den Anfang von Claudias existentiellem Dilemma, sondern, wie eine andere Figur über den Ursprung ihrer eigenen Depressionen resümiert: »Es liegt tiefer, viel tiefer. Irgendwann damals« (*DfF* 89).

### 2.4.3. Innere Monologe; »Mémoires involontaires«

Dass Claudia in ihrem Verhältnis zur eigenen Vergangenheit einem, um einen Begriff Freuds zu gebrauchen, Wiederholungszwang[111] unterliegt, ist kaum von der Hand zu weisen, und wurde auch mit einer anderen Wortwahl von diversen Kritiker*innen angesprochen. Zum Beispiel beschreibt Brigitte Krüger Claudias Dasein als »bedrückende

111 Sigmund Freud: »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten«; https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine1/Kapitel18.html (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Wiederkehr des Bekannten«,[112] Klaus Hammer gar als »tödliche Wiederkehr des Gleichen«.[113] Auch auf die zyklische Struktur der Novelle als Wiederspiegelung von Claudias Dilemma – zwölf Kapitel analog den zwölf Monaten eines Jahres, mit einem dreizehnten, das zeigt, dass alles einfach so weiter geht – wurde bereits hingewiesen.[114] Ein Ziel des vorliegenden Kapitels war es darzustellen, wie dieser Seelenzustand der Protagonistin und insbesondere das damit verbundene gestörte Zeitempfinden ihren formalen Niederschlag in der Zeitbehandlung des Textes finden.

Weniger direkt hat sich das Kapitel mit den möglichen Ursachen dieses gestörten Zeitempfindens auseinandergesetzt, sprich: mit den in oder seit der Kindheit erlittenen Traumata, die Claudia erst einmal in diesen Zustand versetzt haben könnten. Auch wenn dies an dieser späten Stelle auch nicht Gegenstand der Analyse werden soll, so lassen sich doch einige Beobachtungen zum Trauma und zum Vorkommen von inneren Monologen machen, zumal sie für ein umfangreicheres Verständnis der zeitlichen Zusammenhänge im Text nicht unrelevant sind.

Obwohl in *Der fremde Freund* nur spärlicher Gebrauch vom inneren Monolog gemacht wird – es handelt sich um insgesamt nur drei relativ kurze Passagen[115] –, stehen die jeweiligen Übergänge zur direkten Gedankenrede an bedeutsamen Stellen im Text und schließen sich alle an einen Gewaltakt bzw. an die Erinnerung an einen Gewaltakt durch einen Mann an. Das erste Beispiel befindet sich am Ende des fünften Kapitels, in dem von einer Wochenendfahrt mit Henry aufs Land erzählt wird. Nachdem Henry mit seinem riskanten Fahrstil beinahe einen Unfall verursacht, setzt sich Claudia ans Steuer, was den Ärger des Freundes offenbar erregt: »Henry sah mich mit zusammengekniffenen Augen an, sagte aber nichts und stieg ein« (*DfF* 64–65). Als Henry dann bei einem Spaziergang im Wald beiläufig offenbart, dass er eine Frau und zwei Kinder hat, läuft Claudia, verletzt, gedemütigt und gleichzeitig um Beherrschung bemüht, von ihm weg, woraufhin Henry sie einholt, zum Boden reißt und vergewaltigt. Zuhause angekommen, nimmt Claudia eine Beruhigungstablette, schenkt sich ein volles Glas Wodka ein und versucht sich zusammenzunehmen: »Ich sagte zu mir, du hast ein bißchen geweint, nun lass es gut sein. Nun wollen wir schlafen. Du willst doch ein großes Mädchen werden. Nein, Mama, ich will es nicht. Ich will kein großes Mädchen werden. Aber du hast noch so viel vor dir. Ich will nicht, Mama, ich will nicht« (*DfF* 71).

Der Gebrauch des Präsens markiert hier nicht nur den Übergang zum inneren Monolog, sondern auch einen Rückfall in die Kindersprache und somit in eine frühere Zeit

112 Brigitte Krüger: »›Ein Spiel, nicht selbst gewählt, doch seinen Regeln unterworfen […]‹. Zum Spielbegriff bei Christoph Hein«, in: Stillmark, Rückblicke auf die Literatur der DDR, S. 221–252; hier: S. 224.

113 Hammer: »Horns Ende, Versuch einer Interpretation«, S. 121.

114 Vgl. Jens F. Dwars: »Nur ein Chronist?! Vom angestrengten Versuch Geschichte(n) zu erzählen in der Prosa Christoph Heins«, in: Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre, hg. von Walter Delabar und Werner Jung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1993, S. 165–175; zur zyklischen Struktur des Textes: S. 168; Lücke: Christoph Hein. *Drachenblut*, S. 84.

115 Das oben bereits erwähnte Beispiel (»Asche zu Asche, aber Rauchen ist sicherlich unerwünscht«, *DfF* 17) erscheint zu beiläufig, als dass es hier mitberücksichtigt werden müsste.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

im Leben der Figur, in der offenbar nicht aufgearbeitete Verletzungen liegen. Es ist bemerkenswert, dass das vorangehende Erzählen von der Vergewaltigung selbst durchgehend im Präteritum und nicht im Präsens, was für die Schilderung einer traumatischen Erfahrung vielleicht eher zu erwarten wäre,[116] gehalten ist. Hierin könnte vielleicht ein weiteres Beispiel für die am Anfang des Kapitels angesprochene Ich-Spaltung der Figur, sowohl im Sinne einer Dissoziation vom Erlebten als auch distanzierter, oberflächlicher Selbstbeobachtung.

Claudia wird ein weiteres Mal Opfer von Gewalt durch Henrys Hand und auch im erneuten Fall ereignet sich dies, nachdem Claudia sich erdreistet, die Kontrolle beim Autofahren zu übernehmen. Als Henry wieder zu schnell und zudem auf der Gegenspur fährt, muss Claudia ins Steuer greifen, um einen Unfall zu verhindern; die Gegenreaktion des Freundes folgt prompt: »Henry schlug mir mit dem Handrücken ins Gesicht« (*DfF* 158). Wie im vorigen Fall findet das Nachdenken der Protagonistin über das Erlebnis wieder abends und allein statt, der damit einhergehende Wechsel ins Präsens und in den inneren Monolog wieder am Ende des Kapitels:

> »Ich würde die Ohrfeige nicht vergessen, sie ihm nicht verzeihen. Aber ich wußte auch, daß ich nicht weiter darüber nachdenken würde. Ich war jetzt neununddreißig. Es wäre lächerlich von mir, über einen fast belanglosen Vorfall Erstaunen zu zeigen. Wenn der Regen fällt, werden wir naß, ich bin kein kleines Mädchen mehr, damit muß ich mich abgefunden haben. Es läuft alles in seiner gewohnten Ordnung, alles normal. Kein Anlass für einen Schrei. Nur nicht hysterisch werden. Ich will bleiben, was ich bin, eine nette, sehr normale Frau. Es ist nichts geschehen.« (*DfF* 161–162)

Anders jedoch als im ersteren Beispiel scheint der Tempuswechsel hier nicht von einer Verschiebung der subjektiven Zeitebene begleitet zu sein: Die Stimme hier ist die der erwachsenen, verdrängenden Claudia.

Im letzten und ausführlichsten inneren Monolog, der es hier zu besprechen gilt, spielt Henry ausnahmsweise keine direkte Rolle. Beim Entwickeln von Fotos in ihrer Küche kommt Claudia der Vergleich mit der Zeugung von Kindern in den Sinn. Dies führt weiter zu einem Nachsinnen über ihre zwei Schwangerschaftsabbrüche während der Ehe mit ihrem Mann, Hinner. Interessanterweise lassen sich der Tempuswechsel und der Übergang zum inneren Monolog, die in dieser Szene stattfinden, – anders als die zwei oben zitierten Beispiele – nicht als die unmittelbare Reaktion der ermüdeten oder alkoholisierten Figur auf eine erst vor kurzer Zeit erlittene Verletzung auffassen. Stattdessen treten zunehmend freiere und assoziativere Erinnerungen bei einer Routine-Tätigkeit[117] und aus dem freiwilligen und kontrollierten Versuch, sich zu erinnern, hervor. Dementsprechend wird anfangs noch im Präteritum erzählt, bevor die Sätze fragmentarischer werden und schließlich ins Präsens übergegangen wird:

116 Vgl. Hannes Fricke: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie, Göttingen: Wallstein 2004, S. 224.

117 Oben wurde übrigens bereits eine Verbindung zwischen diesem Hobby Claudias und ihrem Verdrängungsbestreben aufgezeigt.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »Ich hatte mit seinem Kind nichts zu tun. Ich bekam es so unbeteiligt, wie es aus mir entfernt wurde. Ich lag auf einem Bett, einem Stuhl, die Beine angeschnallt, die Scham rasiert, wegrasiert, eine Spritze, eine Betäubung, ein leichter Schmerz von einer auf mich träufelnden Flüssigkeit. Dann Benommenheit, durch die einzelne, zusammenhanglose Worte in mein Bewußtsein schwimmen. Vergeblicher Versuch, mich zu erreichen. Fortwährend höre ich meinen Namen, bittend, fordernd, ängstlich. Ich bin untergetaucht, unterhalb meines Bewußtseins, meiner selbst. Ich weigere mich, die Nebel zu verlassen, in denen ich mich verborgen halte, in denen ich geschützt bin. Ich fürchte mich, aus der Sicherheit meiner Benommenheit zu fallen, aufzutauchen, einen Körper als den meinen annehmen zu müssen, der gewaltsam gespreizten Beinen gewahr zu werden, festgehalten, angeschnallt, mit dunklen Druckstellen ihrer unermüdlichen Tätigkeit. Zwischen meinen Beinen ihre Stimmen, das leise Klirren des Operationsbestecks, und wieder sein Atmen, sein Flüstern, seine Beteuerungen. Hinter den geschlossenen Lidern eine riesige, gleißende Sonne, die sich mir nähert. Ich will allein sein, nur noch allein. Laßt mich, ich will nicht, ich will nicht mehr. Ich flüstere. Es ist anstrengend zu sprechen. Meine Zunge ist wie ein Stöpsel, ein würgendes, Brechreiz verursachendes Etwas. Es wird mir unmöglich, etwas zu Ende zu denken, zu Ende zu bringen. Dann sind da Wälder, ein kühler, verhangener Himmel, der Weg, der zu einer Brücke führt, brüchigen Resten. Ich verkrieche mich im Gras, unter den Bäumen. Ich spüre kratzende Zweige, die Kälte des Erdbodens, feuchte Blätter.
> Nein, die auf das Bett, den Stuhl Hingestreckte war ich nicht, bin ich nicht. Ich hatte damit nichts zu tun.« (*DfF* 107-108)[118]

Insofern scheint es sich hier weniger um »mémoires involontaires« im klassischen Sinne denn um eine Art »autobiographical memory chain« zu handeln, d.h. um eine Kette von konzeptuell verwandten, doch immerhin unfreiwilligen Erinnerungen, die beim bewussten Erinnern hochkommen.[119] Das Wiedererleben der Abtreibung verschränkt sich hier mit Erinnerungen sowohl an den Geschlechtsverkehr mit ihrem Ex-Mann – »[…] und wieder sein Atmen, sein Flüstern, seine Beteuerungen« – als auch an die Vergewaltigung durch Henry, wo es an der einschlägigen Stelle heißt: »Sein Mund lag neben meinem Ohr. Er keuchte« (*DfF* 69–70). Die Erwähnung in diesem inneren Monolog von Wäldern ruft gewiss auch den Ort der Vergewaltigung ins Gedächtnis, aber noch deutlicher wird hier ja der Traum-Prolog der Novelle evoziert (»[…] der Weg, der zu einer Brücke

118 An dieser Stelle sei auf bemerkenswerte formale und inhaltliche Parallelen mit dem in weiten Teilen im Präsens erzählten Roman *Surfacing* (1972) von Margaret Atwood hingewiesen, in dem die Ich-Erzählerin unter Verwendung einer ähnlichen Wort- und Bilderwahl sowohl eine versuchte Vergewaltigung durch ihren Freund in einem Wald (S. 140f.) als auch eine frühere Abtreibung (S. 74) schildert; Margaret Atwood: Surfacing, London: Virago 1979. Hier soll nicht ein bewusster Einfluss Heins durch den früheren Roman behauptet werden; vorstellbar ist es auf jeden Fall, dass Hein von der Existenz des Romans der Kanadierin gewusst hat: *Surfacing* erschien fast zeitgleich in der DDR und der BRD in deutscher Übersetzung – unter unterschiedlichen Titeln – und wurde 1981, während der Entstehungszeit der Novelle Heins, in einer DDR-Zeitschrift rezensiert: Margaret Atwood: Strömung, Leipzig: Reclam 1978; dies.: Der lange Traum, Düsseldorf: Claasen 1979; Marianne Müller: »Margaret Atwood. *Strömung*« (Besprechung), in: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 29. Jg. (1981), S. 381–383.

119 Vgl. John H. Mace: »Does Involuntary Memory Occur during Voluntary Remembering?«, in: ders. (Hg.), Involuntary Memory, Oxford: Blackwell 2007, S. 50–67.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

führt, brüchigen Resten«), was den zentralen Status dieser Erlebnisse von sexueller Gewalt noch einmal betont. Die Rückkehr ins Präteritum (»Das war ich nicht«) markiert schließlich die Wiedererlangung der Kontrolle durch Claudia und unterstreicht die distanzierende, ja dissoziierende Funktion des Tempus für sie als Erzählerin.

Kathrin Max ist also in ihrer These beizupflichten, dass das ursprüngliche traumatische Erlebnis in Claudias Vergangenheit in einer sexuellen Gewalttat bestehe und nicht, wie nicht wenige Kritiker*innen meinen, in dem Verlust einer innigen Kinderfreundschaft.[120] Claudia erzählt zwar im neunten Kapitel explizit vom eigenen Verrat an ihre Freundin, Katharina, sowie von weiteren verstörenden Erfahrungen in ihrer Kindheit und Adoleszenz. Doch ist fraglich, welche Bedeutung diesen ausführlich erzählten Erinnerungen beizumessen ist, und dies, nicht nur, weil im Text die Zuverlässigkeit dieser ständig verdrängenden Erzählerin immer wieder relativiert wird, sondern auch, weil, um mit Dori Laub zu sprechen, »Trauma […] das Wissen vom Traum aus[schließt].«[121] So darf nicht überraschen, dass Claudia, wie Max bemerkt, »nicht zum Kern der Ursachen vordringt«, sondern »um das eigentliche Problem [kreist], ohne es konkret benennen zu können.«[122] Dem hinzuzufügen ist allerdings – wie oben dargestellt werden konnte –, dass das wesentliche Trauma Claudias auch in den wenigen, aber dafür auffälligen und aufschlussreichen inneren Monologen angedeutet wird.

## 2.5. Fazit

In der vorangehenden Analyse wurde gezeigt, wie die idiosynkratische literarische Zeitbehandlung, insbesondere der Einsatz von Zeitangaben und der irritierende Wechsel zwischen Tempi, in Christoph Heins Novelle *Der fremde Freund* als formaler Ausdruck des durch einen seelischen Zustand bedingten, gestörten Zeitempfindens der Erzählerin, Claudia, dient. Gleichzeitig wurden Beispiele aufgezeigt, die kaum »naturalisierbar« zu sein scheinen, d.h. die nicht nach der Logik einer natürlichen Erzähl- und Kommunikationssituation erklärbar sind. An diesen Stellen bleiben Lesende nicht selten im Unklaren darüber, von welcher zeitlicher Perspektive aus gerade erzählt wird. Um Frank Zipfel zu paraphrasieren, wenn die Origo des Erzählers nicht an einen einzelnen, festen Zeitpunkt festgelegt werden kann, besteht keine sprachhandlungs- und erzähllogische Erklärung

120 Vgl. Max: »Über das Verschwinden der Utopie«, S. 84–85.

121 Dori Laub: »Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas«, In: Psyche 9/10 (2000), S. 860-894; hier: S. 867.

122 Max: »Über das Verschwinden der Utopie«, S. 85. Umso weniger nachvollziehbar ist es, dass Max in ihrem Beitrag dann trotzdem versucht zu belegen, Claudia könnte von ihrem geliebten Onkel Gerhard missbraucht worden sein. Die von Max vorgebrachten Indizien dafür erscheinen wenig stichhaltig, und die These wird dadurch weiter geschwächt, dass Max den gewaltsamen, nicht einvernehmlichen Sex mit Henry, der jede Definition von Vergewaltigung eindeutig erfüllt, als »vergewaltigungsähnlichen Zwischenfall« bezeichnet (S. 91). Immerhin ist diese Wortwahl weniger unglücklich als die Heinz-Peter Preußers, der diese Vergewaltigung als »Liebesakt in der Natur« beschreibt; Heinz-Peter Preußer: »Hoffnung im Zerfall. Das Negative und das Andere in Horns Ende«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 134–146; hier: S. 143.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

für die Entstehung des Textes.[123] Dies dürfte, so eine abschließende Überlegung dieses Kapitels, als Offenlegung der Fiktionalität des Texts angesehen werden, ohne aber, dass sich diese zwei Lesarten – die psychologisch-symbolische und die literarisch-reflexive – unbedingt ausschließen müssen.

123 Vgl. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 158.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# 3. Das Spiel zwischen Autorfiktion und multiperspektivischem Erzählen in *Horns Ende*

## 3.1. Einleitung

In einem Wortwechsel mit dem Arzt und zynischen Freizeithistoriker Dr. Spodeck lässt sich die Titelfigur von Christoph Heins 1985 veröffentlichtem Roman *Horns Ende* zur folgenden rhetorischen Frage provozieren:

> »›Was ist denn Geschichte anderes als ein Teig von Überliefertem, von willkürlich oder absichtsvoll Erhaltenem, aus dem sich nachfolgende Generationen ein Bild nach ihrem Bilde kneten. Die Fälschungen und unsere Irrtümer sind der Kitt dieser Bilder, sie machen sie haltbar und griffig.‹« (*HE* 279)

Eine solche Bekennung zur dynamischen Ich- und Gegenwartsbezogenheit des Erinnerungsprozesses bildet in einer Hein-Erzählung alles andere als eine Seltenheit, und auch in den übrigen Texten des Autors kommen Sätze wie die oben zitierten so gehäuft vor, dass man sich dieses Zitat genauso gut aus der Feder des Essayisten Hein wie aus der des Romanciers sehr gut vorstellen könnte.[1] *Horns Ende* nimmt aber sehr wohl eine Sonderstellung im Gesamtwerk ein, was die Fülle an erinnerungstheoretischen Äußerungen oder – mit Birgit Neumann gesprochen – »metamnemonischen Reflexionen«[2] betrifft. Eine Untersuchung der Erinnerungsthematik und -inszenierung in diesem Roman ließe sich durch beinahe beliebige ähnliche Worte von einer der anderen Figuren gut einleiten. Diese Reflexionen, wie auch die obige, bedienen sich nicht selten prägnanter Geschichtsmetaphern und sind zum Teil recht ausschweifend. Beispielsweise zögert eine Figur ihr Erzählen der »eigentlichen« Geschichte (d.h. vom Ende Horns) über mehrere

1 Vgl. zum Beispiel Hein: »Die Zeit, die nicht vergehen kann oder das Dilemma des Chronisten«, in: Als Kind habe ich Stalin gesehen, S. 100-129.

2 Vgl. Birgit Neumann: »Der metamnemonische Roman. Formen und Funktionen der Metaerinnerung am Beispiel von Michael Ondaatjes *Running in the Family* (1982)«, in: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen, hg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj und Ansgar Nünning, Berlin: De Gruyter 2007, S. 303–320.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Seiten damit hinaus, dass sie ihrem Bericht all ihre Skepsis, Bedenken und Warnungen vorausschickt, was das Unternehmen des Erinnerns im Allgemeinen betrifft.[3]

Dennoch erscheint es, um auf das eingangs angeführte Zitat zurückzukommen, aus zwei Gründen angebracht, hier dem Berufshistoriker Horn das erste Wort zu überlassen. Zum einen sind die oben zitierten Sätze bemerkenswert, da sie aus dem Munde eines Menschen stammen sollen, der sonst im Roman in Geschichtsfragen eher auf Faktizität und neutrale Wissenschaftlichkeit beharrt; zum Beispiel redet Horn an anderer Stelle von ausgegrabenen Steinen und Scherben, die zu alt seien, »um noch zu lügen«, und deren bloße Existenz »die Wahrheit« darstellen würde (*HE* 80). Zum anderen kann dieser Einstieg als kleine Verbeugung vor einer Titelfigur angesehen werden, die trotz dieses Status auffallend selten selbst in den Vordergrund des Romans tritt. Dabei darf zugleich nicht unterschlagen werden, dass in den zitierten Stellen – wie auch in allen Zitaten, die der Titelfigur zugeschrieben werden – Horn natürlich nicht unvermittelt spricht, sondern es lassen ihn erst andere, rückblickend erzählende Figuren zu Wort kommen.[4] Es sind also die erinnerten Aussagen eines erinnerten Horn und somit unterliegen sie, wie alle Erinnerungen, eben dem bereits erwähnten Gegenwarts- und Ich-Bezug des jeweiligen Erzählenden. Nicht zuletzt an solchen Anhaltspunkten wird erkennbar, dass man es hier mit einem Text zu tun hat, dem die Erinnerungsproblematik genauso sehr auf der »discours«- wie auf der »histoire«-Ebene eingeschrieben ist.

In den acht Kapiteln des Romans wird von den letzten Monaten im Leben des Historikers Horn im Sommer 1957 und von dem gleichzeitigen Aufenthalt einer Gruppe »Zigeuner«[5] in der fiktiven Kleinstadt Bad Guldenberg erzählt. Horn, der einige Jahre früher nach einem nicht näher erläuterten Eklat in Leipzig die Aberkennung seines Doktortitels, den Ausschluss aus der SED und die Strafversetzung an ein Kleinstadtmuseum erleiden musste, zieht mit einem Aufsatz und einer Ausstellung zur Geschichte der gewaltsamen Besiedlung der Gegend um Guldenberg durch die Wenden erneut die kritische Aufmerksamkeit der Obrigkeit auf sich. Am letzten Tag der Schulferien finden zwei Kinder – unter ihnen der Apothekersohn Thomas Puls, der über weite Strecken des Romans den Erzählpart übernimmt –, die aufgehängte Leiche Horns in einem nahe gelegenen Wald. Thomas hatte davor im kleinen Museum in der Stadtburg unter der Leitung des als schroff und abweisend charakterisierten Historikers ausgeholfen, um dem langweiligen Alltag und der Strenge des Elternhauses zu entkommen. Die anderen vier Erzählerfiguren sind: der bereits genannte Dr. Spodeck, der sich von seinem unehelichen Vater, dem Gründer der örtlichen Heilbäder, zu einer unglücklichen Existenz als Kleinstadtarzt nötigen ließ, in welcher Funktion er auch Horn behandelt; der Bürgermeister Kruschkatz,

3 Siehe den Anfang des ersten Erzählparts von Kruschkatz (*HE* 25–28).

4 Erinnerte Dialoge mit Horn werden in den Berichten von vier der fünf Erzähler (die Ausnahme ist Marlene) wiedergegeben, und nicht nur in dem von Dr. Spodeck, wie Phil McKnight in einer ansonsten sorgfältigen Analyse behauptet: »We have Dr. Spodeck to thank for the only direct quotes of comments by the living Horn in the novel, the only chance for the reader to have a peek into his mind«; McKnight: Understanding Christoph Hein, S. 55.

5 Bei der Verwendung im Folgenden von der anachronistischen und stigmatisierenden Fremdbezeichnung »Zigeuner« für Sinti und Roma (an mehreren Stellen auch ohne Anführungszeichen) handelt es sich um die durchaus kritische Wiedergabe der überwiegend negativen Fremdwahrnehmung dieser Menschen durch die Erzählenden und weitere Figuren des Romans.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

seines Zeichens auch Historiker, der Horn schon in seiner Leipziger Zeit kannte und am damaligen Parteiausschlussverfahren wesentlich beteiligt war; die Ladeninhaberin Gertrude Fischlinger, die ein Zimmer an Horn vom Beginn seines Guldenberg-Aufenthalts an bis zu seinem Tod untervermietet, und deren Sohn Paul als Erster Horns Leiche entdeckt; und Marlene Gohl, die geistig behinderte Tochter eines im Museum arbeitenden Malers, die durch den Opfertod ihrer Mutter vor den Nazis gerettet wurde und die als einzige Erzählerin weder zu Horn noch zu den übrigen Erzählerfiguren im direkten Kontakt steht. Die Berichte der fünf Erzähler schweifen von der Basiserzählung, d.h. von den Ereignissen zwischen dem 23. Mai – der Ankunft der Zigeuner in der Stadt – und dem 1. September – dem Auffinden des Toten – 1957, in externe Analepsen[6] in die NS- und unmittelbare Nachkriegszeit und in vereinzelte externe Prolepsen ins spätere Leben einiger der Erzählerfiguren bis in die frühen 1980er Jahre.[7]

In der Folge soll nach einer Betrachtung zur expliziten Erinnerungsthematik im Roman und zu deren Verkörperung durch einzelne Figuren die Perspektivenstruktur des Romans analysiert werden. Dabei wird ein besonderes Augenmerk auf den anscheinenden und bereits von einigen Kritiker*innen konstatierten privilegierten Status einer der Erzählstimmen, nämlich die von Thomas, gerichtet; es wird der These nachgegangen, dass Thomas sogar als eine Art intradiegetischer Autor, der nicht nur für seinen eigenen, sondern auch für die Berichte der anderen vier Erzählenden verantwortlich sein könnte, betrachtet werden kann. Indizien für diese zunächst wohl steil wirkende These können in erster Linie anhand struktureller Merkmale des Texts wie der am Romanbeginn und an allen Kapitelübergängen stehenden, einrahmenden Dialoge mit dem toten Horn, deren Adressat Thomas ist, sowie der quantitativen Relationierung der Erzählstimmen,[8] d.h. der Verteilung der Erzählanteile, aufgefunden werden. Ferner wird der postulierte Autorenstatus Thomas' in formalen Aspekten, präziser gesagt: in der qualitativen Relationierung der Stimmen untermauert; hierbei erweist es sich als hilfreich, in Anlehnung an Wolf Schmids Perspektiventheorie[9] einige Vergleiche zwischen den zeitlichen, sprachlichen und ideologischen Parametern der fünf Erzählstimmen aufzustellen. Schließlich wird eine Autorenschaft Thomas' auch in inhaltlichen und thematischen Anliegen seiner Erzählanteile suggeriert; vorab zu erwähnen seien hier eine an prominenten Stellen im Text zum Ausdruck gebrachte literarische Selbstreflexivität sowie die naheliegenden biographischen Parallelen zwischen Thomas und anderen kindlichen Erzählern Heins wie auch zwischen diesen Figuren und dem realen Autor selbst. Dabei gilt es, die Konsequenzen einer solchen Lesart für die Interpretation des Textes in Betracht zu ziehen: Inwiefern lässt sich zum Beispiel bei einer so starken Privilegierung einer ein-

6 »Extern« hier im Sinne von außerhalb der Basiserzählung liegend; vgl. Genette: Die Erzählung, S. 33.

7 Die zeitliche Situierung einiger Handlungsereignisse – wie auch die des jeweiligen narrativen Akts der fünf Erzähler – wird meist nicht eindeutig (etwa mit expliziten Datierungen) angegeben, sondern muss und kann in vielen Fällen anhand von weiteren textinternen Informationen berechnet werden. Unten befinden sich an gegebener Stelle Skizzen der erzählten Zeit sowie der Erzählerzeit(en) des Romans.

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

9 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 107f.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

zelnen Erzählstimme noch von multiperspektivischem Erzählen – oder gar von einem Roman »der echten Polyphonie vollwertiger Stimmen«[10] – sprechen?

Es ist wohlgemerkt nicht die Absicht dieser Analyse, eine Autorschaft Thomas' etwa zu beweisen – dies ließe sich ohnehin schwerlich machen – sondern am Text festzumachen, wie diese weitere Lesart der Genese der fünf Erinnerungsprotokolle zumindest ins Spiel gebracht wird. Es war oben in dieser Studie bereits von der Doppelbödigkeit Hein'schen Erzählens die Rede und insbesondere davon, wie die zugrundeliegende Erzähl-Situation oft verschleiert bleibt, wie konkurrierende und sich ausschließende Erzählszenarien wechselweise nahegelegt und wieder in Zweifel gezogen werden. Im Folgenden wird argumentiert, dass die Illusion der Multiperspektivität durch ein mögliches Verständnis von Thomas als verdecktem intradiegetischem Autor zwar destabilisiert, nicht aber völlig aufgelöst wird.

## 3.2. *Horns Ende* als Erinnerungsroman

> »Wenn ich mit kurzen Worten das Thema des Romans nennen sollte, dann würde ich sagen, es ist ein Roman über Geschichte, über Geschichtsverständnis, auch über Geschichtsschreibung.«[11]

Es mag vielleicht übertrieben scheinen, zu behaupten, *Horns Ende* sei Christoph Heins Erinnerungsroman schlechthin, vor allem in Anbetracht eines so umfangreichen Oeuvres, das, wie das nur weniger zeitgenössischer Schriftsteller*innen, von der Geschichts- und Erinnerungsproblematik regelrecht durchzogen ist. Man könnte gewiss auch neuere Erscheinungen Heins wie *Glückskind mit Vater* (2016) oder *Trutz* (2017) als in dieser Hinsicht programmatische Romane betrachten. Und doch kann mit einiger Berechtigung *Horns Ende* als das am explizitesten und konsequentesten erinnerungstheoretische Werk des Autors charakterisiert werden, und das nicht nur, weil, wie oben bereits angedeutet, die Fülle an metamnemonischen Reflexionen im Text so auffallend groß ist, oder nur, weil der Roman mit folgendem, mehrfach wiederholtem eindringlichem Appell an das Gedächtnis beginnt: »Erinnere dich. […] Du mußt dich erinnern. […] Weiter! Erinnere dich!« (*HE* 5). Im Folgenden wird gezeigt, wie im Falle von *Horns Ende* die Erinnerungsproblematik nicht nur von mehreren Erzählern explizit angesprochen, sondern auch wie sie durch Romanfiguren verbildlicht und in der Struktur des Textes widerspiegelt wird.

Über weite Strecken in *Horns Ende* könnte der Eindruck entstehen, man habe es hier mit einem diskursiven Roman zu tun, in dem einzelne Figuren – vor allem der Arzt Spodeck, der Politiker Kruschkatz und der Historiker Horn – in erster Linie geschichts- und erinnerungsphilosophische Positionen vertreten und diese sowohl in den einleitenden und rahmenden Ausführungen zu ihren Erinnerungen als auch im direkten Gespräch miteinander austragen. Mehrere Literaturwissenschaftler*innen haben bereits in den

10 Vgl. Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostojewskis, Berlin: Ullstein 1971, S. 10f.

11 Christoph Hein: »›Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben‹. Gespräch mit Krzysztof Jachimczak. Nach dem Erscheinen von *Horns Ende* (1986)«, in: Baier, Christoph Hein, S. 45–67; hier: S. 62.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

drei männlichen Intellektuellen drei scheinbar im Grunde unterschiedliche Geschichtsauffassungen ausgemacht und ausführlich umrissen,[12] sodass wenig zu beanstanden oder hinzuzufügen bleibt. Stark zusammengefasst und vereinfacht ließen sich demnach die jeweiligen Positionen in etwa so beschreiben: Horn stehe da als der empirische Positivist, für den z.B. archäologische Befunde objektiven Zugang zur Geschichte ermöglichen könnten (»Ein paar Steine, ein paar Scherben, aber die Wahrheit«, *HE* 80); Kruschkatz verkörpere, zumindest noch in der erzählten Zeit der 1950er Jahre, den staats- und parteitreuen Historischen Materialisten, für den vereinzelte Unrichtigkeiten und Ungerechtigkeiten das notwendige Opfer einer geschichtlichen Teleologie seien (»Der Tod von Schuldlosen […] ist der Blutzoll, den der Fortschritt kostet«, *HE* 89) – später zeichne sich eine Wendung zum Nihilismus beim pensionierten Bürgermeister ab, für den die Geschichte nichts mehr als »eine hilfreiche Metaphysik, um mit der eigenen Sterblichkeit auszukommen« (*HE* 27), darstelle; in Dr. Spodeck zeige sich der einem ungebremsten Subjektivismus verschriebene Zyniker, dessen eigene Praxis der Geschichtsschreibung lediglich in der »Geschichte der menschlichen Gemeinheit« (*HE* 161) bestehe – eine Geschichte, in der er nicht lesen kann, »ohne von heftigem Lachen geschüttelt zu werden, von einem Lachen der Menschenverachtung und des Mitleids über einen solchen Aufwand von Energie um ein paar schäbiger Vorteile willen« (ebd.).

Obwohl diese Charakterisierungen bis zu einem gewissen Grad ihre Gültigkeit haben, dürfen sie nicht daran vorbeisehen lassen, dass die jeweiligen Auffassungen von Erinnerung und Geschichte der drei Männer im Kern nicht so unterschiedlich sind. Alle drei Figuren (Horn – noch einmal wohlgemerkt – nur vermittelt durch das Erzählen anderer Figuren) bringen beispielsweise Ansichten zum Ausdruck, die sich nicht nur gegenseitig ähneln, sondern auch dem Sinn und stellenweise sogar dem genauen Wortlaut von oft geäußerten geschichtstheoretischen Standpunkten Christoph Heins entsprechen, wie der Autor einst in einem Interview auch selbst herausgestellt hat: »Sätze von mir finden sich in allen Figuren«.[13] So weit entfernt von der eingangs zitierten Meinung Horns, die Geschichte sei ein »Teig von Überliefertem«, den nachfolgende Generationen »nach ihrem Bilde kneten« (*HE* 279), sind die von Dr. Spodeck ins Feld geführte Filmaufnahmetechnik und die Metapher des gebrochenen Spiegels nicht; für ihn liefere unser Erinnern nämlich kein Bild der Welt, »sondern ein durch das Spiegelkabinett unseres Kopfes entworfenes Puzzle jenes Bildes mit unseren individuellen Verspiegelungen, Auslassungen und Einfügungen« (*HE* 280). Bekanntermaßen war sogar als Titel

12 Vgl. McKnight: »Ein Mosaik«, S. 419-422; McKnight bezeichnet Horn, Spodeck und Kruschkatz als die »drei Geschichtsphilosophen«; siehe auch Ders.: »Geschichte und DDR-Literatur (Amnesie, Fragmentierung, Chronik, Kritisches Bewußtsein und Weichenstellung im Rückblick auf die Mitte der 50er Jahre: Mankurt, Horn und Horns Ende)«, in: Stillmark, Rückblicke auf die Literatur der DDR, S. 191–219; Peter Langemeyer: »›Suche in Allem, die Zeit auf deine Seite zu bringen.‹ Zu einer Maxime in Christoph Heins Roman *Horns Ende* und ihrem Gedächtnisraum (Baltasar Gracián, Walter Benjamin)«, in: Wendezeichen? Neue Sichtweisen auf die Literatur der DDR, hg. von Roswitha Skare und Rainer B. Hoppe, Amsterdam: Rodopi 1999, S. 171–207; Bärbel Lücke: Christoph Hein. *Horns Ende*, München: Oldenbourg 1994, S. 25–71.

13 Hein: »Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben«, S. 62.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

für den Roman »Horn oder der gebrochene Spiegel«[14] bzw. »Horn oder der zerbrochene Spiegel«[15] eine Zeitlang im Gespräch. Spodeck beschreibt sich außerdem mit Blick auf seine stadthistorischen Forschungen mit einem Begriff, den auch Hein in Bezug auf das eigene Wirken immer wieder anwendet, nämlich mit – in Anlehnung an das Tacitus'sche »sine ira et studio« – dem des unbestechlichen »Chronisten ohne Haß und Eifer« (*HE* 166). Auch Kruschkatz betont in seiner Haltung zur Geschichte die Subjektivität und den Gegenwartsbezug des Erinnerungsprozesses und letztendlich die Erkenntnis, dass »Geschichtsbewußtsein oder -verständnis immer egozentrisch ist«[16]; dabei nimmt Kruschkatz sogar Motive der Betrachtungen der anderen zwei Männer, nämlich Scherben und Bilder, vorweg: »[…] soviel wir auch an Bausteinchen um eine vergangene Zeit ansammeln, wir ordnen und beleben diese kleinen Tonscherben und schwärzlichen Fotos allein mit unserem Atem […]« (*HE* 27). Von dem ehemaligen Bürgermeister stammen auch die Worte, die der Musiker Hans-Eckardt Wenzel zum Lied »Erinnern« vertont hat, das er bei zahlreichen gemeinsamen Auftritten mit Hein (manchmal sogar vom Autor gesanglich begleitet) vorgetragen hat[17]: »Denn es sind zwei sich ausschließende Dinge: gut zu schlafen und sich gut zu erinnern.« (*HE* 26).

Divergenzen zwischen den historiographischen und erinnerungstechnischen Philosophien der drei Figuren sind also weniger auf der theoretischen Ebene zu lokalisieren, als vielmehr in den praktischen Konsequenzen, die sie aus ähnlichen Einsichten für ihre jeweilige Lebensführung, d.h. für ihren jeweiligen Umgang mit der eigenen Vergangenheit, ziehen. In einem Interview bezeichnete Christoph Hein selbst in Hinblick auf die Figuren das Wort »Geschichtsauffassung« als »sicherlich zu hoch gegriffen« und stellte fest: »es handelt sich um ein unterschiedliches Verhältnis zur Welt. Speziell: Wie kommen sie mit der eigenen Geschichte klar […].«[18] Spodeck, indem er das Subjektiv-Selektive an seinen Erinnerungen nicht nur anerkennt, sondern darin schwelgt, führt seine Guldenberg-Chronik – aller Selbstetikettierung zum Trotz – sehr wohl *mit* Hass und Eifer; diese besteht offenbar gänzlich in einer Abrechnung mit dem verstorbenen, unehelichen Vater und den Bürgern der Stadt für jede erlittene Bevormundung, demütigende Wohltat und vorgegaukelte Mitleidsbekundung. Gleichzeitig entzieht sich Spodeck – sowohl durch seine Liebe zu Christina und zu Irene Kruschkatz als auch dadurch, dass er in seinen vernichtenden Urteilen sich selbst kaum schont[19] – nicht völlig der Sympathie der Lesenden. Bürgermeister Kruschkatz' Darstellung der subjektiven Dynamiken des

14 Vgl. McKnight: »History and GDR-Literature«, in: ders., Christoph Hein in Perspective, S. 75, Fußnote 59; ders.: »Geschichte und DDR-Literatur«, S. 214; Christel Berger: »Nachwort«, in: Christoph Hein, Horns Ende. Leipzig: Faber & Faber 1996, S. 269-298; zum Arbeitstitel des Romans: S. 274.

15 Faber: Verloren im Paradies, S. 249.

16 So lautet die Paraphrasierung von Worten Heins durch Jachimczak; Hein: »›Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben‹«, S. 57.

17 Hans-Eckardt Wenzel: »Erinnern«. Masken. Wenzel singt Christoph Hein, Matrosenblau 2009. CD. Der Verfasser war bislang bei mindestens zwei gemeinsamen Aufführungen des Liedes anwesend: am 06.05.2014 im Berliner Kino »Babylon«, (»Siebzig Jahre Christoph Hein«) und am 04.04.2017 in der Akademie der Künste, Berlin (Buchpremiere von *Trutz*).

18 Hammer: »›Dialog ist das Gegenteil von Belehren‹«, S. 32.

19 Zum Beispiel vergleicht sich Spodeck mit dem von ihm über alles verhassten Vater: »Im Grunde bin ich wohl der gleiche eigensüchtige, herablassende Heuchler wie er« (*HE* 114).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Erinnerns und Vergessens übertrifft die der anderen beiden Figuren an Skepsis: »Der Mensch schuf sich die Götter, um mit der Unerträglichkeit des Todes leben zu können, und er schuf sich die Fiktion der Geschichte, um dem Verlust der Zeit einen Sinn zu geben, der ihm das sinnlose verstehbar und erträglich macht« (*HE* 27). Sein Verdrängungsbestreben scheint sich in ungefähr gleichen Maßen aus seiner Machtgier, seinen privaten Schuldgefühlen und seinem staatskonformen Zukunfts- und Fortschrittsglauben zu entspringen. Aber auch hier wird die wohl manche Lesenden befremdende Radikalität der Ansichten durch Aspekte der übrigen Figurenzeichnung relativiert – nicht zuletzt die Tatsache, dass hier aus der Perspektive eines alten, kranken, seiner verstorbenen Frau nachtrauernden und selbst dem Tode sich nahenden Mannes erzählt wird.

Horn seinerseits ist mit seiner aus ihm angetanen Unrecht entstandenen (oder zumindest dadurch verstärkten) kompromisslosen Wahrheits- und Gerechtigkeitsbesessenheit anderen Hein-Figuren ähnlich, die David Clarke zu Recht als Kohlhaas'sche Figuren charakterisiert.[20] Diese werden bei Hein oft so parodistisch überzeichnet, wie etwa die Hauptfigur in der Erzählung »Der neue (glücklichere) Kohlhaas«, dass eine Identifikation des Autors oder des Lesers mit diesen Figuren weitgehend verhindert zu sein scheint.[21] Versteht man übrigens Bad Guldenberg als eine Fiktionalisierung von Heins Heimatstadt Bad Düben, – was eine naheliegende und in der Sekundärliteratur verbreitete Annahme ist[22] – dann ergibt sich die verblüffende Feststellung, dass Horn ausgerechnet in dem fiktiven Pendant zu der Burg arbeitet, in der 1533 der Rechtstreit zwischen Hans Kohlhase, der historischen Vorlage für Kleists Kohlhaas, und dem Grundherren Günther von Zaschwitz ausverhandelt wurde.[23] Wie die »Guldenburg« beheimatet auch die reale Burg Düben ein Regionalmuseum, das zufälligerweise im selben Jahr gegründet wurde, in dem die fiktive Figur Horn nach Guldenberg versetzt wird.[24]

---

20 David Clarke: »Requiem für Michael Kohlhaas. Der Dialog mit den Toten in Christoph Heins *Horns Ende* und *In seiner frühen Kindheit ein Garten*«, in: Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989, hg. von Arne De Winde und Anke Gilleir, Amsterdam: Rodopi 2008, S. 159–179; zu Heins Kohlhaasischen Figuren: S. 161–164; auf die Kleist-Rezeption Christoph Heins ist außerdem bereits von Jochen Marquardt und Klaus Schuhmann aufmerksam gemacht worden: Jochen Marquardt: »Es war einmal ein Land, das hieß DDR oder Wie Kohlhaas zum Staatsbürger ward«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 56–66; Klaus Schuhmann: »›Die arge Spur, in der die Zeit von uns wegläuft‹. Begegnungen mit Kleist im letzten Jahrhundertdrittel – Christa Wolf, Günter Kunert, Heiner Müller, Christoph Hein, Stefan Schütz, Elisabeth Plessen«, in: Weimarer Beiträge 47.3 (2001), S. 418–432.

21 David Clarke konstatiert treffend: »Heins Umgang mit solchen Figuren [legt] eine gewisse Ambivalenz an den Tag: Ihre unbedingte Forderung nach Wiedergutmachung des Unrechts wird nur unter bestimmten Umständen positiv bewertet.« Clarke: »Requiem für Michael Kohlhaas«, S. 162.

22 Katrin Max hat die bislang ausführlichste Analyse von der Rolle der Kleinstadt bei Christoph Hein und von den Parallelen zwischen Guldenberg und Bad Düben geliefert: Katrin Max: »Die Wahrheit der Provinz. Christoph Hein und Bad Düben«, in: Kleinstadtliteratur. Erkundungen eines Imaginationsraums ungleichzeitiger Moderne, hg. von Werner Nell und Marc Weiland, Bielefeld: transcript 2020, S. 455–473.

23 Vgl. Wolfgang Ribbe: »Kohlhase, Hans«, in: Neue Deutsche Biographie 12 (1979), S. 427f.; https://www.deutsche-biographie.de/pnd118564641.html#ndbcontent (06.09.2023).

24 Das »Landschaftsmuseum der Dübener Heide« soll seinem Gründungsexposé nach »einer Veranschaulichung der gesellschaftlichen Entwicklung der Menschen im Gebiete der Dübener Hei-

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Klar ist, dass diese drei Figuren nicht etwa als eindimensionale Vertreter einer Philosophie, die es zu widerlegen gilt, betrachtet werden dürfen, und erst recht nicht – bei allen Ähnlichkeiten in der Sprache und Metaphorik – als Sprachrohre des Autors. In der Fixierung auf diese drei männlichen Intellektuellen wird übrigens nicht selten außer Acht gelassen, dass im Roman ja weitere (erzählende wie nicht erzählende) Figuren sind, die sich mit ihrer persönlichen und der kollektiven Vergangenheit auseinandersetzen und eigene Standpunkte zu Fragen der Geschichte und des Erinnerns einnehmen und die dies, wenn auch in einer weniger direkten und thesenhaften Wortwahl, so doch in einer nicht minder komplexen Weise reflektieren. Vor allem setzen Gertrude und der Junge Thomas mit der sachlichen, mitunter lakonischen Art ihres Erzählens sowie die geistig eingeschränkte Marlene mit ihren poetisch anmutenden Monologen einen Kontrapunkt und verhelfen somit dem Roman zu seiner wahrhaften Polyphonie.

### 3.2.1. Störungen im kollektiven Gedächtnis

Neben den Erzählerfiguren, die vor allem mit den zwei älteren Herren Spodeck und Kruschkatz die Reihen der eingesessenen bzw. privilegierten Guldenberger vertreten,[25] gibt es eine zweite dominante Konstellation von marginalisierten Figuren bzw. Figurengruppen, die für ein Verständnis der Erinnerungsproblematik im Roman von zentraler Bedeutung sind; diese Figurenkonstellation besteht aus der Titelfigur Horn, den Zigeunern, und Vater und Tochter Gohl.

Horn bleibt, trotz der Tatsache, dass er zur Zeit der Basiserzählung bereits seit ca. vier Jahren in Guldenberg lebt[26] und als Museumsleiter eine nicht unbedeutende Funktion im Stadtleben innehat, allen Erzählerfiguren und anscheinend vielen weiteren Mitbürgern fremd. Für Kruschkatz, den alten Bekannten aus der Leipziger Zeit, der die Nähe zu Horn sucht (»Er war der einzige Mensch in Guldenberg, um dessen Freundschaft ich mich bemüht hatte […]«, *HE* 91) und dessen selbstverständliches Duzen immer wieder auf kühle Ablehnung stößt, ist Horn »für ein Leben unter Menschen nicht geeignet« (*HE* 86). Der junge Thomas spürt bei Horn, ungeachtet eines gewissen Grades von Zuneigung, die ihm der Historiker entgegenbringt, »die abwehrende Einsamkeit eines vergrämten Mannes« (*HE* 269). Und selbst Gertrude Fischlinger, die nicht nur jahrelang unter einem Dach mit Horn lebt, sondern auch eine Zeitlang mit ihm eine sexuelle Beziehung hat, muss sich Folgendes eingestehen:

---

de dienen.«; https://www.bad-dueben.de/tourismus-freizeit/landschaftsmuseum/das-museum/ (06.09.2023).

25 Wie unten noch zu besprechen ist, gilt dies natürlich nicht für Marlene, die zwar geborene Guldenbergerin ist, die aber mit ihrem Vater von den übrigen Stadtbewohnern völlig abgekapselt lebt, und nur bedingt für die Ladenbetreiberin Gertrude. Thomas allerdings, obwohl noch ein Kind zum Zeitpunkt der im Roman geschilderten Ereignisse, gehört als Sohn des Apothekers zu einer angesehenen Familie in der Stadt – zumindest aus der Sicht seines Vaters, der seine Söhne immer wieder auf diesen vermeintlichen Status einschwört.

26 Am Anfang ihres ersten Erzählabschnitts informiert uns Gertrude Fischlinger: »Herr Horn war vier oder fünf Jahre zuvor in die Stadt gekommen« (*HE* 21).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »Aber bereits nach einer Woche wußte ich, daß ich mehr Herzlichkeit erwarten könnte, hätte ich einen Sack Holz in das Zimmer gestellt.
> Er blieb der zufällig in meinen Laden geratene Fremde, der mich unbeteiligt beobachtete, mir aus dem Weg ging und gelassen abwartete, um zu bekommen, was ihm zustand.« (*HE* 24)

Den Status als Außenseiter teilt der nach Guldenberg strafversetzte Horn mit den sich jeden Sommer auf der Bleicherwiese der Stadt aufhaltenden »Zigeunern«. Freilich sind die Distanz der Stadtbewohner zu dem vermeintlich nomadischen Volk und das Störungspotenzial, das die Zigeuner offensichtlich für sie darstellen, von einer völlig anderen Dimension, als dies bei Horn der Fall ist. Dr. Spodeck beschreibt die Reaktionen der Guldenberger auf die Anwesenheit der jährlichen Besucher wie folgt:

> »Die Ankunft der Zigeuner war ein jährlich wiederkehrendes Schauspiel. Und so sehr der Anblick der dunkelhäutigen Sippe mit ihren bunten Lumpen und ihrem grauen Kraushaar oder den schwarzen Strähnen die Stadt in ihrer mürben Rechtschaffenheit und dem unveränderbaren, wohlbehüteten Ablauf der Zeit verstörte, sie erlag doch immer der Faszination und der Verärgerung, die dieses weitgereiste Elend ihr an unbegreiflicher Ferne, Fremdheit und unverständlichen, gutturalen Schreien darbot.« (*HE* 10)

Und doch wird bei aller zunächst festzustellenden Verschiedenheit eine Verbindung zwischen den zwei Figurengruppen, d.h. zwischen den Zigeunern und Horn, von dem Bürgermeister Kruschkatz immer wieder hergestellt, paradoxerweise auch indem er versucht, eben diese Verbindung abzustreiten:

> »Unangebracht war die später erfolgte Verknüpfung dieser zwei Ereignisse, des Todes von Horn und der Anwesenheit der Zigeuner in meiner Stadt. Es wurde zu einer lächerlichen Gewohnheit, nie von dem einen zu sprechen, ohne das andere zu erwähnen. Dabei haben die Tatsachen nichts miteinander zu tun. […] Horn starb, weil er für diesen Tod vorgesehen war, und die Zigeuner verließen die Stadt nicht anders als in jedem Herbst zuvor.« (*HE* 29)

Nun war jedoch, wie Kruschkatz bei erneuter Ablehnung jeglichen Zusammenhangs verrät, der Auszug der Zigeuner in jenem Sommer 1957 schon anders als die in vergangenen Jahren, insofern sie sich als endgültig erweisen sollte:

> »Nach dem Sommer, in dem Horn starb, kamen die Zigeuner nie wieder nach Guldenberg. Es gab keine Verbindung zwischen ihrem Verschwinden und Horns Tod. Alles, was man sich in der Stadt darüber erzählte, waren Lügen und Gerüchte, das übliche wirre Geschwätz.« (*HE* 189)

Wiewohl der ehemalige Bürgermeister auch darin Recht haben mag, dass keine handlungslogische Kausalität zwischen diesen Ereignissen besteht, wird die suggerierte Parallelität zwischen den Figuren nicht nur durch seine eigenen wiederholten Dementi bekräftigt, sondern auch durch die Struktur des Textes: Die allererste wie allerletzte Sze-

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ne des Romans, die beide von Dr. Spodeck erzählt werden, handeln in erster Linie von den Zigeunern; ihre Ankunft in und Aufbruch aus Bad Guldenberg klammern somit das gesamte Erzählte, das dem Titel nach ja Auskunft über das Schicksal Horns geben will, zusammen.

Wie bereits angedeutet, sind auch die jeweiligen Irritationen, die Horn und die Zigeuner in der Stadt hervorrufen, unterschiedlich in ihrer Reichweite: Während die Anwesenheit der Zigeuner offenbar für verbreitetes Aufsehen unter den Guldenbergern sorgt, bleibt die Aufgebrachtheit über Horns kontroverse Recherchen – seine »feindliche Wühlarbeit« (*HE* 126) – auf einige Stadt- und Parteifunktionäre begrenzt. Dafür wird allerdings die von Horn ausgehende Gefahr umso größer eingeschätzt, zum Beispiel vom stellvertretenden Bürgermeister Bachofen, der das folgende Urteil fällt: »Was Horn hier verkündet, ist Revisionismus, Sektierertum. Er will uns Diskussionen zu einer überwundenen Epoche aufnötigen. Eine rückwärtsgewandte Fehlerdiskussion […]« (*HE* 124). Doch wie bei Horn gibt es auch im Falle der Zigeuner deutliche Anzeichen dafür, dass die Irritation, die sie darstellen, in erster Linie das kollektive Gedächtnis der Stadt berührt – und in beiden Fällen ist es der Vertreter der Staatsmacht, in der Person von Kruschkatz, von dem verlangt wird, dass er der Störung entschieden entgegentritt. Der Bezug zwischen den Zigeunern und einer von den Stadtbewohnern verdrängten Geschichte ist in einem Motiv zu erkennen, das von Spodeck bereits bei der ersten Erwähnung der unerwünschten Besucher am Ende des allerersten Absatzes des Romans angeführt wird:

> »In jenem Jahr waren die Zigeuner spät gekommen. Ostern war vergangen und der April, und alle hofften schon, sie hätten sich eine andere Stadt ausgesucht. Aber Ende Mai, an einem Donnerstag, standen ihre Wohnwagen auf der Bleicherwiese, mitten in der Stadt. Und auf der Leine, die zwischen den Linden gezogen war, flatterten die langen, schmuddeligen Wäschestücke der Zigeuner.« (*HE* 6)

Der Hinweis auf die »schmuddeligen Wäschestücke« – die übrigens in Rolf Xago Schröders schlichter Deckelillustration der Aufbau-Ausgabe des Romans besonders hervorstechen – lässt einen an die bekannte Redewendung »schmutzige Wäsche waschen« denken, die innerhalb sozialer Gemeinschaften missbilligend für die öffentliche Darlegung von unangenehmen, lieber verschwiegenen Themen und Erinnerungen gebraucht wird. Nach Duden lautet die Definition des Sprichworts: »unerfreuliche private oder interne Angelegenheiten vor nicht davon betroffenen Dritten ausbreiten«,[27] und obgleich die Übertragung dieses Sinngehalts auf die im Roman geschilderte Situation den Zigeunern ein höheres Maß an Zugehörigkeit zukommen ließe als es wohl manchen Guldenbergern lieb wäre, schwingt die Implikation mit, dass die Zigeuner durch Handlungen der Stadt durchaus betroffen sind, dass sie also selbst eben nicht »Dritte«, sondern ein nicht von sich wegzuleugnender Teil der Stadtgesellschaft sind. Die Definition trifft auch insofern zu, als es sich bei einem der von Bachofen zitierten Argumente der Guldenberger für die

27 Duden: Deutsches Universalwörterbuch. 2., völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage, Mannheim: Dudenverlag 1989, S. 1713.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Räumung der Zigeuner um ihre abschreckende Wirkung auf Touristen und Kurgäste, also eben auf »Dritte«, handelt: »Wozu Blumenbeete und Papierkörbe, sagen sie, vor allem brauchen wir eine saubere Bleicherwiese. Hör dich um. Was ist das für ein Kurort, heißt es, in dem Zigeuner die Luft verpesten!« (*HE* 190–191). Dass die Wäschestücke der Zigeuner zudem ausgerechnet auf der »Bleicherwiese« aushängen, d.h. an einem Ort, der in der früheren Geschichte der Stadt eben zum Zweck der Entfernung von unerwünschten Färbungen aus Textilien vorgesehen war, ist bestimmt nicht ohne eine gewisse Zweideutigkeit und ironische Relevanz.

Die genaue Beschaffenheit der Beziehung zwischen den Zigeunern und der dunklen Vergangenheit der Stadt wird weitgehend den Leser*innen überlassen, die jedoch, soweit sie wenigstens über rudimentäre Geschichtskenntnisse verfügen, wohl nicht lange im Dunkeln tappen müssen. Im Text selbst wird diese Geschichte anfangs nur indirekt angedeutet, zum Beispiel wenn Kruschkatz von der Verordnung berichtet, die zur Räumung der Wiese angewendet werden soll:

> »Die Bleicherwiese ist Eigentum der Stadt, und nach einem Ratbeschluß dürfen weder Zelte noch Wohnwagen dort aufgestellt werden. Der Beschluß war zehn Jahre alt. Er wurde in jenem Jahr eingebracht, in dem die Zigeuner zum ersten Mal wieder in Guldenberg erschienen waren und sich auf ebendieser Wiese niedergelassen hatten.« (*HE* 30)

Während Kruschkatz hier den kausalen Zusammenhang zwischen der Ankunft der Zigeuner und der Verabschiedung des Beschlusses nicht explizit erläutert, zwingt seine kommentarlose Nebeneinanderstellung der zwei Ereignisse den Schluss auf, dass die Bleicherwiese-Verordnung extra wegen der Zigeuner verfasst wurde und in der Praxis wohl nur für sie gilt. Zweitens, und noch interessanter: Diese temporalen Angaben zusammen mit dem etwas unauffälligen »wieder« verweisen Lesende auf die außertextuelle geschichtliche Realität. Wenn berichtet wird, dass die Zigeuner zehn Jahre vor dem Zeitraum der Basiserzählung, also 1947 – und damit nicht lange nach Kriegsende –, »wieder« in die Stadt gekommen seien, werfen diese Zeitangaben unausweichlich die Frage nach dem Grund für die Abwesenheit der Zigeuner in den Jahren davor auf und rufen somit den Status der Sinti und Roma als Opfer des Faschismus unter den Nationalsozialisten ins Gedächtnis.[28] Auf diese Weise wird eine Linie der Kontinuität zwischen der Ausgrenzung der Zigeuner im Guldenberg der 1950er Jahre und den Verbrechen gegen sie in der Nazi-Zeit erkennbar. Wenn auch dieser Vergleich keinesfalls als Gleichsetzung missverstanden werden sollte – das käme einer Verharmlosung der erlittenen Entrechtung, Inhaftierung und Ermordung der Sinti und Roma im NS-Staat gleich –, wird in einem späteren Dialog zwischen Kruschkatz und seinem Stellvertreter Bachofen das Weiterbestehen rassistischer Denkweisen im Umgang mit der Minderheit direkt thematisiert:

28 Wenn auch dieser Status als rassisch Verfolgte des NS-Regimes – in der SBZ/DDR wie in der BRD – faktisch und offiziell nur schleppend und widerwillig anerkannt wurde. Vgl. Katharina Lenski: »Stereotype im Langzeitnarrativ. Sinti in der DDR zwischen Ausgrenzung und Selbstbehauptung«, Institut für Demokratie und Zivilgesellschaft; https://www.idz-jena.de/wsddet/wsd7-8 (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »›Es gibt kein Gesetz, das uns zwingt, die Zigeuner aus der Stadt zu treiben. Die Zeit ist vorbei, Bachofen.‹
> ›Jedenfalls war da noch Ordnung.‹
> ›Vorsicht, Bachofen.‹
> ›Ich habe mir nichts vorzuwerfen, ich war nie ein Nazi. Im Gegenteil. Aber was Recht ist, muß Recht bleiben.‹ *
> […] ›Was deine Leute mit den Zigeunern am liebsten anstellen würden, weiß ich auch so.‹
> ›Rede mit ihnen. Es sind keine Nazis.‹
> ›Natürlich nicht. Hier hat sich keiner etwas vorzuwerfen, Bachofen. In dieser Stadt hat es nie Nazis gegeben.‹« (*HE* 190–191)

In dieser Passage zeichnet sich ein immer wiederkehrendes Thema Heins ab, nämlich die in zahlreichen (fiktionalen wie außerliterarischen) Äußerungen des Schriftstellers zur Sprache gebrachte Skepsis gegenüber »Nullstunde«-Setzungen in der – nicht nur deutschen – Geschichte. Eine eingehende Darlegung dieser Position befindet sich im oft zitierten Hein-Essay »Die Zeit, die nicht vergehen kann oder Das Dilemma des Chronisten«, aber auch in einem Dokumentarfilm neueren Datums hat der Autor seine Ansichten mit spezifischem Verweis auf die Rezeption von *Horns Ende* angesprochen:

> »Das merkte ich auch an den Kritiken, an den Rezensionen, dass ich keine ›Stunde Null‹ setze, keinen Bruch – das geht direkt aus der Nazizeit über in diese neue Zeit. Es entspricht auch meiner Geschichtssauffassung. Eine ›Stunde Null‹ gibt es in keinem Land, in keiner Nation.«[29]

Aus ebendiesem Grund scheint die Folgerung Klaus-Michael Bogdals etwas voreilig zu sein, wenn er von dem Ausgang von *Horns Ende* behauptet: »Das Ausbleiben der Zigeuner kündigt den Untergang der DDR an.«[30] Vielmehr reagieren die Zigeuner, die ja als Verkörperung einer verstörenden Erinnerung fungieren, mit ihrem Fernbleiben konsequent auf die gesteigerten Verdrängungsbestreben der Guldenberger – Verdrängungsbestreben, die gewiss für die DDR der Nachkriegszeit, aber eben nicht nur für jenen deutschen Staat und für jene Zeit symptomatisch sind. Dennoch hat Bogdal sicherlich Recht in seiner Zuordnung des Romans zu einer kleinen Gruppe von Texten, in denen Zigeuner eine positive Stellung eingeräumt wird und sie als »Omen des Glücks und Wohlergehens und der Schönheit gelesen werden – und ihre Abwesenheit als Zeichen des Niedergangs.«[31] Überhaupt ist *Horns Ende* eine Seltenheit in der gesamtdeutschen Literatur der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts in seiner Thematisierung der Verfolgung der Sinti und Roma.

---

29 Deutschland erzählt von Christoph Hein, Wladimir Kaminer, Bernhard Schlink, Emine Sevgi Özdamar (BRD 2014, R: Olivier Morel). Auch im bereits mehrfach erwähnten Interview mit Krzysztof Jachimczak aus dem Jahr 1986 äußerte sich Hein ausführlich zur Frage der Nullstunde; vgl. Hein: »Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben«, S. 60-62.

30 Klaus-Michael Bogdal: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 509 (Anm. 19).

31 Ebd., S. 213. Die positive Darstellung der Zigeuner ist vor allem in den Erzählabschnitten Marlenes, aber auch bei Thomas und Gertrude Fischlinger, zu finden.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Die Zigeuner werden wiederum mit zwei weiteren Figuren in Verbindung gebracht, die seit dem Krieg von den übrigen Bewohnern der Kleinstadt weitgehend abgeschnitten und entfremdet leben, nämlich mit dem Burgmaler Gohl und seiner behinderten Tochter Marlene. Und genau wie die von Kruschkatz unabsichtlich gezogene Parallele zwischen Horns Tod und der endgültigen Abreise der Zigeuner, wird auch die Gohl-Zigeuner-Verbindung durch den zeitlichen Zusammenfall zweier scheinbar nicht zusammenhängender Ereignisse unterstrichen; diesmal liefert Gertrude Fischlinger den Hintergrund: »Im selben Jahr, in dem er [Gohl] anfing, auf der Guldenburg zu arbeiten, erschienen auch die Zigeuner wieder in der Stadt. […] Seitdem kamen sie jeden Sommer« (*HE* 225). Doch anders als die Verwandtschaft der Zigeuner zu Horn, die auf eine thematische und strukturelle Ebene beschränkt bleibt, pflegen Gohls und die Zigeuner auch ein freundschaftliches Verhältnis zueinander. Über die Treffen zwischen Vater Gohl und dem Anführer der Zigeuner schreibt Thomas bereits am Anfang des Romans: »Und in jedem Jahr, bei jedem seiner Aufenthalte in unserer Stadt, besuchte er Herrn Gohl, den alten Maler von der Burg. Warum er ausgerechnet zu Gohl ging, wußte keiner. Vater sagte nur, da hätten sich die Richtigen gefunden« (*HE* 12). Wenn auch die Bemerkung des Apothekers gewiss abfällig gemeint ist, scheint die Verbundenheit zwischen den Männern tatsächlich auf gegenseitiger Sympathie und geteiltem Leid zu beruhen; Gohl ist – anders als die Roma – zwar kein Verfolgter des Nazi-Regimes, aber durchaus ein Betroffener, insofern seine Frau von den Nazis verschleppt und ermordet wurde. Marlene, die von einer Hochzeit mit dem Zigeunerjungen Carlos träumt, verschränkt die neueren Besuche der Zigeuner mit der früheren Anwesenheit der Nazis in der Stadt, die sie alle beide als ihre Diener, die sie zur Königin machen wollten, auffasst, (*HE* 56). So abstrus diese Nebeneinanderstellung erscheint, zeugt sie doch noch einmal von der Verwobenheit der Zigeuner in die jüngere Geschichte der Stadt. Der durchgehende Gebrauch des Präsens in Marlenes Erzählabschnitten kann gewiss als Symptom sowohl ihrer Behinderung als auch – wie im *Fremden Freund* – Ausdruck ihres erlittenen Traumas verstanden werden; gleichzeitig mag er auch als Symbol dafür dienen, dass die Vergangenheit nie wirklich vergangen, der Tod »nicht das Ende der Mühsal« (*HE* 121) ist, und folglich, dass die Schuld der Guldenberger zwar verdrängt aber nicht ausgelöscht werden kann.[32]

Über ihr Fremdsein und ihre Ausgegrenztheit hinaus verbindet alle drei Figuren bzw. Figurengruppen also die Tatsache, dass sie die Guldenberger an eine unbequeme und beschämende Vergangenheit erinnern. Horn tut dies aktiv in seiner Eigenschaft als Historiker, der unwillkommene Wahrheiten an den Tag fördert, wie auch passiv, indem er von Kruschkatz als eine lebende Erinnerung an sein moralisches Versagen, d.h. an seinen Verrat beim Leipziger Disziplinarverfahren wahrgenommen wird. Die Zigeuner und Marlene Gohl üben diese Wirkung auf ihre Mitmenschen durch ihre bloße Existenz aus,

32 Dass ein Weiterleben der Vergangenheit in der Gegenwart nicht zwangsläufig zu einem korrekten historischen Verständnis führt, zeigt sich in der Verwechslung zwischen Gohl und Horn in der Erinnerung einer späteren Generation; Kruschkatz erzählt von einer Rede, die er am Ende seiner Karriere hält und mit der er seine Zuhörer zu langweilen befürchtet: »Ein junger Dummkopf wollte sich vor mir hervortun und widersprach: ›Ganz im Gegenteil, Herr Bürgermeister, es war sehr interessant für uns. Ich erinnere mich auch noch. Hatte nicht dieser Mann, der sich im Wald aufhängte, eine Schwachsinnige als Tochter?« (*HE* 313).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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] Perspektivewechsel« (»›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. Unzuverlässiges 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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

Hammer ist nicht allein in seinem Festhalten an der Anwesenheit[38] 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 Preußer von *einem* 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 Preußer wenigstens sprachliche Indizien an, etwa aus den Erzählpartien von Marlene Gohl, die Preußer für zu diskursiv und grammatikalisch 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 Sybille 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 Widergänger«, S. 155.

40 Preußer: »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 Preußer 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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Erzählgegenwarten 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 naturalisieren[46] – 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-Prosawerken 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 sechszehn 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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Prologe 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 Stammler, 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; Tilmann Köppe/Tom Kindt: Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart: Reclam 2014, S. 167f.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Prologe 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 Verborgenen.

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

genannten Leerstellen geleistete Erzeugung von Spannung und Neugier bei Lesenden. Werner Wolfs Beschreibung dieser rezipientenzentrierten Funktion von Erzählrahmen trifft – gewiss mit einigen Abstrichen[50] – 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 *Nach*zustand, den man auch wohl als einen durch frühere Ereignisse herbeigeführten *Resultat*zustand 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, Unentrinnbarkeit 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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 bestätigt[58]:

---

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 direkt angedeutete Ver-

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

»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 Erzählens 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 Lücke[60] 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 erzählen[62] –, muss man zum anderen die einzig 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,

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Volpp[63] – 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 Trousseau* (2007) tritt das Gespenstische in Form einer Doppeleintragung des Namens der Titelfigur in – und der versehentlichen Löschung des Namens aus – einer digitalen Kartei des mutmaßlichen Herausgebers (bzw. fingierten Autors[66]) 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 Trousseau* bildet, im Unklaren; siehe Kapitel 7 in der vorliegenden Studie.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Erzählrahmen, 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 Erzählrahmen, 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).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Erzählens 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-allem-Anfang-anquot/!1384954/ (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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.« (*VaAa* 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 Erzählimpetus 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 verbindet[77]: 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 Erzählabschnitte, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Perspektiventräger quantitativ begünstigt werden:

| **Kap.** | Länge in Seiten | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **1** | ca. 31 | *Prolog* | Spodeck | Thomas | Gertrude | Kruschkatz | | | |
| **2** | ca. 33 | *Prolog* | Thomas | Spodeck | Marlene | Kruschkatz | Gertrude | | |
| **3** | ca. 50 | *Prolog* | Thomas | Kruschkatz | Thomas | Spodeck | Gertrude | | |
| **4** | ca. 56 | *Prolog* | Kruschkatz | Thomas | Gertrude | Marlene | Thomas | Spodeck | Thomas |
| **5** | ca. 55 | *Prolog* | Gertrude | Kruschkatz | Spodeck | Gertrude | Thomas | | |
| **6** | ca. 29 | *Prolog* | Kruschkatz | Gertrude | Thomas | Spodeck | | | |
| **7** | ca. 38 | *Prolog* | Thomas | Spodeck | Marlene | Kruschkatz | Gertrude | | |
| **8** | ca. 20 | *Prolog* | 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 Prologe) wiedergegeben:

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

| **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 Erzählabschnitt 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 Erzählabschnitte 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 Erzählabschnitte 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 Erzählabschnitte 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 Erzählabschnitts des Textes.

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

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

82 Hier handelt es sich wohlgemerkt 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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Man sei versucht, vor allem mit Verweis auf den ersten und den letzten Erzählabschnitt 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 Nünnings 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 Erzählabschnitt 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).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 armseligen 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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 besitzt[85] – zeigt sich Spodeck an dieser frühen Stelle im Roman als alles andere als ein unbeteiligter, nüchterner Beobachter, und dies hat sicherlich zur Folge, dass Lesende seinen übrigen Erzählabschnitten 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 multiperspektivischen Erzählens 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).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Erzählern) 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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Nünnings 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 fortschreitenden 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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Perspektivenstruktur narrativer Texte«, S. 126.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Abschnitt frühestens von einem Zeitpunkt nach ca. 1966 aus erzählt werden. Diese offenbare 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 bösartigen 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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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 Beliebiges 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 entworfenes 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 Kruschkatz 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 angestrengten, künstlichen Gebärden vorgeblichen Lebens« (*HE* 9).

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

bereits argumentiert wurde, sind lediglich die Konsequenzen, die die Figuren aus dieser Einsicht ziehen, unterschiedlich. Während für Kruschkatz 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 Kruschkatz'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 Kruschkatz 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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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 Erinnerns. 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.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Versuch eines erwachsenen Autors, die Erinnerungen an seine Kindheit zu ergänzen, einzuordnen und durch eine perspektivische Auffächerung in Relief zu setzen, ist letztendlich wenig entscheidend: Der Roman ist so oder so polyphon, insofern glaubhafte, gleichermaßen sympathische und defizitäre Figuren – einige davon, deren Stimmen in der (nicht nur damaligen) Gesellschaft oft ungehört blieben und deren Erinnerungen ein Gegengedächtnis zu dominanten Sichtweisen bilden – zur Geltung kommen. Auch die bewusste Verunklarung der Textgenese, sprich, die Unklarheit der Lesenden darüber, von wem die Texte stammen, gehört zur Bildung einer offenen Perspektivenstruktur. Denn während Thomas als übergeordneter Erzähler einen »höheren Autoritätsgrad«[117] als die anderen Erzähler*innen besitzen mag, setzt er dank seiner neutralen Erzählweise den Wirklichkeitsauffassungen der anderen Erzählenden nichts entgegen; gleichzeitig relativiert er die eigene Zuverlässigkeit durch seine literarisch-reflexiven Exkurse, womit er die Rolle der Fiktion in den eigenen (wie auch in allen) Erinnerungen bloßlegt.

117 Vgl. Surkamp: »Die Perspektivenstruktur narrativer Texte«, S. 124.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

# 4. Exkurse zum Roman *Der Tangospieler*

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

### 4.1.1. Einleitung

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

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

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

---

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

### 4.1.2. *Der Tangospieler*

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

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

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

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

4 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 195.

5 Ebd., S. 173.

6 Genette: Die Erzählung, S. 122.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

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

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

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

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

---

7 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 174.

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

> »Er stellte sich vor, der Junge [gemeint ist ein Soldat – R.S.] würde die Gewalt über den Panzerwagen verlieren. Er sah, wie der Eisenkoloß plötzlich aus der Reihe brach und sich mit schlingernden Bewegungen auf ihn zu bewegte. Diese riesigen Reifen rollten langsam heran und drückten die Fensterscheiben des kleinen Autos ein. Das Panzerfahrzeug schob Dallow in seinem Wagen vor sich her, stieß ihn in den Straßengraben und überrollte ihn schließlich. Er sah sich selbst zu, wie er in seinem sich überschlagenden Wagen ruhig sitzen blieb, die verkrampfte, schmerzende Hand um den Lenker gekrallt, bis er, noch immer lächelnd, in dem Auto zerquetscht wurde. Dallow träumte mit offenen Augen, während die Armeefahrzeuge bereits wieder weiterfuhren. Er stellte sich die Szene so lebhaft vor, dass er schwitzte. Er bemerkte das Zittern seiner rechten Hand und nahm sie vom Steuer, aber schon nach einigen Sekunden ließ das Zittern nach, der befürchtete Krampf blieb aus.
> ›Das hätte es sein können‹ sagte Dallow laut zu sich und massierte die Hand, ›vielleicht wars meine letzte Chance.‹« (*TS* 180f.)

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

---

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

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

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

### 4.1.3. *In seiner frühen Kindheit ein Garten*

Auch Christoph Heins 2005 erschienener Roman *In seiner frühen Kindheit ein Garten* handelt, wie der Titel schon vermuten lässt, von verlorener Unschuld und aufgegebenen Utopien[11] – von denen des Sohnes Oliver wie auch des Vaters Richard Zurek. Am Ende des Romans erklärt Letzterer: »[…] ein Staat muss siegen, möge auch die Gerechtigkeit dabei zugrunde gehen« (*KG* 170). Darauf, wie aus einem treuen Staatsdiener – der ältere Zurek ist pensionierter Schuldirektor – ein Mensch werden konnte, der solche fatalistischen Ansichten äußert, ist, wie eingangs angedeutet, der eigentliche Fokus des Erzählens gerichtet, und nicht etwa auf die Radikalisierung oder die Taten des RAF-Mitglieds Oliver.

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

---

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

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

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

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

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

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

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

14 Siehe oben, Kapitel 3.2.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

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

### 4.1.4. Fazit

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

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

### 4.2.1. Einleitung

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »Während ich schrieb, verließen die Leute massenhaft die DDR. Ich hatte den Impuls: Du mußt den Film machen, du mußt das aufdecken, damit die Leute hierbleiben. Aber ich konnte nicht so schnell schreiben, wie sie weggingen. Die Ereignisse überrollten mich. Und dann mußten wir uns nicht mehr fragen, wie schnell wir den Film machen konnten, sondern ob es sich überhaupt noch lohnte, ihn zu machen.«[20]

Zweitens aus einem Gespräch mit dem Regisseur Andreas Dresen im Jahr 2005:

> »Ansonsten hat es mich schlicht und einfach nicht interessiert, den Film als Nachwende-Ost-Geschichte zu behandeln und diese Stasi-Verstrickungen zu erkunden. Obwohl ich gerne mal einen differenzierten Film darüber machen würde. Aber ich habe immer das Gefühl, dass die Zeit dafür noch nicht da ist und das Publikum es noch nicht sehen will.«[21]

Die Regisseure beziehen sich auf ihre jeweilige Verfilmung von Prosatexten von Christoph Hein – im Falle von Gräf ist es die Erzählung *Der Tangospieler*, bei Dresen geht es um den Roman *Willenbrock*. Beiden Äußerungen gemeinsam ist eine erkennbare Beschäftigung der Künstler mit der möglichen Wirkung ihrer Verfilmungen. Auch weisen die literarischen Vorlagen bei allen Unterschieden ein vergleichbares Grundschema auf: Im Zentrum vom *Tangospieler* wie auch *Willenbrock* stehen Männer, die von der Staatssicherheit der DDR schikaniert werden, sich als Justizopfer sehen und, wie so viele Hein-Protagonisten, Verdrängungskünstler sind, die sich durch bindungslosen Sex von ihren hochkommenden Ängsten und Erinnerungen abzulenken versuchen. Hinzu kommt: In Schlüsselszenen beider Texte greifen diese ansonsten passiven bzw. pazifistischen Männer in ihrer Verzweiflung zur Gewalt. Es stellt sich also die Frage, wie – oder ob – es zu erklären ist, dass das, was Gräf schon 1990 nicht mehr ganz aktuell schien, für Dresen anderthalb Jahrzehnte später noch nicht an der Zeit gewesen sei.

Im Folgenden sollen einige sowohl produktions- als auch rezeptionsseitige Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den literarischen Texten und den Filmen ausgelotet werden. Dabei geht es wohlgemerkt nicht darum, die Verfilmungen etwa unter dem Kriterium der Werktreue zu beurteilen. Vielmehr werden hier die Filmadaptionen als eigenständige Kunstwerke betrachtet – deren Beziehung zu ihren Vorlagen allerdings natürlich keine beliebige, sondern, im Sinne von Linda Hutcheon, eine »offenkundige und bestimmende« ist.[22] Es können, so der Anspruch, aus dem intertextuellen und intermedialen Dialog zwischen Vorlage und Adaption Einsichten gewonnen werden, die für die Interpretation der Texte ergiebig sind. Auch lassen sich an den kritischen Urteilen über die Werke bekannte Tendenzen im Diskurs der letzten Jahrzehnte über ostdeutsche Kulturschaffende wiedererkennen.

---

20 Roland Gräf, im Gespräch mit Michael Hanisch, in: Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA, hg. von Ingrid Poss und Peter Warnecke, Berlin: Ch. Links 2006, S. 466.

21 Katharina Dockhorn: »Verdrängung ist lebenserhaltend. Der Gebrauchtwagenhändler, seine Frau und der Dieb. Interview mit Andreas Dresen zu *Willenbrock*«, in: filmecho/filmwoche, 10, 12.03.2005; https://www.filmportal.de/node/35767/material/626003 (06.09.2023).

22 Im englischen Original: »overt and defining relationships«; Linda Hutcheon: A Theory of Adaptation, London: Routledge 2006, S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Parallelen und Divergenzen im Inhalt, in der Form und in der Rezeption der Werke werden im Folgenden unter drei Gesichtspunkten diskutiert: erstens werden die Ausprägungen unterschiedlicher Erzählkonventionen[23] in Literatur und im Film erörtert, z.B. wie Fokalisierung im jeweiligen Medium unterschiedlich gehandhabt wird; zweitens werden Überlegungen zu der Rolle von Autorschaft angestellt – d.h. einerseits inwieweit den Autoren Hein, Gräf und Dresen jeweils eigene Stilmerkmale und Themen eigen sind, andererseits welche Rolle außer- und paratextuelle Aspekte spielen, wie z.B. publizierte Reflexionen der Autoren über das eigene Schaffen oder die öffentliche Wahrnehmung der drei Künstler; und drittens die Berücksichtigung des veränderten Kontextes zwischen Entstehung und Rezeption der Werke. Wie sich zeigen wird, können diese drei Gesichtspunkte gelegentlich nicht so streng voneinander unterschieden werden.

### 4.2.2. Roland Gräfs Der Tangospieler[24]

Christoph Heins *Tangospieler* handelt von einem Oberassistenten für Geschichte an der Karl-Marx-Universität Leipzig, Hans-Peter Dallow, der Anfang 1968 aus dem Gefängnis entlassen wird, nachdem er eine 21-monatige Haftstrafe wegen seiner musikalischen Begleitung eines persiflierenden Kabarettstücks über Walter Ulbricht abgesessen hat. Die Handlung spielt vor dem Hintergrund der Ereignisse des *Prager Frühlings*, der Dallow, eigentlich Experte für tschechische Arbeiterbewegungen, völlig kalt lässt; die Erzählung endet mit der Wiedereinstellung Dallows an seinem alten Institut, nachdem ein Kollege aus ebenso ideologisch motivierten Gründen abgesetzt wird. Das Buch kam im März 1989 im Osten und Westen des noch geteilten Deutschlands heraus und wurde weitgehend positiv rezipiert; nicht selten betonten Rezensionen die tagespolitische Brisanz des Textes: Beispielsweise gilt *Der Tangospieler* (zusammen mit Heins Theaterstück *Ritter der Tafelrunde*) für viele Kritiker*innen als »Vorbote der Wende«.[25]

Roland Gräfs gleichnamige Verfilmung feierte ihre Premiere auf der Berlinale im Februar 1991 als einer der ersten DEFA-Filme nach der Wiedervereinigung – und zugleich einer der letzten DEFA-Filme überhaupt. Es mag merkwürdig anmuten, von »einem veränderten gesellschaftlichen Kontext« bei einer Adaption zu sprechen, deren Dreharbeiten schon wenige Monate nach Erscheinen der literarischen Vorlage begannen; was sich aber in den knapp zwei Jahren zwischen Buchveröffentlichung und Filmpremiere alles ereignete: die Flucht zehntausender DDR-Bürger, der Fall der Mauer, die Auflösung des Stasi-Apparats, freie Wahlen und schließlich die Wiedervereinigung – dass vor diesem Hintergrund der Film anders rezipiert werden soll als die Vorlage, ist nicht verwunderlich. Detlef Gwosc, dem Verfasser eines der bislang wenigen wissenschaftlichen Beiträge

23 Hier wird bewußt die Formulierung »Medienspezifität« gemieden, da nicht von einer absoluten Trennung zwischen Literatur- und Filmsprache die Rede sein darf; es geht nicht darum, zu fragen »What novels can do that films can't« (so der Titel eines berühmten Aufsatzes von Seymour Chatman); »Medienspezifität« stößt in Adaptionsstudien zunehmend auf Ablehnung und droht fast so verpönt wie »Werktreue« zu werden. Vgl. Seymour Chatman: »What Can Novels Do That Films Can't (and Vice Versa)«, in: Critical Inquiry 7.1 (1980), S. 121–140.

24 Der Tangospieler (DDR 1990, R: Roland Gräf).

25 Anon.: »Letzter Tango«, in: Der Spiegel vom 25.2.1991; https://www.spiegel.de/kultur/letzter-tango-a-85d77d14-0002-0001-0000-000013490374 (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

zu dem Film, ist kaum zuzustimmen in seinem Fazit, der Film habe dem DDR-Kino keine Ehre gemacht[26] – schließlich gewann Der Tangospieler zwei Deutsche Filmpreise und erntete lobende Worte des Berlinale-Jury-Präsidenten Volker Schlöndorff.[27] Gleichzeitig kann nicht geleugnet werden, dass die Filmkritiken bestenfalls gemischt ausfielen. Von der *taz* wurde Gräfs Film »verlogene Nostalgie« vorgeworfen, während es in der *Frankfurter Rundschau* hieß, die Behandlung der SED-Diktatur sei so milde, man könnte annehmen, Erich Mielke habe dem Regisseur bei den Dreharbeiten auf die Finger geschaut.[28]

In seinem Beitrag fasst Gwosc die vorgebrachten Kritiken zustimmend zusammen und führt sie fort; deshalb sei hier auf seine Argumente – stellvertretend für die negative Rezeption des Films – näher eingegangen. Gwoscs Ansatz ist zwar widersprüchlich, aber auch nicht ungewöhnlich für den Umgang mit Adaptionen: Obwohl er einerseits Werktreue als Beurteilungskriterium explizit ablehnt und sogar fordert, Gräf hätte radikaler von der Erzählung abweichen sollen, tadelt er den Film, weil er Heins Protagonist nicht gerecht werde[29] und weil er die Essenz, die wahre Bedeutung des Textes verkannt habe.[30] Gwosc stützt sein Gesamturteil über den Film weder auf Sequenzanalysen noch auf ein »close reading« der Erzählung. Obwohl auch an dieser Stelle wenig Platz für eine ausführliche Analyse gegeben ist, soll in der Folge anhand von einigen Sequenzen ein kritisches Licht auf die Behauptungen der Kritiker*innen geworfen werden.

Gwosc meint völlig zu Recht, Heins Erzählung sei nicht an einen spezifischen politischen und historischen Kontext gebunden; vielmehr handle es sich im Buch um die Darstellung einer fatalistischen Einstellung zur Welt im Allgemeinen und darum, wie der Mensch ständig willkürlichen, drohenden Mächten ausgesetzt sei.[31] Diese Deutungsoffenheit vermisst er aber in Gräfs Verfilmung, die – so Gwosc – sich »nur« auf die Bio-

---

26 Gwosc: »Der Tangospieler […] did little credit to GDR cinematography«; Detlef Gwosc: »Idealism takes on the Establishment. Social Criticism in Roland Gräf's Film Adaptations of *Märkische Forschungen* (*Exploring the Brandenburg Marches*) and *Der Tangospieler* (*The Tango Player*)«, in: DEFA. East German Cinema: 1946–1992, hg. von Sean Allan and John Sandford, New York, Oxford: Berghahn 1999, S. 253.

27 Der Film gewann das Filmband in Silber und beste darstellerische Leistung für Michael Gwisdek; »Der Tangospieler«, filmportal.de; https://www.filmportal.de/film/der-tangospieler_f68896aa12f346419f946d068e5f2dfa (06.09.2023).

28 Zitiert in Gwosc: »Idealism takes on the Establishment«, S. 250.

29 Im Original heißt es: »Gräf is mistaken, if he thinks his portrayal […] has done justice to Hein's fictional character«; ebd., S. 249.

30 Gwosc: »[…] it does only limited justice to Hein's story insofar as it remains a reading that fails to penetrate beyond the surface of the literary text. It fails to recognise what the book is really about«; ebd., S. 247. Gwosc zieht an einer weiteren Stelle aus dem Vergleich mit einem anderen Gräf-Film folgenden Schluss: »*Märkische Forschungen* is a more successful film adaptation because it is far truer to the spirit of the original text« (S. 253).

31 Ebd., S. 247 und S. 249. Heinz-Peter Preußer bemängelt dagegen die Referentialität beider Werke, der Erzählung wie auch des Films, wobei er diese Eigenschaft zwar bei dem Film als noch ausgeprägter betrachtet: »Stärker als in anderen Texten Heins entwickelt ›Der Tangospieler‹ ein einförmiges Kausalitätsprinzip, macht er die Deformation seines protagonistischen Subjekts fest an einem Willkürakt politisch instrumentalisierter Justiz […]. Unvermittelter noch als der Roman verläßt sich der Spielfilm darauf, die Realität zu treffen und mit dem Abbild der Wirklichkeit betroffen zu machen«; Preußer: Zivilisationskritik, S. 127.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

graphie eines DDR-Bürgers beschränke. In der Tat werden z.B. in der Eröffnungsszene des Films Zeit und Ort des Geschehens identifiziert: Ganz deutlich zu erkennen sind Münzen, Geldscheine und ein Personalausweis der Deutschen Demokratischen Republik, Dallows Wohnort, Leipzig, und das Datum seiner Inhaftierung sowie Entlassung. Nun ist das aber in Heins Erzählung nicht anders: Es wird explizit auf Ort und Zeit, auf historische Persönlichkeiten und Ereignisse hingewiesen. Auch paratextuelle Elemente legen den Schauplatz fest: Beispielsweise sind auf dem Umschlag früher Ausgaben des *Tangospielers* nicht nur das Alte Rathaus[32] und die Halle des Leipziger Hauptbahnhofs[33] unverkennbar abgebildet, sondern es ist auch im Klappentext ein Zitat von Hein zu lesen, das an Eindeutigkeit kaum zu übertreffen wäre: »Der Ort der Handlung ist Leipzig, die Geschichte spielt 1968 und wird wahrheitsgemäß aufgezeichnet.«[34]

Trotzdem hindern diese zeitlichen und topographischen Angaben den Text ja nicht daran, für Lesarten über den konkreten Kontext hinaus offen zu sein. Diese Polyvalenz lebt zu großen Teilen von intertextuellen Bezügen zu Werken Kafkas, auf die Rezensent*innen sehr früh hinwiesen.[35] Die Erinnerungen an Franz Kafkas *Prozeß*, die u.a. durch die zwei Stasi-Beamten, Müller und Schulze, erweckt werden, wurden oben bereits besprochen.[36] Diese Anklänge sind aber auch bei Gräf zu finden. Nur haben Kritiker*innen eben diese Darstellung von Müller und Schulze im Film moniert, weil die Stasi-Offiziere »clownesk[,] fade, infantil, nicht bedrohlich« wirken würden.[37] Bilden aber Kafkas absurde Wächter Franz und Willem etwa keine Bedrohung für Josef K.? Oder wirken sie nicht gerade wegen ihrer Lächerlichkeit umso unheimlicher? Beim Tangospieler verhält es sich ähnlich, übrigens auch in der Erzählung, in der das Stasi-Paar sogar von Dallow als »Clowns« bezeichnet wird (*TS* 146). In späteren Filmen, etwa Die Stille nach dem Schuss oder Das Leben der Anderen, sahen Kritiker*innen in der Charakterisierung von Stasibeamten als bieder, unscheinbar oder gar unbeholfen übrigens keine Provokation.[38] Andere Elemente im Film, die diesen intertextuellen Bezug nahelegen und das Thema der Entfremdung des Individuums durch einen überwältigenden Machtapparat verdeutlichen, sind z.B. die Kameraeinstellung auf das imposante Gefängnis bei Dallows Entlassung oder die extradiegetische Musik von Günther Fischer, die viele Schlüsselszenen im Film begleitet – wie etwa Dallows Auflauern und tätlichen, fast töd-

32 Vgl. die Aufbau-Taschenbuch-Ausgabe von 1995: Christoph Hein: Der Tangospieler, Berlin: Aufbau TB 1995.

33 Vgl. die Luchterhand-Ausgabe: Christoph Hein: Der Tangospieler, Frankfurt a.M.: Luchterhand 1989.

34 Ebd. Hier sei allerdings erneut auf das von Hein offenbar gerne betriebene paratextuelle Spiel mit Lesererwartungen hingewiesen.

35 Vgl. Prévost: »Ein Panzer aus Gleichgültigkeit«, S. 169, und Sichtermann: »Weder Außenseiter noch Pechvogel«, S. 166.

36 Siehe oben, Kapitel 4.1.2.

37 Oksana Bulgakowa: »Verlogene Nostalgie«, in: taz vom 18.02.1991; https://taz.de/!1731914/ (06.09.2023).

38 Wohl nicht umsonst heißt eine ständige Ausstellung über die Staatssicherheit im Leipziger Museum in der »Runden Ecke« »Macht und *Banalität*«; http://www.runde-ecke-leipzig.de/ (06.09.2023); Hervorhebung R.S.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

lichen Angriff auf seinen Richter. Vor allem diese drängende Tangomusik verstärkt das Gefühl des Verfangenseins in einer unaufhaltsamen, unkontrollierbaren Situation.

Eine Missachtung der literarischen Vorlage sieht Gwosc aber nicht nur darin, dass der Film zu historisch konkret sei, sondern auch zu psychologisch. Dieser Vorwurf – will man ihn denn als Vorwurf anerkennen – ist verblüffend: Immerhin nennt Gwosc als zentrales Anliegen der Erzählung die Darstellung einer fatalistischen Einstellung; man fragt sich, wie dies denn ohne Rückgriff auf psychologische Schilderung erfolgen könnte. Hinzu kommt, dass im literarischen Text aus der Sicht von Dallow erzählt wird; wenn sich das personale Erzählen in diesem Fall mit der Darstellung des Innenlebens der Figur Dallow auch sehr zurückhält – wie oben gezeigt, wird auf den Einsatz von innerem Monolog oder erlebter Rede verzichtet – verfügt der Text immerhin über sprachliche Mittel, um Dallows Geisteszustand zu vermitteln. Im Filmmedium bedarf diese Art Fokalisierung allerdings anderer, weitgehend nichtsprachlicher Ausdrucksformen. Betrachte man noch einmal die Eröffnungseinstellung des Filmes, bei der es zum folgenden Dialog kommt:

**Beamter:** »Was ist mit Ihnen?«

**Dallow:** »Was soll sein?«

**Beamter:** »Sie schreiben als würden Sie es gerade erst lernen.«[39]

Sobald die Hände sichtbar werden, ist es klar, dass sich die Perspektive der Filmzuschauenden komplett mit der einer Figur deckt; der Film öffnet also mit einem Point-of-View-Shot, einer der von Edward Branigan beschriebenen Filmtechniken der internen Fokalisierung.[40] Hier fehlt aber die vorbereitende Einstellung, die bei einer klassischen Point-of-View-Montage die sehende Figur zuerst zeigen würde; man lernt erst mit der krakelig ausgeführten Unterschrift, dass es sich um einen Hans Peter Dallow handelt und bekommt diese Figur erst nachher zu sehen. Dass der Film mit dieser radikalen Variante des Point-of-View einsetzt, bringt eine Subjektivität ins Spiel, die den Zuschauenden auffordert, Dallows Wahrnehmung der nachfolgend im Film geschilderten Ereignisse zu relativieren und zu hinterfragen. Zugleich führt diese Szene mit Dallows Wortkargheit und seinen verkrampften, nicht mehr ans Schreiben gewöhnten Fingern ein wiederkehrendes Thema ein: das des Sich-Abschottens und der verweigerten Kommunikation. Dallows Verhalten, von seiner Entlassung bis zu seiner Wiedereinstellung wird konsequent durch Unmitteilsamkeit und Apathie gekennzeichnet. Die Kritik an einem Historiker, der das Vergangene in der Gegenwart nicht erkennt, an einem Klavierspieler, der sich weigert zu spielen – und der implizierte Appell an Intellektuelle und Künstler, sich in der Gesellschaft zu engagieren – sind im Film wie im Buch deutlich zu vernehmen.

Analepsen in Dallows Kindheit und Jugend wirken in der ansonsten recht pessimistisch anmutenden Erzählung wie eine Art Hoffnungsschimmer. Im Film wird für die

39 Der Tangospieler.

40 Edward Branigan: Narrative Comprehension and Film, London, New York: Routledge 1992. S. 103.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Wiedergabe dieser Rückblicke die andere von Branigan identifizierte Methode der internen Fokalisierung eingesetzt: die bildliche Darstellung, meist überbelichtet oder mit schleierartigem Filter, signalisiert tiefere Gedankengänge der Reflektorfigur, die für andere Figuren in der Diegese nicht zugänglich sind.[41] Kämen diese Erinnerungen im Film durch sprachliche Mittel zum Ausdruck, etwa über den Voice-over eines extradiegetischen Erzählers oder des Protagonisten, oder etwa in Dialoge zwischen Dallow und anderen Figuren eingebaut, würde das einen irritierenden Bruch der Erzählsituation mit sich bringen[42] oder zu inhaltlichen Widersprüchen führen, da Dallows Unmitteilsamkeit ein fundamentales Charakteristikum seines Verhaltens und ein zentrales Motiv des Filmes ist.

Nun, wie lässt sich verstehen, dass eine Adaption, die sich in der DEFA-Tradition eng an die Vorlage hält und, wie hier behauptet wird, genauso offen wie die Erzählung gedeutet werden kann, so anders als der literarische Text aufgenommen wurde? Die Vermutung liegt nahe, dass dieser auf den konkreten politischen Hintergrund reduzierten Auslegung des Films zum Teil eine Nichtbeachtung der besonderen Erzählformen im Film zu Grunde liegen könnte: Nicht wenige Kritiker*innen scheinen die gestaltete Vermitteltheit der Narration im Film übersehen zu haben und so der in der Filmrezeption altbekannten, hartnäckigen »Illusion der Unmittelbarkeit«[43] der Bilder verfallen zu sein. Roland Gräf hat es Kritiker*innen aber auch leicht gemacht mit dem zu Beginn dieser Analyse angeführten Zitat, in dem er sehr wohl ein politisches Ziel seines Films impliziert, nämlich die DDR-Bürger von der Abwanderung abzuhalten. So resümierte die Kritik des *Spiegel*: »Jetzt kommt der Film selbst zur Beerdigung der DDR zu spät: Was als Kritik gedacht war, ist Historie.«[44]

Adaptionstheoretiker Thomas Leitch hat gezeigt, wie die positive Rezeption einer Filmadaption von dem Status des Regisseurs als »auteur« abhängt und dass dieser Status nicht nur von ästhetischen Merkmalen abhängt, sondern auch davon, wie die Person in der Öffentlichkeit auftritt und wahrgenommen wird.[45] Bei Literaturverfilmungen wird auch unwillkürlich das öffentliche Bild des Regisseurs mit dem des Schriftstellers abgewogen.[46] Vergleicht man Heins damalige Stellung als einen in Ost und West renommierten Schriftsteller mit der Gräfs als Repräsentant eines staatlichen Filmstudios mit einer plötzlich vermeintlich eintönigen und überholten Ästhetik, bedarf es wenig Fantasie, um zu ahnen, wer in der bewegten Zeit der Wende eher in der Gunst der Kritiker stand. Bezeichnenderweise wurde in einer und derselben *Spiegel*-Rezension Hein als

41 Ebd.

42 Man hätte dann plötzlich keine Reflektorfigur mehr vor sich, sondern einen auktorialen bzw. homodiegetischen Ich-Erzähler.

43 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 118.

44 Anon.: »Letzter Tango«.

45 Thomas Leitch: Film Adaptation and Its Discontents. From Gone with the Wind to The Passion of the Christ, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2007. Siehe insbesondere das Kapitel »The Adapter as Auteur«, S. 236–256.

46 Was auch das Filmplakat für den Tangospieler in großen Buchstaben nahelegt: »Nach dem Erfolgsbuch von CHRISTOPH HEIN«; https://www.filmportal.de/node/52213/material/700818 (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»Systemkritiker« und »halbgeduldete[r] Dissident«, Gräf dagegen als »kritisch-einverstandener Filmemacher« bezeichnet.[47] Wie sich allerdings in den darauf folgenden Jahren herausstellte, sollte auch der Ruf Christoph Heins von solcher abwertenden Kritik nicht unberührt bleiben.

Zum Schluss dieses Abschnitts sei noch auf einen wissenschaftlichen Beitrag von 2013 zum Tangospieler hingewiesen, in dem sich eine Neubewertung der Verfilmung abzeichnet. Der Verfasser David Bathrick bescheinigt dem Film z.B. »an epistemological grey zone of undecidability«[48] und schätzt den Tangospieler »as an alternative, if certainly not an antidote, to a blockbuster Cold War Spy film such as The Lives of Others«.[49]

### 4.2.3. Andreas Dresens Willenbrock[50]

Den Roman *Willenbrock* aus dem Jahr 2000 wird in vielen Rezensionen in etwa so zusammengefasst: Der erfolgreiche Autohändler, glückliche Ehemann und Frauenheld, Bernd Willenbrock, gerät nach einer Serie von Einbrüchen in zunehmende Verunsicherung, er verschafft sich eine Pistole, um sich, seine Frau und seinen Besitz zu beschützen. Eine solche Synopse klammert allerdings aus, dass gut ein Drittel des Buchs verstreicht, bevor es zum ersten gewaltsamen Überfall kommt und dass vieles in diesen ersten 100 Seiten klar erkennen lässt, dass Willenbrocks finanzieller Erfolg und sein friedliches Privatleben ein schon lange existierendes Unbehagen verschleiern. Außerdem wird – vorwiegend in inneren Monologen, die in Rezensionen und literaturwissenschaftlichen Beiträgen zum Roman fast ausnahmslos nicht beachtet werden – ein weiterer Handlungsstrang um Willenbrocks frühere Überwachung und Benachteiligung durch die Staatssicherheit erzählt.

Heins Texte der 1990er Jahre, und gerade die, die sich mit der bundesrepublikanischen Gesellschaft auseinandersetzen, irritierten viele Rezensent*innen. Brigitte Krüger hat bereits gezeigt, wie Hein in der Wertschätzung westdeutscher Kritiker*innen wie Wolfgang Emmerich vom »Vordenker« und »literarische[n] Wegbereiter der Friedlichen Revolution« zum »Erfüllungsgehilfen einer häßlichen Diktatur« abrutschte, dem eine Ostalgie-Mentalität anhafte.[51] Und auch *Willenbrock* wurde – so die Position einer Rezensentin der *Berliner Zeitung* – von den meisten Kritiker*innen bestenfalls »mit angestrengtem Wohlwollen« rezipiert.[52] Für einige war auch der Umgang in *Willenbrock* mit polnischen und russischen Figuren nicht unproblematisch,[53] wenn auch eine sorgfältige

47 Anon.: »Letzter Tango«.

48 David Bathrick: »*Der Tangospieler*. Coming in from the cold once and for all? *The Lives of Others* as Cold War Spy film«, in: The Lives of Others and Contemporary German Film, hg. von Paul Cooke, Berlin: De Gruyter 2013, S. 121–137; hier: S. 131.

49 Ebd., S. 133.

50 Willenbrock (BRD 2005, R: Andreas Dresen).

51 Krüger: »Ein Spiel, nicht selbst gewählt«, S. 224.

52 Christina Bylow: »Ein Held der doppelten Buchführung«, in: Berliner Zeitung vom 16.03.2005.

53 Siehe z.B. Anatol Michailow: »Zum Bild des Russen in ausgewählten Werken der deutschen Gegenwartsliteratur«, in: Literatur für Leser Heft 1 (2007), S. 35–46; hier: S. 38; und Gregory H. Wolf: »Willenbrock«, in: World Literature Today 75.1 (2001), S. 145–146.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Lektüre des Romans zeigt, dass eben diese Fremdbilder und der Diskurs der 1990er Jahre um Ausländerkriminalität hier erzählerisch entlarvt und subvertiert werden.[54]

Anders als Gräf weichen Regisseur Andreas Dresen und Drehbuchautorin Laila Stieler in vielen Hinsichten vom Roman *Willenbrock* ab: Am deutlichsten zeigt sich das in der Verlegung der Geschichte von Berlin nach Magdeburg und von 1996 in die damalige Gegenwart, d.h. zum Zeitpunkt der Produktion des Filmes. Somit fällt fast automatisch der Nebenhandlungsstrang um die berufliche Benachteiligung Bernd Willenbrocks durch die Stasi weg – nicht zuletzt, da ein Mensch, die 2004 auf Anfang Vierzig zu schätzen ist, wohl erst keine so fortgeschrittene berufliche Laufbahn in der DDR gehabt haben kann. Generell kann man im Film eine weitgehende Entpolitisierung und -historisierung des Stoffs gegenüber der literarischen Vorlage feststellen, und eben dies gilt es hier zu untersuchen.

Andreas Dresens Erklärung für das Weglassen des Handlungsstrangs – nämlich dass »die Zeit dafür noch nicht da ist« – könnte fast Zweifel an seinem Gespür für das kommerzielle und medienwirksame Potenzial eines solchen Stoffes aufkommen lassen. Willenbrock hatte seinen Kinostart im März 2005; ziemlich genau ein Jahr später wurde Das Leben der Anderen von Millionen Zuschauern weltweit gesehen und mit Auszeichnungen überhäuft.[55] Wenn von Donnersmarcks Kinohit wohl alles andere als »der differenzierte Film« ist, den Dresen zum Thema gerne machen würde, braucht man nicht lange nach einem weiteren Beispiel suchen: Matti Geschonnecks preisgekrönter Fernsehfilm *Die Nachrichten*[56] feierte ihre Erstausstrahlung im ZDF am Tag der deutschen Einheit 2005, also knapp sieben Monate nach der Filmpremiere von Willenbrock, mit ca. 3,8 Millionen Zuschauern und einem respektablen Marktanteil von fast 11 %.[57] Dresens Beschäftigung damit, was das Publikum »sehen will«, macht auch etwas stutzig – meidet er doch kaum in seinen anderen Filmen kommerziell wenig Erfolg versprechende Stoffe und Themen, wie z.B. das ungeschminkte Milieu von Obdachlosen und minderjährigen Sexarbeiterinnen in Nachtgestalten (1999), explizite Sexszenen zwischen Senioren in Wolke 9 (2008), oder den quälenden Krebsleiden und -tod eines jungen Familienvaters in Halt auf halber Strecke (2011). Es spricht also Vieles dafür, dass die bewusste Abweichung von der Vorlage nicht einfach mit wirkungsstrategischen Überlegungen des Regisseurs zu begründen ist.

Während im Roman *Willenbrock* (wie auch im *Tangospieler*) streng intern durch bzw. auf die Hauptfigur fokalisiert wird, vollzieht sich in Dresens Film eine Verschiebung, oder besser gesagt, eine Auffächerung der Fokalisierung, denn es sind mehrere nicht immer klar zuzuordnende Erzählperspektiven vorhanden. Der Film setzt mit einer alptraumhaften Sequenz ein, dann einer Luftaufnahme begleitet von einem Voice-Over des Protagonisten. Die Kamera schaut von oben auf das Auto Willenbrocks – die Quelle und

54 Siehe unten, Kapitel 6.3 zum Roman *Willenbrock*.

55 Vgl. »Das Leben der Anderen«, filmportal.de; https://www.filmportal.de/film/das-leben-der-anderen_cd85e167113046cf85f25cebf37bb307 (06.09.2023).

56 Die Verfilmung des gleichnamigen Romans von Alexander Osang gewann den Adolf-Grimme-Preis, den Deutschen Fernsehpreis und den Bayrischen Fernsehpreis; vgl. »Die Nachrichten«, filmportal.de; https://www.filmportal.de/film/die-nachrichten_1922e4717c3443ae8c624fd08cbd6645 (06.09.2023).

57 Vgl. http://www.networkmovie.de/produktion/detail?id=21 (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Symbol seines Wohlstands und zugleich seiner Isolation – herab. Es entsteht sofort ein Widerspruch zwischen der subjektivierenden Wirkung des Voice-Overs – der Zuschauer schließt daraus ja auf einen autodiegetischen Erzähler – mit dem Verfremdungseffekt eines sogenannten »nobody's shot«,[58] d.h. einer Kameraeinstellung, die unmöglich der Wahrnehmung der Figur entsprechen kann und somit eher externe Fokalisierung suggeriert. Insofern wird im Film – mit völlig anderen Mitteln – eine ähnliche Leser- bzw. Zuschauerhaltung wie im Roman angeregt: Man rechnet mit einer subjektiven und nicht unbedingt zuverlässigen Schilderung, wird aber zugleich durch die distanzierte Vogelperspektive an der Identifikation mit der Hauptfigur gehindert.

In einer weiteren Schlüsselszene, die komödiantisch beginnt und verstörend ausgeht, ist die Fokalisierung anders: Während Willenbrock, der sich auf dem Heimweg nach einem Rendezvous befindet, den Ohrwurm »Walking on Sunshine«[59] lauthals mitsingt, wird er eines tödlichen Autounfalls gewahr. In dieser klassischen Point-of-view-Montage wird der Einbruch des Tragischen in Willenbrocks von Genuss und Ablenkung gekennzeichneten Alltag verdeutlicht. Aber nicht nur die Erzähltechniken sind anders als bei Hein – im Roman kommt Willenbrocks Verdrängung vor allem in inneren Monologen zum Ausdruck – auch der Gegenstand der Verdrängung ist bei Dresen ein anderer: Es handelt sich nicht mehr um nicht aufgearbeitete Kränkungen in Willenbrocks Vergangenheit in der DDR, sondern um die dumpfe Erkenntnis, dass die Ansammlung von Eigentum und sexuellen Eroberungen ihn nicht vor Entfremdung, Paranoia und Gewalt schützen kann, ja: dass Letztere womöglich Folgen der Ersteren sind.

Die Überlagerung der Erzählperspektiven im Film erfährt einen Höhepunkt in der Sequenz, in der die Willenbrocks in ihrem Landhaus überfallen werden. Im Roman spielt die interne Fokalisierung hier eine entscheidende Rolle: In den Sekunden, nachdem das Ehepaar von einem Geräusch geweckt wird, streifen Willenbrocks Gedanken von der Mutmaßung, es handele sich wohl um einen »illegal eingereiste[n] Ausländer, der rasch ein Auto und etwas Geld benötigte« (*W* 140) zu einer der »Sensationsgeschichten« eines Bekannten, der ständig von Begegnungen mit russischen Gangstern erzählt. Beim komplett aus Willenbrocks Perspektive dargestellten Kampf mit den Einbrechern kann der Wiedergabe seiner Gedankenfolge entnommen werden, wie er stufenweise zu der fraglichen Überzeugung gelangt, es handle sich bei den Einbrechern um Russen.

Während im Roman die subjektive Wahrnehmung im Vordergrund steht und Lesende zur Hinterfragung der Annahmen der Figur aufgefordert werden, hat die Inszenierung dieses Vorfalls im Film voyeuristische Züge; am Anfang der Sequenz macht die Kamera eine Fahrt auf das Gartentor und das Haus der Willenbrocks zu, gefolgt von einem Schnitt zu dem Schlafzimmer mit einer ähnlichen Kamerabewegung über dem schlafenden Paar. Dass hier nicht aus der Perspektive des noch schlafenden Bernd Willenbrocks erzählt werden kann, versteht sich; aber auch die naheliegende Vermutung, die Sicht der Einbrecher werde mit dieser Kameraführung denotiert, dass sie also bereits im Schlafzimmer stehen, erweist sich kurz darauf als irreführend. Es handelt sich also

58 »nobody's shot«, in: Das Lexikon der Filmbegriffe; https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nobodysshot-8412 (06.09.2023).

59 Katrina and the Waves: »Walking on Sunshine«, Walking on Sunshine, Capitol Record 1985.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

wieder um eine Einstellung, die keiner Figur in der Diegese zuzuschreiben ist. In diesem Fall kann aber auch von einer »wandering camera« gesprochen werden, einer beliebten Technik des Horror-Genres, um vage auf eine noch zu konkretisierende Bedrohung vorauszudeuten.[60] In der darauffolgenden Sequenz, in der sich die Willenbrocks hinter einer Tür verschanzen, die von außen gewaltsam aufgebrochen wird, wird diese Ähnlichkeiten mit Thriller- und Horrorfilmen noch deutlicher – man denke etwa an Szenen aus Kubricks SHINING oder Pekinpahs STRAW DOGS.[61] Während in dem entsprechenden, weniger thrillerhaften Kapitel des Romans die psychologischen Hintergründe für Willenbrocks wachsende Xenophobie und seine Ängste im Allgemeinen erörtert werden, betont Dresens spannungsgeladene Filmsequenz eher die reale, äußerliche Gefahr. Dass die Einbrecher im Film Russisch miteinander sprechen, wird als neutrale Tatsache, nicht als eine perzeptive Überzeugung Bernd Willenbrocks dargestellt. Und schließlich sei auf den provokanten Slogan auf dem Filmplakat zu WILLENBROCK hingewiesen; der lautet nämlich: »Fühlen Sie sich sicher?«[62]

Der Film endet mit einer Kranfahrt nach oben und einem erneuten Voice-Over Willenbrocks – beides stilistische Hinweise auf einen glücklichen Ausgang. Und in der Tat scheinen im Film die Zeichen auf eine Versöhnung des geläuterten Protagonisten mit seiner Frau zu stehen – im deutlichen Kontrast zum Romanschluss, in dem Willenbrock seine Frau mit dem Nachbarn misstrauisch beäugt, während er seine Pistole streichelt (*W* 319).

Diese Verschiebung der Perspektive – und die Verschiebung des Tenors des Films, die sie mit sich bringt – bildet wohl eine radikalere Abweichung von der Vorlage als das Weglassen eines Handlungsstrangs. Doch formale und inhaltliche Aspekte können natürlich nicht so leicht voneinander getrennt werden. Im Roman *Willenbrock* wird die Thematik um die DDR-Vergangenheit der Hauptfigur, aber auch die um Ausländerkriminalität und Fremdbilder überhaupt vorwiegend über innere Monologe und erlebte Rede vermittelt, was in die Filmsprache – wenn auch nicht unmöglich – so doch nicht immer formschön zu übertragen ist.

Es lässt sich in Dresens *Willenbrock*-Verfilmung wie auch in seinem übrigen Oeuvre eine ihm eigene Schwerpunktsetzung erkennen. Etwas anders als Heins Texte, in denen ja die Gegenwart des Vergangenen eine zentrale Stellung einnimmt, scheinen sich Dresens Filme vorrangig auf Gegenwartsdiagnose und Momentaufnahmen zu konzentrieren. Seine Filme spielen zwar fast immer in den Neuen Bundesländern, aber der Vergangenheitsbezug blieb lange implizit, wenn überhaupt vorhanden.[63] Die Prekarität zwischenmenschlicher Beziehungen in der neoliberalen Gesellschaft steht dabei oft im Vor-

60 Vgl. Kenneth Johnson: »Filmmakers of horror and the supernatural have found wandering camera a useful way to establish a ›presence‹, usually some voyeuristic, vague, and sinister presence that becomes at some point identified as the perceptual viewpoint of a flesh-and-blood menace«; Kenneth Johnson: »The Point of View of the Wandering Camera«, in: Cinema Journal 32.2 (1993), S. 49–56; hier: S. 54.

61 THE SHINING (UK/USA 1980, R: Stanley Kubrick); STRAW DOGS (UK 1971, R: Sam Peckinpah).

62 Vgl. »Filmplakat: Willenbrock (2004)«, filmposter-archiv.de; https://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=3426 (06.09.2023); Unterstreichung im Original.

63 Dies hat sich allerdings spätestens 2015 mit der Verfilmung von Clemens Meyers *Als wir träumten* geändert.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

dergrund, aber die Kapitalismus- bzw. Gesellschaftskritik fällt eher mild, die Darstellung der Figuren, wenn auch ungeschönt, immer mitfühlend aus. Aus filmtechnischer Sicht stellt aber Willenbrock eine Abkehr von der aus den frühen Filmen bekannten Dresen-Ästhetik dar: Hier gibt es kaum oder keine Improvisation der Schauspieler, weniger Handkamera, weniger Sozialrealismus a la Mike Leigh oder Ken Loach. Es wäre falsch zu behaupten, Dresen habe sich mit dem Weglassen eines Handlungsstrangs und mit Zitaten aus dem Genre des Horrors in Willenbrock gänzlich vom sozial engagierten Kino distanziert und würde sich in Richtung Unterhaltungsfilm bewegen wollen. Es ist aber durchaus möglich, dass der Regisseur kein Interesse daran hatte, sich mit konkreteren Wirklichkeitsbezügen dieselbe Art von ideologisch motivierter Kritik, wie sie Christoph Hein und zuvor Roland Gräf in der Nachwendezeit erlebt hatten, einzuhandeln. Anscheinend ist dieses Kalkül – wenn es als solches bezeichnet werden kann – einerseits aufgegangen, denn gerade die Entpolitisierung von Heins Vorlage wird in einigen Kritiken als eine Stärke des Films hervorgehoben.[64] Andererseits lockte Willenbrock weniger Zuschauer in die Kinos als frühere und spätere Dresen-Spielfilme, wie etwa Halbe Treppe (2002) oder Sommer vorm Balkon (2005).[65] Die Frage scheint jedenfalls berechtigt, ob durch das Abmildern des Partikulären in der Filmhandlung von Willenbrock nicht auch die universelle Dimension etwas an Schärfe verliert.

### 4.2.4. Fazit

Es wurde untersucht, wie zwei Texte von Christoph Hein vor einem sich wandelnden gesellschaftlich-politischen Hintergrund transmedial neu interpretiert und rezipiert worden sind. Dabei wurde gezeigt, wie Heins Erzählstrukturen und -techniken Filmemacher vor herausfordernden Regie- und Drehbuchentscheidungen stellen, und wie auch Kritiker*innen durch medien- bzw. autorenbedingte Verschiebungen in der Erzählweise zuweilen vor Herausforderungen gestellt werden können.

64 Vgl. Roberto Dzugan: »Willenbrock – Kritik«, critic.de; https://www.critic.de/film/willenbrock-155 / (06.09.2023); Anon.: »Willenbrock. Talfahrt eines Wendegewinners«, RP-Online 14.03.2005; https://rp-online.de/kultur/film/kinokritiken/willenbrock-talfahrt-eines-wendegewinners_aid-17177221 (06.09.2023).

65 Anon.: »Andreas Dresen«, filmportal.de; https://www.filmportal.de/person/andreas-dresen_6cd6323a64524d78ba16b0c770b4ec3c (06.09. 2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

# 5. Kindliche Erzähler und Reflektorfiguren in *Von allem Anfang an* und *Mama ist gegangen*

## 5.1. Einleitung

Sakrale Kunstwerke nehmen in zwei Prosawerken Christoph Heins eine zentrale Stellung ein. In *Von allem Anfang an* aus dem Jahre 1997 ist es der Evangelist Lukas auf einem Altarbild, der mit seinen grünen Augen den jungen Ich-Erzähler, Daniel, fasziniert:

> »Durch seine Augen war er vor allen anderen hervorgehoben und durch seinen besonders gelassenen, gleichgültigen Blick, den er auf den blutüberströmten, mit Nägeln durchbohrten Jesus warf. […] Mir gefiel, dass er bei der entsetzlichen Szene so lässig dabei stand, die Hinrichtung scheinbar unbeeindruckt zur Kenntnis nahm, nicht gewillt, einzugreifen und zu helfen.« (*VaAa* 110)

In dem 2003 erschienenen Kinderroman *Mama ist gegangen* wird der Maria einer Pietà, die für eine süddeutsche Domstadt bestimmt ist, vom Bildhauer-Vater der Hauptfigur, Ulla, das Lächeln der geliebten, verstorbenen Frau und Mutter gegeben. Dem Künstler gegenüber bemerkt der Auftrag gebende Bischof:

> »›Sie hat jetzt so ein wunderbares Leuchten bekommen, deine Maria. Ein Lächeln voller Ernst. Sie beklagt ihren Sohn mit einer würdevollen Gelassenheit. Es ist ein Lächeln, das einem das Herz zerreißt.‹« (*Mig* 119)

Im erzählstrategischen Hinblick sowie im Hinblick auf Überlegungen zum realistischen Erzählen in der Kinder- und Jugendliteratur lässt sich der Stellenwert dieser malerischen bzw. plastischen Darstellungen in mindestens zwei Aspekten herausstreichen: Erstens erlauben sie durch den offenbar vorbildhaften Charakter, den die zwei biblischen Gestalten in ihrer Haltung zu einem tragischen Geschehen für die jeweiligen Romanfiguren besitzen, Einblicke in die Gedanken- und Gefühlswelt, in den Reifungsprozess und die Identitätsbildung der zwei etwa gleichaltrigen Kinder; zweitens bietet die als gelassen und – in unterschiedlichen Graden – als distanziert beschriebene Sichtweise des Evan-

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

gelisten und der Mutter Jesus Aufschluss über die sanft ironische Erzählhaltung in den zwei Texten und schließlich auch über Christoph Heins Selbstverständnis als Chronist.

Es gibt aber weitere Gründe, diese zwei Texte zusammen in einem Kapitel zu betrachten. Beide Erzählungen thematisieren einschneidende Erfahrungen im Leben von Heranwachsenden, nämlich den Verlust der sexuellen sowie politischen Unschuld in dem einen, Sterben und Trauer in dem anderen Text. Trotzdem sind beide Werke von einem für Christoph Hein ungewöhnlich warmen und optimistischen Grundton geprägt, den sie vor allem zwei weiblichen Figuren, die für ihr Lachen bekannt sind, verdanken. Beide Texte weisen auch biographische Berührungspunkte auf. Daniel in *Von allem Anfang an* ist, wie Hein selbst, ein Flüchtlings- und Pfarrerskind, das in einer DDR-Kleinstadt der 1950er Jahre aufwächst und aufgrund des väterlichen Berufs nach Westberlin gehen muss, um sein Abitur zu machen. *Mama ist gegangen* war Heins erste Prosaveröffentlichung nach dem frühen Tod seiner Frau in 2002, und wie Christiane Hein ist die fiktive »Mama« auch Dokumentarfilmmacherin,[1] Ehefrau eines Künstlers und Mutter von zwei Söhnen, zu denen im Roman eine Tochter, Ulla, die als Reflektorfigur des Romans fungiert, hinzukommt.

Trotz Parallelen zum Leben des Autors kann jedoch bei keinem der beiden Texte von einem autobiographischen Pakt[2] die Rede sein, was manche Kritiker*innen allerdings nicht davon abgehalten hat, sie rein autobiographisch zu lesen; einige Leser*innen haben *Mama ist gegangen* sogar als Versuch Heins charakterisiert, mit einer christlichen Geschichte die jüdische Identität seiner Frau zu überlagern.[3] Dagegen orientiert sich das Realismusmodell, das beiden Texten zugrunde liegt, nicht etwa an einer Objektivität beanspruchenden Wiedergabe außerliterarischer Wirklichkeit, sondern an der psychologisch plausiblen Darstellung des subjektiven Erfassens der Welt durch die kindlichen Figuren – genau wie der eigentliche Gegenstand der oben erwähnten, religiösen Kunstwerke weniger ein Geschehen an sich als der Beobachter und die Beobachtung des jeweiligen Geschehens sind. Gleichwohl bestehen zwischen den zwei Texten wesentliche Unterschiede hinsichtlich der anvisierten Leserschaften und der jeweils vorherrschenden Erzählsituation, auf die es im zweiten Teil des Kapitels näher einzugehen gilt.

---

1 Christiane Hein hat einen Film über die Malerin Käthe Loewenthal gemacht, auf den im Roman angespielt wird (*Mig* 83f.); vgl. auch den Nachruf auf Christiane Hein von Dieter Jost: »mehr wissen wollen«, in: Der Freitag vom 1.02.2002; https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/mehr-wissen-wollen (06.09.2023).

2 Vgl. Philippe Lejeune: Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

3 Beispielsweise vergleicht Caroline Schaumann Christoph Heins Roman mit dem Text seines Sohnes, Jakob, über den Tod von Christiane Hein: »In *Mama ist gegangen* […] the missing mother is posthumously transformed into a mourning Mary for the Catholic Church. While *Vielleicht ist es sogar schön* suggests that Christiane became ill with cancer possibly because of her Jewish heritage, *Mama ist gegangen* silences that heritage altogether by Christianizing her. […] Was Hein aware that his book could likewise appear to erase his wife's Jewish identity?«; Schaumann, »From Father, from Son. Generational Perspectives in Christoph Hein's *Mama ist gegangen* (2003) and Jakob Hein's *Vielleicht ist es sogar schön* (2004)«, in: Generational Shifts in Contemporary German Culture, hg. von Laurel Cohen-Pfister und Susanne Vees-Gulani, Rochester, NY: Camden House 2010, S. 225–244; hier: S. 240. Die Kinder im Roman des älteren Heins sind wesentlich jünger als Jakob und Georg Hein es waren, als ihre Mutter starb.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

## 5.2. »Ein regelrechter Mottenfraß« – der ›Kinderblick‹ und das erinnernde Ich in *Von allem Anfang an*

### 5.2.1. Einleitung

Laut Angela Drescher, Christoph Heins langjähriger Lektorin im Aufbau-Verlag, hätte seine 1997 veröffentlichte Ich-Erzählung *Von allem Anfang an* ursprünglich mit den folgenden Worten beginnen sollen: »An dem Tag, an dem ich die Republik verraten hatte…«.[4] Dass der von seinem Autor wiederholt als »fiktive Autobiographie« bezeichnete Text,[5] der in neun weitgehend eigenständigen Kapiteln die Kindheit des Protagonisten Daniel in einer DDR-Kleinstadt der 1950er Jahre schildert, durch einen solchen Eingang einen »vordergründig politischen Stempel aufgedrückt« bekommen hätte,[6] liegt auf der Hand. Schwerpunkte des Erzählens sind dagegen weniger plakativ und betreffen Daniels Schul- und Familienumfeld, das gesellschaftliche Außenseitertum seiner Pastorenfamilie, die nachwirkenden Unterhaltungen mit seiner Nenntante Magdalena, seine Fluchtträume aus der kleinstädtischen Enge und Langeweile, seine ersten sexuellen Regungen, den allmählichen Verlust der politischen Naivität und schließlich seinen Entschluss, seine Schulbildung an einem Westberliner Gymnasium zu Ende zu führen, da ihm der Zugang zur Erweiterten Oberschule in der DDR verwehrt wird. Beim Lesen drängen sich thematische sowie figurale Parallelen mit anderen Prosawerken Heins auf, die zumindest teilweise in derselben Zeit und an einem zum Verwechseln ähnlichen Schauplatz angesiedelt sind – man denke vor allem an *Horns Ende*, *Landnahme* und *Glückskind mit Vater*, aber auch an die umfangreichen Analepsen in die Kindheit der Hauptfiguren in *Der fremde Freund*, *Der Tangospieler* oder *Frau Paula Trousseau*.

In der Endfassung liest sich der Erzählauftakt von *Von allem Anfang an* so:

> »An dem Tag, an dem ich mich von Tante Magdalena verabschieden musste, traf ich Lucie vor dem Tor in der Molkengasse. Sie hatte mich gesehen und war stehen geblieben, um auf mich zu warten. Sie trug ein dunkles Samtkleid, ihr Haar war mit einer schwarzen Schleife zusammengebunden, in der Hand hielt sie eine Rose. Anscheinend ging sie zur Frühmesse. Sie sah so schön aus, dass ich kein Wort herausbrachte. Ich lächelte verlegen.« (*VaAa* 5)

Im Zentrum der überarbeiteten ersten Szene steht also – neben Familiärem – die Unbeholfenheit des vernarrten Jungen im Angesicht der Schönheit seiner Mitschülerin; die verzwickte Vorgeschichte dieser Beziehung, die erst an viel späterer Stelle in der Erzählung erläutert wird, deutet sich hier nur im Ansatz an:

---

4 Angela Drescher: »Unvollständige Rekonstruktion«, S. 33.

5 Vgl. Bill Niven und David Clarke: »›Ich arbeite nicht in der Abteilung Prophet‹. Gespräch mit Christoph Hein am 4. März 1998«, in: Niven/Clarke, Christoph Hein, S. 14–24; hier: S. 15; Benedikt Viertelhaus: »›Die guten Texte wachsen auf düsterem oder dunklem Grund‹. Interview mit Christoph Hein«, in: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur 15 (2007), S. 77–82; hier: S. 80.

6 Drescher: »Unvollständige Rekonstruktion«, S. 33.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »Ich hätte ihr beinahe erzählt, dass ich mich bei der Tante verabschieden müsse, weil ich die Stadt verlasse und für immer nach Westberlin ziehe, aber dann erinnerte ich mich noch rechtzeitig daran, wie sie mich bei Fräulein Kaczmarek verraten hatte.« (Ebd.)

So etabliert sich auf der ersten Seite ein Schema, das die Erzählung – und Heins Prosa generell – durchzieht: das »Kleine«, das Private steht im Fokus; nur peripher werden die größeren Zusammenhänge, das politische und gesellschaftliche Umfeld, sichtbar. Für Drescher besteht Heins Intention darin, »zu zeigen, wie indirekt, hintergründig und unspektakulär Politik auch bei spektakulären Entwicklungen in die Biographie der einzelnen eingreift.«[7] Im Falle von *Von allem Anfang an* realisiert sich dies in der Einschränkung auf eine naive, kindliche Perspektive oder, mit Carsten Gansel gesprochen, den »Kinderblick«.[8] Noch im Auftaktkapitel, welches zwar die Überschrift »Krieg zur See« trägt, sich aber nicht etwa auf ein konkretes geopolitisches Ereignis, sondern auf ein vom Kind und seiner »Nenntante« gern gespieltes Brettspiel bezieht, legt der erwachsene Daniel seine erzählerische Herangehensweise explizit dar; er reflektiert über seine Erinnerungen wie folgt:

> »Von ihr [Tante Magdalena – R.S.] 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. […] Doch wenn ich noch länger warte, stirbt noch der eine oder andere, der mir dies und das berichten oder berichtigen kann. 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 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. Damals.« (*VaAa* 10-11)

Das Zitat weist auf ein bekanntes Anliegen bei Hein, nämlich die unvermeidbare Unvollständigkeit von Erinnerungen und die Komplexität derer bewussten Rekonstruktion. Die Stelle bedient sich anhand des Bildes des »Mottenfraßes« einer Gedächtnismetaphorik, wie sie auch in anderen Hein-Werken häufig vorkommt, wie etwa die Spiegel- und Film-Metaphern in *Horns Ende* (*HE* 278) oder die Feldsteine in *Glückskind mit Vater* (*GmV* 38), unter denen sich die Würmer der Vergangenheit verstecken würden.

Die in dieser Erzählhaltung suggerierte Favorisierung des kleinen Geschehens vor dem großen wie auch der Wunsch, sich zurück in den Augenblick des Erlebens zu versetzen, erinnert vielleicht an einige autobiographisch geprägte Texte aus ungefähr derselben Zeit wie Heins Erzählung. Man denke etwa an Günter de Bruyns *Zwischenbilanz* und die Überlegungen des Erzählers zu den Tagebucheinträgen seines jüngeren Ich: »Die eigene Verwobenheit ins Historische, die in der Rückschau interessiert, wurde nur am

7 Drescher: »Unvollständige Rekonstruktion«, S. 33.

8 Vgl. Carsten Gansel: »Rhetorik der Erinnerung. Zur narrativen Inszenierung von Erinnerungen in der Kinder- und Jugendliteratur und der Allgemeinliteratur«, in: Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie, hg. von Carsten Gansel und Hermann Korte, Göttingen: V&R unipress 2009, S. 11–38; zum »Kinderblick«: S. 25.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Rande bemerkt; der ausbleibende Brief der Geliebten konnte wichtiger sein als ein verlorener Krieg.«[9] Ähnlich nimmt sich Uwe Timm in *Am Beispiel meines Bruders* vor der Gefahr in Acht, »glättend zu erzählen«, und versucht, einen unverfälschten Zugang zum Erlebten heraufzubeschwören: »*Erinnerung, sprich*. Nur von heute aus gesehen sind es Kausalketten, die alles einordnen und fasslich machen.«[10] Doch diese »Geschichtsschreibung von unten«[11] und die narrative Rekonstruktion des kindlichen Wissenshorizonts erfolgen in den genannten Texten durchaus unter Einbezug – oder zumindest unter Thematisierung – einer rückblickend interpretierenden Sichtweise, was sich beispielsweise in einer Stelle aus Martin Walsers *Ein springender Brunnen* erkennen lässt:

> »Obwohl es die Vergangenheit, als sie Gegenwart war, nicht gegeben hat, drängt sie sich jetzt auf, als habe es sie so gegeben, wie sie sich jetzt aufdrängt. […] Als das war, von dem wir jetzt sagen, daß es gewesen sei, haben wir nicht gewußt, daß es ist. Jetzt sagen wir, daß es so und so gewesen sei, obwohl wir damals, als es war, nichts von dem wußten, was wir jetzt sagen.«[12]

In *Von allem Anfang an* dagegen wird auf solche expliziten erzählstrategischen und mnemonischen Reflexionen verzichtet – bis auf die wichtige Ausnahme des oben zitierten Erzählerkommentars, auf die immer wieder zurückzukommen sein wird – zugunsten einer Perspektive, die vom begrenzten Wissenshorizont des erlebenden Kindes gekennzeichnet ist – oder, mit Carsten Gansel gesprochen, zugunsten des »Kinderblicks«.[13]

Übrigens drängt sich hier ein etwas unbehaglicher Vergleich mit einem weiteren Buch aus demselben Entstehungszeitraum – nämlich mit Binjamin Wilkomirskis (eigentlich: Bruno Dössekkers) anfangs als faktualer Lebensbericht ausgegebenem und schließlich als reine Fiktion entlarvtem Text *Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948*. Mit ähnlichen rhetorischen Mitteln wie in Heins Erzählung wird auch hier zu Beginn die erzählerische Beschränkung auf eine kindliche Perspektive begründet; die verblüffendsten Parallelen zeigen sich in der jeweils eingesetzten Metaphorik, die das Fragmentarische und Schmerzhafte an den Erinnerungen betont. Bei Wilkomirski heißt es:

> »Meine frühesten Erinnerungen gleichen einem Trümmerfeld einzelner Bilder und Abläufe. Brocken des Erinnerns mit harten, messerscharfen Konturen, die noch heute kaum ohne Verletzung zu berühren sind. […] Brocken, die sich immer wieder beharrlich dem Ordnungswillen des erwachsen Gewordenen widersetzen und den Gesetzen

9 Günter de Bruyn: Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1994, S. 134.

10 Uwe Timm: Am Beispiel meines Bruders, München: dtv 2013, S. 37.

11 Günter de Bruyn: Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1995, S. 20.

12 Martin Walser: Ein springender Brunnen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 9. Auch de Bruyn honoriert den Anteil, den der »Erwachsenenblick« an seinen Erinnerungen hat: »Als Historiker meiner selbst halte ich heute andere Geschehnisse für wichtig als zu der Zeit, in der sie geschahen, und an die Übersichtlichkeit, die ich hier anstrebe, war damals nicht zu denken«; de Bruyn: Zwischenbilanz, S. 134.

13 Carsten Gansel: »Rhetorik der Erinnerung«, S. 25.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> der Logik entgleiten. Will ich darüber schreiben, muß ich auf die ordnende Logik, die Perspektive des Erwachsenen verzichten.«[14]

Diesen Bildern gegenüber stehen in Heins einleitenden Passagen die »Bruchstücke der Erinnerung«, die »aus dem dunkel schimmernden Meer des Vergessenseins dann und wann aufsteigen und ins Bewusstsein dringen.« »Manche dieser Bruchstücke«, so Heins Erzähler weiter, »haben schartige Kanten, die in mir etwas aufreißen. Kleine Schnitte in der Haut, aus denen etwas hervorquillt« (*VaAa* 11). Für vorliegende Belange geht es bei diesem Vergleich nicht um die Behauptung einer bewussten Anspielung auf den Wilkomirski-Text,[15] sondern um die Feststellung von ähnlichen, offenbar gängigen sprachlichen Strategien zur literarischen Erzeugung von Authentizität, oder besser: von der Illusion der Authentizität.

Um zum sogenannten »Kinderblick« zurückzukehren, muss an dieser Stelle klargestellt werden, dass im Falle des Protagonisten von *Von allem Anfang an* mit dem Gebrauch des Wortes »Kind« eine Präzisierung geboten ist: Zum einen handelt es sich bei Daniel eben nicht um ein naives Kind, sondern um einen Adoleszenten. Nach Helmut Fend ist die Adoleszenz die Zeit, in der der Mensch sich »erstmals *bewußt in ein Verhältnis zur Welt und zu sich selbst*« setzt,[16] und in der Tat sind Daniels zwar oft recht unbeholfene Versuche, die Veränderungen in und um sich herum zu begreifen, durchaus reflektiert. Zweitens ist in der Wahrnehmung und Vermittlung der Ereignisse der erwachsene Erzähler – trotz seines scheinbaren Zurücktretens – nie wirklich abwesend. Diese Allgegenwärtigkeit wurde ja explizit in dem oben zitierten Erzählerkommentar angekündigt, der, entgegen dem durch mehrere Perzeptionsverben bekräftigten Vorhaben, sich auf die Wahrnehmungen des Jungen zu beschränken, daraus keinen Hehl macht, dass der sich erinnernde Erwachsene die Lücken »füllen« und »vervollständigen« will. Doch die für *Von allem Anfang an* bezeichnende offene Perspektivenstruktur – so paradox der Begriff bei personaler Identität von erzählendem und erlebendem Ich vorkommen mag – umfasst mehr als die bloße Selektion und Anordnung des Handlungsgeschehens durch den Erzähler.

Nach einigen ersten Überlegungen zur komplexen Beziehung zwischen der Vergangenheits- und der Gegenwartsebene in *Von allem Anfang an*, werden einige Tendenzen in der Rezeption – vor allem, was das vermeintliche Politische und Autobiographische an dem Text betrifft – umrissen. Darauf folgt eine ausführliche Analyse der Perspektivenstruktur. Auffallend am hier untersuchten Text ist, dass die Verschränkung der Perspektiven des jungen und des erwachsenen Daniels am deutlichsten an Stellen hervortritt, die – wie die eingangs zitierte Episode mit Lucie – ein Verflochtensein von den Themen Sexualität und Politik veranschaulichen. Auch dies ist vielleicht alles andere als überraschend, sieht Fend doch die erwachende reflexive Haltung des Adoleszenten »in ei-

14 Binjamin Wilkomirski: Bruchstücke: Aus einer Kindheit 1939–1948, Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag 1995, S. 7–8.

15 *Bruchstücke* (1995) wurde zwar zwei Jahre vor *Von allem Anfang an* veröffentlicht, doch Zweifel an der Authentizität des Memoirs tauchten erst drei Jahre später (also ein Jahr nach der Erscheinung von Heins Text) auf, bevor das Buch im Jahre 2000 unwiderlegbar als Fälschung entlarvt wurde.

16 Helmut Fend: Entwicklungspsychologie des Jugendalters. Ein Lehrbuch für pädagogische und psychologische Berufe, 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005, S. 414.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

nem neuen Verhältnis […] zum eigenen Körper und zur Sexualität« sowie »in einer neuen Orientierung gegenüber Politik« u.a. geäußert.[17] Daher kommt bei der Analyse im Folgenden einigen einschlägigen Passagen in der Erzählung besondere Aufmerksamkeit zu. Außerdem sollen einige Thesen zu der Frage aufgestellt werden, welche Konkretisierungsprozesse im Leseakt durch textuelle Elemente sowie außertextuelle Faktoren, wie etwa Weltwissen der Lesenden und Konventionen um bzw. Erwartungen an die Gattung autobiographischen Schreibens, aktiviert werden. Schließlich wird erwogen, inwieweit manch eine biographische, geschichts- oder gegenwartsbezogene Interpretation von *Von allem Anfang an* ihre Berechtigung hat oder ob dabei nicht zuweilen »Regeln der Fiktionalitätsinstitution«[18] missachtet werden.

### 5.2.2. Die (fast) unbesetzte Gegenwartsebene

Wie bereits angedeutet, ist der oben zitierte Erzählerkommentar praktisch die einzige explizite Problematisierung des Erinnerungsprozesses in *Von allem Anfang an* und ein seltener Verweis auf die Gegenwartsebene, von der aus erinnert und erzählt wird. Von Heins früherer Lektorin wissen wir, dass diese Stelle, die sie als offensichtlichen »Bruch in der Erzählhaltung« und als Teil des Spieles »des Autors mit Fiktion und Realität, oder der Fiktion von Realität und Autobiographischem« bezeichnet, ursprünglich länger hätte sein sollen.[19] Ansonsten wird die Schilderung von Daniels Kindheitserlebnissen kaum von Einschüben des erwachsenen Erzählers unterbrochen. Alle Kapitel der Erzählung beginnen auch zu unterschiedlichen Graden »in medias res«, was laut Stanzel mit einer Personalisierung der Erzählsituation, d.h. mit dem Zurücktreten des Erzählers, einhergehe.[20] Der Kontext des erinnernden Erzählens bleibt verborgen: Lesende erfahren nichts über den erwachsenen Daniel, über seinen weiteren persönlichen und beruflichen Werdegang, ob er im Westen geblieben oder in den Osten zurückgekehrt ist, oder etwa wie er sich zu den politischen Umbrüchen verhält, die in den Jahren vor der Erscheinung der Erzählung sich ereigneten (sprich: zum Mauerfall und zur deutschen Vereinigung). Ja, sogar zur Bestimmung des Zeitpunkts des narrativen Akts erfährt man nichts – der Erzähler ist zwar zweifelsohne inzwischen erwachsen, aber es steht nicht fest, wie viel Zeit zwischen den erinnerten Erlebnissen und dem Erzählen verstrichen ist; mit anderen Worten: Schon die Zeit des Erzählens mit dem Erscheinungszeitpunkt des Buches gleichzusetzen, wäre eine leserseitige Entscheidung und somit eine Interpretation. Die Erzählerperspektive, d.h. mit Vera und Ansgar Nünning gesprochen »das Persönlichkeitsbild, das Rezipienten auf der Grundlage der im Text enthaltenen Informationen von der Erzählinstanz entwerfen«,[21] wird mit biographischen Details nicht näher bestimmt.

Die anscheinende Aussparung der Gegenwart ist für einen Hein-Text ungewöhnlich. Man begegnet zwar narrativen Situationen, bei denen aus der Sicht und mit dem be-

17 Fend: Entwicklungspsychologie, S. 414.

18 Vgl. Tilmann Köppe: »Die Institution Fiktionalität«, in: Klauk/Köppe, Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 35-49.

19 Drescher: »Unvollständige Rekonstruktion«, S. 33.

20 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 212–213.

21 Nünning/Nünning: »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht«, S. 49.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

schränkten Wissensstand einer jungen Figur erzählt wird, reichlich anderswo bei Hein; über weite Strecken herrscht dieser Erzählmodus in *Horns Ende* und *Landnahme*. Nur wird in jenen Romanen der Kinderblick durch weitere Erzählstrategien, wie z.B. eine multiperspektivische Struktur oder eine präziser bestimmte Gegenwartsebene und detaillierter ausgestaltete Erzählerfiguren, ergänzt und relativiert. *Von allem Anfang an* ist wohl der Hein-Text, der – abgesehen von den zwei Kinderromanen *Das Wildpferd unter dem Kachelofen* und *Mama ist gegangen* – am konsequentesten in der kindlichen Perspektive gehalten wird.

Die Aneignung des Kinderblicks ist gleichzeitig der ein wenig romantisch anmutende Versuch, prägende Erfahrungen in der Adoleszenz mit unverdorbenen Augen – sprich: ohne die erklärende und rechtfertigende Ratio des Erwachsenen – zu sehen. In einer Radiodokumentation spricht Hein über diese Vorstellung einer kindlichen Zutraulichkeit und Offenheit, die beim Heranwachsen langsam verlorengehe:

> »Und dann erfahren sie die Schrecken der Umgebung, und dann fangen sie an, sich eine zweite Haut überzuziehen; sie müssen durch die Schule durchkommen, sie müssen mit den Mitschülern klarkommen, und dann fangen sie an, sich einzuspinnen in eine zweite Haut und das Leben lehrt uns, dass es günstiger ist, sich ein bisschen zu wappnen.«[22]

Man könnte daher meinen, *Von allem Anfang an* erfülle nach Birgit Neumanns Gattungstypologie der »fictions of memory« die Kriterien eines »autobiographischen Gedächtnisromans«. Neumann unterscheidet zwischen Erinnerungsromanen, die eine hohe Selbstreflexivität aufweisen und bei denen Gegenwartsbezogenheit und der Erinnerungsprozess im Vordergrund stehen, und Gedächtnisromanen, in denen eher feste und kohärente Erinnerungen szenisch dargestellt werden. Und gewiss kann man der Erzählung Merkmale des Gedächtnisromans attestieren: etwa den Vergangenheitsbezug, die »Dominanz der diegetischen Handlungsebene« und eine anscheinend monoperspektivische Struktur.[23] Dass aber gerade ein Autor wie Hein, in dessen Werken ansonsten die Unzuverlässigkeit von Erinnerungen und die Dynamik des Gedächtnisses eine so zentrale Rolle spielen, sich einer Gattung bedienen sollte, für die »die Unmittelbarkeit und Authentizität der vergangenen Erfahrungsrealität«[24] Leitprinzipien sind, muss stutzig machen. Nicht etwa, weil der Gedächtnisroman von einer mimetischen oder epistemologischen Naivität zeuge, die des Niveaus eines Christoph Heins nicht würdig sei; im Gegenteil: Carsten Gansel verweist auf den häufigen und bewussten Einsatz dieser Subgattung gerade in der anspruchsvollen Gegenwartsliteratur, besonders wenn es darum gehe, »bislang Verschwiegenes oder Verdrängtes überhaupt erst einmal zu Erzählen[sic!]«.[25] In solchen

22 »Tonspuren«, Österreichischer Rundfunk, 17.10.2016; http://oe1.orf.at/programm/451337 (06.09.2023).

23 Neumann: Erinnerung – Identität – Narration, S. 237.

24 Ebd, S. 242.

25 Carsten Gansel: »›Darinnen noch einmal zu sein, dort noch einmal einzutreten‹. Oder: Vom Versuch, Kindheit zu erinnern«, in: Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen, hg. von Caroline Roeder, Bielefeld: transcript 2014, S. 59–81; hier: S. 69.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Fällen, so Gansel weiter, »ist nicht beabsichtigt, das Erinnerte sofort wieder dadurch in Zweifel zu ziehen, dass der Erzähler die Fragwürdigkeit und Unsicherheit des Erinnerungsprozesses betont«.[26] Die Zuschreibung einer solchen provozierenden bzw. enttabuisierenden Funktion ist aber im Falle von *Von allem Anfang an* weniger stichhaltig, da der Autor bereits in früheren Werken ähnliche Stoffe, etwa das Weiterbestehen faschistischen Gedankengutes in der DDR der 1950er Jahre, die Stalinisierung Osteuropas und die gewaltsame Unterdrückung von Protest, viel direkter thematisiert hat, und das unter weniger günstigen politischen Umständen.[27] Vielmehr muss beachtet werden, dass Neumann selbst ihre Gattungstypologie als Kontinuum auffasst und Raum für kritisch-ironische Werke zulässt, die »über die Rhetorik des autobiographischen Gedächtnisromans auf die des Erinnerungsromans« verweisen.[28]

Außerdem ist die somit suggerierte, von aktuellen Beweggründen und allen seit der Kindheit gemachten Erfahrungen unbefleckte Authentizität natürlich eine Illusion. »Autobiographische Texte«, so Michaela Holdenried, »funktionieren niemals einfach ›lebensabbildend‹«, denn »Erinnerung ›unverfälscht‹ wiederzugeben, ist keiner autobiographischen Form möglich« und »[i]n die Darstellung ist das Moment der Reflexivität […] immer schon einbezogen, ob beabsichtigt oder nicht«.[29] Dies gilt ja nicht nur für autobiographisches Schreiben sondern für retrospektives Erzählen schlechthin. Dass man es beim Hein-Text zumindest in Teilen mit eben so einem Werk zu tun hat, ist eine These der vorliegenden Untersuchung. Es wird daher zu zeigen sein, dass es sich bei *Von allem Anfang an* trotz der oben angedeuteten Merkmale um einen durchaus selbstreflexiven Text, der auf versteckte und weniger versteckte Weise immer wieder auf die Fiktionalität, Stilisierung und kunstvolle Konstruiertheit der erzählten Erinnerungen hinweist.

### 5.2.3. Politische Allegorie oder die Erzählung einer »durchschnittlich aufregenden Jugend«[30]?

*Von allem Anfang an* wurde – im Kontrast zu den großteils niederschmetternden Reaktionen auf den vorangegangenen, 1993 erschienenen Roman *Das Napoleon-Spiel* – weitgehend positiv aufgenommen. Den Sinn und die Reize des Textes scheinen Kritiker*innen allerdings in unterschiedlichen, ja teilweise völlig entgegengesetzten Aspekten zu finden. Dies betrifft in erster Linie die von Kritiker*innen wahrgenommene Thematik der Erzählung, doch auch die Erzählweise wird verschiedenartig eingeschätzt, wie sich zwei Beispielen entnehmen lässt. Während nämlich Hein in *Von allem Anfang an*, so Lothar Bai-

26 Ebd.

27 Die ersten drei längeren Prosawerke, *Der fremde Freund*, *Horns Ende* und *Der Tangospieler*, die alle jeweils eine wohl brisantere Thematik behandeln, wurden noch zu DDR-Zeiten veröffentlicht und lösten (im ersten Fall) kontroverse Debatten aus, hatten (im zweiten Fall) mit langwierigen Druckgenehmigungsverfahren zu kämpfen oder wurden (im dritten Fall) von Hein selbst eine Zeitlang zurückgehalten, weil er sie für »unveröffentlichbar« hielt; vgl. Albrecht: Rezeption und Zeitlichkeit, S. 20–23, 27–28 und 34–35.

28 Neumann: Erinnerung – Identität – Narration, S. 271.

29 Michaela Holdenried: Autobiographie, Stuttgart: Reclam 2000, S. 48.

30 Vgl. Baier: »Nackte Brüste und die Partei der Bestimmer«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

er in der *taz*, »listig und mit doppeltem Boden« erzähle,[31] würdigt Peter von Matt in der *FAZ* die »Einfachheit von Christoph Heins neuer Art zu erzählen«, der man »fast hilflos gegenüber« stehe, die von seinen früheren erzählerischen »Spielen […] weit entfernt« sei, und die den Rezensenten schließlich zu der durchaus positiv gemeinten rhetorischen Frage führt: »Schreibt hier einer aus dem neunzehnten Jahrhundert?«[32]

Von manchen Kritiker*innen wird gerade das Persönliche und vermeintlich Apolitische an dem Hein-Text geschätzt, etwa als eine bewusste und willkommene Distanzierung von der überall gewitterten Gesinnungsästhetik der deutschen Gegenwartsliteratur. Owen Evans, zum Beispiel, findet, dass hier die private Sphäre vor den einseitigen politischen Verzerrungen geschützt wird, die für den Nachwende-Umgang mit der DDR charakteristisch seien[33]; auf ähnliche Weise ordnet Dennis Tate *Von allem Anfang an*, vom engen historischen Kontext losgelöst, in eine lange Tradition deutschsprachiger Adoleszenzgeschichten:

> »The post-unification desire to read it as a source of information about the GDR of the middle 1950s or for the clues it may provide to the GDR's subsequent downfall should thus rapidly give way to a proper consideration of its literary value, allowing the possibility of placing it in the broader German cultural context which stretches back a century to classical accounts of adolescence such as Frank Wedekind's *Frühlings Erwachen* and Robert Musils *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*.«[34]

Zu den thematischen Anliegen des Textes und seiner vermeintlich apolitischen Haltung meldet sich auch von Matt in der bereits zitierten Rezension anerkennend zu Wort:

> »Denn nicht einmal einen politischen Lebensbericht legt Christoph Hein vor. Dies zumindest wäre zu erwarten gewesen: daß das eigene Leben zum Gericht wird zum Beispiel über die DDR, […]. Oder daß es zum Gericht wird über die Bundesrepublik. Oder über den Sozialismus oder den Kapitalismus, den Nationalismus oder die Umweltzerstörung, das Patriarchat oder den Literaturbetrieb, die Erziehung oder was auch immer. […] Hein aber hält nicht Gericht. Vielleicht liegt hier das seltsam Unerwartete dieses Buches, seine lautlose Kühnheit. Dieser Erzähler ist gerecht, ohne zu richten.«[35]

Ganz anderer Meinung ist David Clarke, der eine klare ideologische Lesart vertritt und politische Dimensionen des Textes nicht nur mit Blick auf den Handlungsort und

---

31 Ebd.

32 Peter von Matt: »Fort mit der Taschenguillotine«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.10.1997; http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-fort-mit-der-taschenguillotine-11316840.html (06.09.2023).

33 »[…] Hein is here defending the private realm […] from the partial, and political, distortions so often a feature of post-*Wende* approaches to the GDR«: Owen Evans: Mapping the Contours of Oppression. Subjectivity, Truth and Fiction in Recent German Autobiographical Treatments of Totalitarianism, Amsterdam: Rodopi 2006, S. 249.

34 Dennis Tate: »Mehr Freiheit zur Wahrheit. The fictionalization of adolescent experience in Christoph Hein's *Von allem Anfang an*«, in: Niven/Clarke, Christoph Hein, S. 117–134, hier: S. 123.

35 von Matt: »Fort mit der Taschenguillotine«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

-zeitraum (d.h. die DDR der 1950er Jahre) ausmacht, sondern sogar in »einer stillschweigenden Kritik an die Gesellschaftsordnung des neuen, vereinigten Deutschlands«, einer »bleibenden Unzufriedenheit mit der Nachwende-Bundesrepublik« und in dem »wachsenden Pessimismus, dass das vereinigte Deutschland eine menschlichere Gesellschaft werden könne«.[36] Auch für Ulrich Krellner, der Parallelen mit de Bruyns *Vierzig Jahre* zieht, ist die politische Relevanz des Hein-Textes unübersehbar: »Die Arbeiten von Hein und de Bruyn sind an eine Auseinandersetzung mit den spezifischen Verhältnissen der DDR-Gesellschaft gebunden und leisten damit eine kritische Aufarbeitung der jüngeren Vergangenheit.«[37]

Zu den divergierenden Ansichten, was Erzählstrategie und Thematik in *Von allem Anfang an* anbelangt, kommt auch Uneinigkeit hinzu, was den Grad der Fiktionalität respektive der biographischen Referentialität des Textes anbelangt, sprich: ob das Werk einer fiktionalen Gattung, wie etwa dem Roman, oder eher der Textsorte der Autobiographie zuzuordnen ist. Diese Unentscheidbarkeit wird begünstigt durch den Verzicht auf eine Genrebezeichung auf dem Titelblatt des Buchs, auf welche editorische Entscheidung unten an gegebener Stelle zurückzukommen sein wird. Selbst die vom Autor in Interviews geäußerte Charakterisierung des Textes als »fiktive Autobiographie«[38] vermag der Debatte kein Ende zu setzen, da auch dies variabel ausgelegt werden kann, je nachdem, wieviel Gewicht auf das erste, wieviel auf das zweite Wort der Bezeichnung gelegt wird. So argumentiert David Clarke für ein Verständnis des Buches als die Autobiographie einer fiktiven Figur,[39] während andere Kritiker*innen, wie z.B. Dennis Tate, Christine Cosentino oder Beatrice Sandberg, offenbar von der fiktionalen Bearbeitung von tatsächlich Erlebtem ausgehen. Bei Tate ist diese Interpretation bereits dem Titel seines Aufsatzes zu entnehmen (»Mehr Freiheit zur Wahrheit. The fictionalization of adolescent experience in Christoph Hein's *Von allem Anfang an*«). Cosentino verwendet in ihrer Analyse durchgängig das Wort »Autor« anstelle von »Erzähler«.[40] Sandberg bezeichnet den Text als das Nachkommen eines Wunsches des Autors »nach Einordnung

36 »Nevertheless, the indications which the reader can uncover in relation to the adult Daniel's situation do contain an implicit critique of the social order of the new united Germany. The narrator's return to Tante Magdalena as an exemplary figure seems to hint at a lingering dissatisfaction with the post-unification Federal Republic in which Hein and his narrator write, suggesting a growing pessimism that the unified Germany might become ›eine menschlichere Gesellschaft‹, i.e. a society fit for human beings as Hein conceives of them«; Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit, S. 280 (Übersetzung im Fließtext R.S.).

37 Ulrich Krellner: »›Im Strudel des Jahrtausend-Ausgusses?‹ Retrospektiven und Perspektiven in der Literatur der neunziger Jahre«, in: Berliner LeseZeichen 9 (1999); http://www.luise-berlin.de/lesezei/blz99_09/text01.htm (06.09.2023).

38 Das Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung führt die Bezeichnung irrtümlicherweise im Titel des Buchs in seinem Verzeichnis der Veröffentlichungen für das Jahr 2002: »CHRISTOPH HEIN. *Von allem Anfang an. Eine fiktive Autobiographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002.«; Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Jahrbuch 2002, Göttingen: Wallstein 2003, S. 233.

39 Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit, S. 260.

40 Christine Cosentino: »Christoph Hein: *Von allem Anfang an*« (Rezension), in: glossen 11 (2000); http://www2.dickinson.edu/glossen/heft11/cosentinoheinrez.html (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

der eigenen Geschichte in die vergangene Geschichte«.[41] Und sogar im Wikipedia-Eintrag zum Buch wird es als die »Jugenderinnerungen von Christoph Hein« beschrieben.[42]

Das breite Spektrum der kritischen Reaktionen auf ein und dasselbe Buch zeugt nicht nur von den unterschiedlichen Steckenpferden der jeweiligen Kritiker*innen, sondern auch vom großen Interpretationsspielraum, den der an der Oberfläche bescheiden[43] und einfach anmutende Text seinen Leser*innen lässt. Diese Polyvalenz ist gewiss dem fragmentarischen Charakter der Schilderungen und den Leerstellen in den Kindheitserinnerungen, aber auch und, so die bereits angedeutete These dieses Kapitels: erst recht einer offenen Perspektivenstruktur zu verdanken. Der erwachsene Daniel, der fortwährend präsente, zugleich aber merklich schweigsame Erzähler, ist bereits einigen Rezensent*innen ins Auge gefallen, wie Cosentino, die »hinter der fiktiven Figur, die vordergründig aus der Perspektive eines verwirrten Dreizehnjährigen berichtet, […] hintergründig durchweg den reifen Autor, der aus der Distanz der Jahre und mit historischem Wissens[sic!]« schreibt, spürt,[44] oder Astrid Köhler, die konstatiert: »Einerseits werden die einzelnen Ereignisse aus der Perspektive des Jungen Daniel, der er war, präsentiert, andererseits ist der erwachsene, reflektierende, zusammenschauende Erzähler Daniel dazwischen nicht zu überhören.«[45] Während beide Literaturwissenschaftler*innen zurecht den Anteil erkennen, den die Perspektiven des erwachsenen Erzählers an der Wahrnehmung und Darstellung von Erlebnissen in *Von allem Anfang an* haben, gehen sie in ihren Analysen diesem »unaufdringlichen Verschlungensein«[46] der Perspektiven nicht nach. Ebendas ist das Hauptziel der folgenden Abschnitte des vorliegenden Kapitels.

### 5.2.4. Ein Gang durch Raum und Zeit. Erste Interferenzen in den Perspektivenparametern

Für eine präzisere Verortung von Spuren des erwachsenen Erzählers im Text können Wolf Schmids *Elemente der Narratologie* ein Instrumentarium liefern, mit dem sich eine Relationierung zwischen narratorialer und figuraler Perspektive beschreiben lässt. Schmid geht über die einfache Unterscheidung zwischen »Wer sieht?« und »Wer spricht?« hinaus und schlägt stattdessen eine nuanciertere Auffächerung von Perspektive in perzeptive, zeitliche, räumliche, sprachliche und ideologische Parameter vor.[47]

---

41 Beatrice Sandberg: »Nach der Wende. Erinnerte Zeitgeschichte in Martin Walsers *Ein springender Brunnen* und Christoph Heins *Von allem Anfang an*«, in: Perspektivensuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (II), hg. von Edgar Platen, München: Iudicium 2002, S. 46–66; hier: S. 46.

42 »Von allem Anfang an«, Wikipedia; https://de.wikipedia.org/wiki/Von_allem_Anfang_an (06.09.2023).

43 Laut seiner Lektorin, Angela Drescher, tauchte »Kleines Buch« als Ergänzung in den beiden ersten Titelvorschlägen Heins auf; am Ende erschien das Werk ohne Genrebezeichnung, was unten noch zu besprechen sein wird. Siehe Drescher: »Unvollständige Rekonstruktion«, S. 30.

44 Cosentino: »Christoph Hein: *Von allem Anfang an*«.

45 Köhler: Brückenschläge, S. 141.

46 Cosentino: »Christoph Hein: *Von allem Anfang an*«.

47 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 139f.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Liegen in einem Text alle fünf Parameter bei einer Instanz, d.h. alle entweder bei dem Erzähler oder alle bei einer Figur, spricht Schmid von »kompakter Perspektive«; wenn aber »die Entscheidungen für die Perspektive hinsichtlich der Parameter unterschiedlich ausfallen«,[48] wie es – so soll im Folgenden gezeigt werden – in *Von allem Anfang an* der Fall ist, handele es sich um »distributive Perspektive«.

Noch auf den ersten Seiten der Erzählung bietet sich ein gutes Beispiel davon, wie an einer einzigen Stelle unterschiedliche Perspektivenparameter auf die zwei Instanzen, erzählendes und erlebendes Ich, verteilt werden können. Zu Beginn des ersten Kapitels befindet sich Daniel auf dem Weg zu seiner Nenntante, um sich von ihr vor seinem Weggang nach West-Berlin zu verabschieden. Auf die kurze szenische Darstellung der Begegnung mit seiner Klassenkameradin Lucie folgt eine detaillierte Beschreibung der Wohnung und der unmittelbaren Wohnumgebung von Magdalena, die sich über vier Seiten erstreckt und somit die ausführlichste Raumdarstellung in der Erzählung bildet; der Kürze wegen wird sie hier nur auszugsweise wiedergegeben:

> »Als ich die Treppe hochrannte, war ich so vergnügt, dass ich laut vor mich hinsang. Tante Magdalena wohnte über der Bäckerei Theuring in der Mühlenstraße […]. Der Eingang war aber nicht in der Mühlenstraße, man musste um die Ecke gehen, in die Molkengasse […]. Durch einen breiten Torgang gelangte man auf den Hof, dort waren die Karnickelställe des Bäckers und ein Drahtverschlag für die Hühner. […]
> Links schloss sich ein Hofgang an, von dem man zu den Hintertüren der anderen Häuser in der Molkengasse gelangte […]. Am Ende des Torgangs rechter Hand führten drei Steinstufen zu einer Tür, hinter der sich ein Treppenhaus und der Eingang zur Backstube von Herrn Theuring befand.
> Über eine gewundene, sehr schmale Treppe gelangte man in den ersten Stock zur Wohnung von Tante Magdalena. Wenn man die Wohnungstür öffnete, war man in ihrer Wohnküche, in der neben dem Eingang ein Gaskocher auf einem mit bunten Stoffgardinen verhängten Regal stand.« (*VaAa* 6–7)

Diese auf den ersten Seiten auffällige Dichte von Orts- und Richtungsangaben, lokalen Präpositionen und überhaupt von Einzelheiten, die sich für den weiteren Handlungsverlauf als unbedeutend erweisen (etwa die Karnickelställe des Bäckers oder der Standort der zu den anderen Häusern gehörenden Garagen), bildet die ausgiebigste Raumbeschreibung in der gesamten Erzählung. Nicht einmal Daniels eigenes Zuhause oder das von den Großeltern verwaltete Landgut, auf dem Daniel die Sommerferien verbringt, wird so eingehend in Szene gesetzt. Der Abschnitt dient gewiss als Beispiel der großen Detailverliebtheit, die dem »Chronisten« Hein oft attestiert bzw. vorgeworfen wird,[49] und die, mit Martínez und Scheffel gesprochen, »die Illusion einer unmittelbar greifbaren ›Wirklichkeit‹« unterstützt und somit einen »Realitätseffekt« entstehen lässt.[50] Für

48 Ebd.

49 Für eine weniger wohlwollende Auslegung dieser Detailtreue siehe zum Beispiel die verheerende Rezension von *In seiner frühen Kindheit ein Garten* in der *Zeit*, in der es etwa heißt: »Aber da Heins Sätze niemals etwas ausdrücken, sondern nur etwas (meistens Überflüssiges) mitteilen, drängt sich der Schluss auf: Es geht dem Autor überhaupt nicht um Literatur«; Jens Jessen: »Da ließ Herr Zurek ihn ins Haus, in: Die Zeit vom 03.02.2005; http://www.zeit.de/2005/06/L-Hein (06.09.2023).

50 Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 53.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Aleida Assmann sind solche Details, die offenbar keine narrative Funktion haben, für die »Logik des Bildgedächtnisses« sehr wohl von Bedeutung, da sie »die Präzision und Authentizität eines unvermittelt wiederhergestellten Wahrnehmungsbildes« bezeugen.[51]

Zugleich aber erfüllt diese beschreibende Passage andere Funktionen: Erstens unterstreicht die prominente Platzierung am Anfang des Werkes die zentrale Bedeutung, die die gemeinsam verbrachten Stunden mit Magdalena im Leben des Erzählers innehaben – so wird der Schauplatz für viele wichtige Unterhaltungen an späterer Stelle in der Erzählung vorbereitet; zweitens mündet diese minutiöse Beschreibung des Ganges durch Raum, d.h. des Weges Daniels zur Wohnung seiner Tante, auch in eine Art Expedition in die Vergangenheit, nicht zuletzt insofern die Beschreibung wiederholt von kurzen Analepsen und Anekdoten durchbrochen wird. Zum Beispiel entfacht die Erwähnung eines eingezäunten Gartens die Erinnerung an einige Weisheiten Magdalenas über die Anzucht und die Zauberkraft von Kräutern (»Kräuter muss man selber ziehen, Daniel […] Meinen Dill kann sich jede Braut unbesorgt in den Schuh tun«, *VaAa* 7), und die Beschreibung des Standorts der Schlafkammer, nämlich direkt über dem Ofen des Bäckers, ist Anlass, der scheinbar unerschütterlichen Positivität der Tante zu gedenken, die sich etwa in ihrer Umdeutung der in der Wohnung erdrückenden Hitze manifestiert: »Ich freue mich einfach auf den Winter, weil ich dann so viel Geld für Kohlen sparen kann. Und wenn ich aufwache, ist schon geheizt. Wie bei den vornehmen Herrschaften« (*VaAa* 8). Das mentale Abschreiten von Raum scheint hier dem sich darin versenkenden Erzähler den Zugang zu vielen Erinnerungen erst zu verschaffen; somit stellt sie die narrative Inszenierung eines Zurückgehens in die Kindheit dar. Martina Wagner-Egelhaaf verweist auf Befunde in der Gedächtnispsychologie, die nahelegen, dass für das autobiographische Gedächtnis Ereignis und Ort wesentlich bedeutendere strukturgebende Kategorien als die Zeit sind, und zieht zur Betonung der räumlichen Dimension ein Zitat Quintilians heran:

> »Denn wenn wir nach einer gewissen Zeit an irgendwelche Örtlichkeiten zurückkehren, erkennen wir nicht nur diese selbst wieder, sondern erinnern uns auch daran, was wir dort getan haben, auch fallen uns Personen wieder ein, ja zuweilen kehren gar die Gedanken in unseren Geist zurück, die wir uns dort gemacht haben.«[52]

Auf eine ähnliche Weise dient die (Re-)Konstruktion von Raum in *Von allem Anfang an* als Auslöser für die Bilder und Sätze, »die aus dem dunkel schimmernden Meer des Vergessenseins dann und wann aufsteigen und ins Bewußtsein dringen« (*VaAa* 11).

Die Reise in die Kindheit, die die Raumbeschreibung in diesem Abschnitt zu ermöglichen scheint, bringt mit sich ein Zurücktreten des Erzählers zugunsten der Fokalisierung durch die erlebende Figur. Überhaupt besitzt, laut Stanzel, die »Innenperspektive eine gewisse Affinität zur Wahrnehmungskategorie Raum«,[53] und so überrascht nicht, dass mit diesem mentalen Abschreiten von Raum eine Verschiebung der Perspektive

51 Assmann: Erinnerungsräume, S. 237.

52 Martina Wagner-Egelhaaf: »Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft«, in: BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History, und Lebensverlaufsanalysen, 23.2 (2010), S. 188–200; hier: S. 194.

53 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 151.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von außen nach innen, von den »observer memories« des Erwachsenen zu »field memories«[54] aus der Sicht des Kindes, eingeleitet wird. Diese Affinität ist am deutlichsten an den häufig auftretenden deiktischen Orts- und Richtungsangaben (»links«, »rechts«, »oben« usw.) zu erkennen, die ja ein wahrnehmendes Subjekt implizieren, auf wessen Standort sie sich beziehen. Die Dominanz der Sicht des erlebenden Ich wird auch in der perzeptiven Perspektive bekräftigt, auf die anhand einer weiteren Textstelle unten noch ausführlicher einzugehen sein wird; diese zeigt sich hier vor allem in der Schilderung von Sinneseindrücken: »Man hörte die Geräusche der Maschinen, den Knetarm der Backmulde, das elektrische Sieb und die Schlagmaschine, das metallene Klicken des Gestänges vom Backofen. Und natürlich die Stimmen von Bäcker Theuring und seinen beiden Gesellen« (*VaAa* 7). Allerdings darf, was die komplette Einnahme der kindlichen Perspektive betrifft, ein leichtes Zögern des Erzählers nicht übersehen werden, das sich hier etwa in dem wiederholten Gebrauch des unpersönlichen Pronomens »man« ausdrückt – mit Genette gesprochen, versteckt sich hier die betrachtende Aktivität des Helden »hinter einem fälschlich verallgemeinernden unpersönlichen Pronomen«.[55] Nur erst am Ende dieser Wegbeschreibung ist wieder von »ich« bzw. »wir« die Rede.

Auch wenn die Verlagerung des Darstellungsschwerpunkts auf das junge, erlebende Ich in vieler Hinsicht dominiert, sind Spuren des erwachsenen Erzählers, der die Erinnerungen ja schließlich auswählt, ordnet und gestaltet, in diesem ersten Kapitel der Erzählung deutlich zu vernehmen. Explizit ist dies der Fall in dem bereits mehrmals zitierten Erzählerkommentar, der übrigens in unmittelbarer räumlicher Nähe im Text zu der oben besprochenen Raumbeschreibung steht. Im offenbaren Widerspruch zu der Beteuerung, dass seine Erinnerungen äußerst lückenhaft sind, verfügt der Erzähler in diesem frühen Abschnitt der Erzählung über anscheinend ständigen und kompletten Zugang zur Wahrnehmungswelt des jungen Daniels; schon dieses fast übermenschliche Gedächtnis deutet auf eine Fiktionalisierung hin.[56] Aber der erwachsene Daniel ist hier auch in der zeitlichen Perspektive zu vernehmen, denn es werden in diese einleitenden Passagen auch Rückwendungen, Anekdoten und Äußerungen Dritter einbezogen, die Daniel zu anderen (in vielen Fällen wohl späteren) Zeitpunkten erlebt oder zur Kenntnis genommen hat. Im Auftaktkapitel, das gerade mal zwölf Seiten umfasst, können mindestens sieben unterschiedliche, teilweise ineinander verschachtelte Zeitebenen ausgemacht werden:

1. Eine extradiegetische (Gegenwarts-)Ebene: Der erwachsene Daniel, der die szenische Darstellung unterbricht (»Von ihr und meiner Familie habe ich schon immer erzählen wollen […]«, *VaAa* 10–11) und der sich am Ende des Kapitels wieder zu Wort meldet (»Aber ich habe Tante Magdalena nie wieder gesehen. […]«, *VaAa* 16);

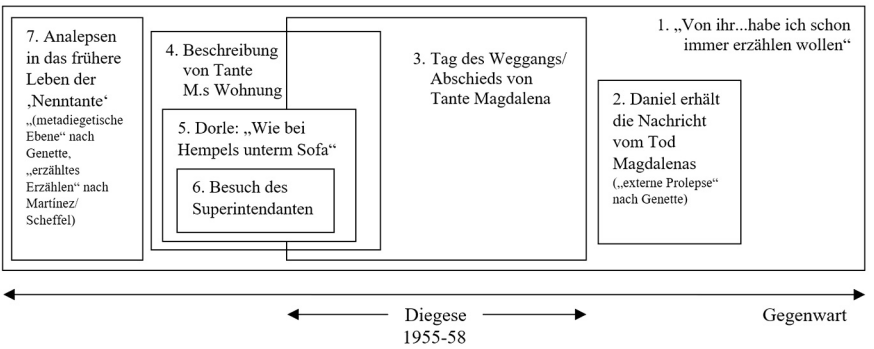
54 Vgl. Georgia Nigro/Ulric Neisser: »Point of View in Personal Memories«, in: Cognitive Psychology 15.4 (1983), S. 467–482; und Daniel L. Schacter: Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past, New York: Basic Books 1996, S. 21–22.

55 Genette: Die Erzählung, S. 64.

56 Vgl. Frank Zipfel: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?«, in: Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen, hg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer, Berlin: de Gruyter 2009. S. 285–314; hier: S. 291.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

2. eine weitere Ebene nach der Diegese (d.h. nach Genette eine »externe Prolepse«[57]): Daniels Erinnerung an die Nachricht vom Tod seiner Nenntante zu einem Zeitpunkt, der nicht genau bestimmt aber noch zu seinen Gymnasialzeiten zu verorten ist (*VaAa* 16);
3. der Tag, an dem der junge Daniel aus seiner Heimatstadt weggeht, sein Abschied von Tante Magdalena (*VaAa* 15–16) und die Begegnung mit der Klassenkameradin Lucie (*VaAa* 5–6), was den zeitlichen Endpunkt der Diegese bildet, die auf die Jahre (1955–58) einzugrenzen ist;
4. eine ausführliche Beschreibung von Tante Magdalenas Wohnung, die offenbar auf unzähligen früheren Besuchen basiert, die teilweise in kurzen Analepsen und Dialogfragmenten wiedergegeben werden (*VaAa* 6–8 und 12-17);
5. Schwester Dorles Beschreibung der kleinen Schlafkammer bei Tante Magdalena als »wie bei Hempels unterm Sofa« (*VaAa* 9–10), die wiederum
6. einer weiteren Analepse den Weg bereitet, nämlich über den Besuch des Superintendenten bei der Pastorenfamilie (S. 9), bei welcher Gelegenheit Daniel und Dorle diese anschauliche Redewendung aufgreifen;
7. Tante Magdalenas früheres Leben (*VaAa* 11–12), eine metadiegetische Ebene (Genette), wovon Daniel nur über direkt von Magdalena Erzähltes oder in der eigenen Familie Gehörtes Kenntnis erlangt haben kann (*VaAa* 14–15).




Während die Dominanz der räumlichen und perzeptiven Parameter der Perspektive mit einer »Personalisierung des Erzählaktes« einhergeht, um sich einen Begriff Stanzels zu bemühen,[58] liegt hier gleichzeitig ganz klar eine narratoriale zeitliche Perspektive vor, die es, mit Schmid gesprochen, dem Erzähler erlaubt, durch »einen freien Umgang mit der Zeit […] beliebig die Zeitebenen [zu] wechseln und auch spätere Entwicklungen vorweg[zu]nehmen«.[59] Diese dicht ineinander verwobenen Zeitebenen – wie auch die innerhalb aller Kapitel herrschende achronische Ordnung des erzählten Geschehens –

57 Genette: Die Erzählung, S. 40.

58 Folgerichtig zu seiner Verknüpfung von Raum mit Innenperspektive (siehe oben) bescheinigt Stanzel der Außenperspektive »eine gewisse Affinität zur Wahrnehmungskategorie Zeit«; Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 151.

59 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 137–138.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wirken der durch die räumliche und perzeptive Perspektivierung erweckten Illusion der Unmittelbarkeit entgegen und unterstreichen, dass es sich hier – wie bei allen Erinnerungen – um eine rückblickende Konstruktion handelt.

### 5.2.5. Sprachliche, zeitliche und ideologische Perspektivenparameter

Wie bereits oben erwähnt, wird der große Zeitraum nach der Diegese, die trotz Fehlens spezifischer Zeitangaben dank dem Bezug auf zeitgeschichtliche Ereignisse auf die Jahre 1955-58 eingegrenzt werden kann, nur ein paar weitere Male im Werk reflektiert; ein Beispiel steht am Ende des zweiten Kapitels (»Schöne Bescherung«), wo es heißt: »Zwei Jahre später war meine Mutter erneut schwanger. Aber da wohnte ich bereits in Westberlin. Ich habe nicht erfahren, ob sie nochmals monatelang nicht mit meinem Vater gesprochen hat« (*VaAa* 36). Diese flüchtige Rückkehr des kommentierenden, aus der Gegenwart rückblickenden Erzählers ist an sich schon interessant, bietet aber auch Gelegenheit, auf einen weiteren Parameter hinzuweisen, nach dem zwischen figuraler und narratorialer Perspektive unterschieden werden kann. Dies ist nämlich die Frage nach der Zuordnung der Rede, d.h. nach den Anteilen der zwei Instanzen, des erzählenden und des erlebenden Ich, an dem sprachlichen Ausdruck im Text, sei dies in lexikalischer oder syntaktischer Hinsicht charakterisiert.

Im zweiten Kapitel der Erzählung wird von Daniels Familienleben, speziell von seinem wachsenden Bewusstwerden einer Missstimmung zwischen seinen Eltern, erzählt. An Textstellen wie der oben zitierten, an denen der erwachsene Daniel retrospektiv von seinen Familienmitgliedern erzählt, treten erwartungsgemäß bevorzugt Possessivartikel auf, z.B. *meine* Mutter bzw. *mein* Vater. Vergleicht man aber diese das Kapitel abschließenden Bemerkungen des Erzählers mit dem unvermittelten Anfang des Kapitels – »Auch Weihnachten sprach Mutter nicht mit Vater« (*VaAa* 18) –, so fällt in letzterem Fall das Fehlen der beiden Possessivartikel auf. Der artikellose Gebrauch der Verwandtschaftsbezeichnungen »Mutter« und »Vater« quasi als Eigennamen ist nach dem *Duden* ein Merkmal der »Kindersprache«[60]; treten diese Bezeichnungen in einer Anrede auf, so setzt der Sprecher sich und den Angesprochenen in ein definiertes Verhältnis, das von Unterordnung und emotiven Komponenten, wie »kindlicher Zuneigung, von Respekt, allenfalls von Gehorsam«[61] geprägt ist. In der dritten Person und erst recht in einem Erzähltext wirkt diese sprachliche Besonderheit umso auffälliger. Die Übernahme eines kindlichen Duktus lässt auf eine figurale sprachliche Perspektive schließen; mit anderen Worten könnte man behaupten: hier spricht der junge Daniel. Zudem wird die Inszenierung des Kinderblicks durch die episodenhafte, sprunghafte und unvollständige Beschaffenheit solcher Sequenzen verstärkt und besonders durch den unvermittelten Erzählauftakt, der nach Stanzel den »Leser veranlaßt, sich (unter

60 Dudenredaktion: Richtiges und gutes Deutsch. Das Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle. 7. Auflage, Mannheim: Dudenverlag 2011, S. 977.

61 Angelika Linke: »Zur allmählichen Verfertigung soziokultureller Konzepte im Medium alltäglichen Sprachgebrauchs«, in: Sprache im Alltag. Beiträge zu neuen Perspektiven in der Linguistik. Herbert Ernst Wiegand zum 65. Geburtstag gewidmet, hg. von Andrea Lehr et al., Berlin: De Gruyter 2001, S. 373–388; hier: S. 382-383.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Verzicht auf alle einführenden Präliminarien) in die Reflektorfigur in ihrem Jetzt und Hier zu versetzen und mit ihr das erzählte Geschehen ›in actu‹ mitzuerleben«.[62]

Die sprachliche Perspektive ist untermauert durch die in diesem Kapitel explizit hervortretende ideologische Perspektive. Daniel erfasst die Situation in seiner Familie mit dem beschränkten Wissen und Weltverständnis eines jungen Heranwachsenden. So resümiert er, wie er in der Zeit vor dem Weihnachtsfest, das die diegetische Gegenwart des Kapitels bildet, nur langsam und indirekt zur Erkenntnis gelangt, dass seine Eltern nicht mehr miteinander reden:

> »Sie [Mutter] sprach schon Wochen und Monate nicht mehr mit ihm, anfangs hatte ich es gar nicht bemerkt. Am Familientisch war es mir nicht aufgefallen und meinen Geschwistern wohl auch nicht, jedenfalls sagte keiner etwas darüber. […] Doch Anfang Oktober fragte David meine Mutter, wann man in unserer Familie wieder normal miteinander umgehen würde und ob sie nicht endlich mit Vater reden wolle. […]
> Beim Abendessen belauerte ich meine Eltern, um herauszufinden, ob sie sich wirklich nicht mehr miteinander unterhielten, doch sie redeten nur allgemein und sprachen sich nicht direkt an, und ich war mir nicht sicher.« (*VaAa* 20–21)

Auch in seiner expliziten Wertung der Ereignisse, in seiner Charakterisierung ihrer emotionalen Wirkung auf ihn, liegt die Perspektive ganz klar bei dem Kind Daniel, so etwa in Äußerungen wie den folgenden:

> »Ich fand es *eigenartig*, wie Mutter sich ausdrückte, weil mir und allen anderen natürlich klar war, dass nur Vater gemeint sein konnte […]«. (*VaAa* 21)
> »Das *ungewöhnliche* Verhalten meiner Eltern beunruhigte mich, ich hatte Angst, sie würden sich trennen.« (*VaAa* 22)
> Und, etwas später:
> »Da die Eltern nicht bereit waren, auf meine Fragen zu antworten, musste ich mich mit Mutters *rätselhaften* Andeutungen zufrieden geben, die ich aufmerksam registrierte.« (*VaAa* 28, alle Hervorhebungen R. S).

Dass sich diese bewertenden Adjektive das Auffassungsvermögen des jungen Daniels wiederspiegeln, liegt auf der Hand, auch wenn die Wortwahl an sich von der gebildeten Erzählerfigur beigesteuert wird – ein Kind in Daniels Alter würde seine Eindrücke wohl mit anderen, einfacheren Begriffen umschreiben.

Es ist zwar vorstellbar, dass sich der erwachsene Erzähler immer noch nicht ganz im Klaren über die Ursachen des damaligen Streits der Eltern sein könnte, aber dass er viele Jahre später diese noch als »eigenartig« oder gar »rätselhaft« betrachten sollte, ist eher unglaubhaft, zumal bis Ende der Episode selbst der junge Daniel einen Zusammenhang zwischen der Stimmung zu Hause und der ungewollten Schwangerschaft seiner Mutter sowie ihrer chronischen Eifersucht auf eine vermutete Nebenbuhlerin erkannt hat. Anderer Meinung allerdings ist Dennis Tate, der in dem Gebrauch vom Präsens in wertenden Aussagen die Anwesenheit des erwachsenen Erzählers bestätigt sieht:

62 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 212.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

»The narrator admits that there are issues which still puzzle him and cannot be resolved, such as the reasons for his mother's unhappiness in her married life and the intense jealousy which alienated her from her husband during her pregnancy at this time. […] Elsewhere in the text it is usually just a momentary switch of tense which reminds us of the narrator's present-day situation, whether as a parenthetic comment […] or brief expressions of regret […].«[63]

Zweifelsohne tangieren sich im grammatikalischen Tempus sprachliche und zeitliche Perspektivenparameter und diese können nicht immer sauber auseinander gehalten werden. Doch lediglich aus dem Gebrauch des Präsens – z.B. »ich glaube«, »ich verstehe nicht« usw. – automatisch auf die Gegenwartsebene, auf die erwachsene Erzählerfigur zu schließen, wäre voreilig. Betrachtet man eins der einschlägigen Beispiele, scheint zumindest Vorsicht geboten: »Ich weiß nicht, warum Mutter so eifersüchtig war. Vielleicht ist Eifersucht wirklich eine Krankheit, gegen die kein Kraut gewachsen ist, wie Tante Magdalena sagte« (*VaAa* 30). Während hier das Präsens auf die Gegenwartsebene und somit auf narratoriale Rede hinzudeuten scheint, legt das offenbar fast Wortwörtlich-Nehmen des Sprichworts nah, dass der Leser es hier genauso gut noch mit dem naiven Jungen zu tun haben könnte; hinzu kommt der schon erwähnte, der Kindersprache zuzuordnende artikellose Gebrauch von »Mutter«. Es scheint sich hier eher um einen fließenden und unmarkierten Übergang in der Erzählstimme vom erinnernden zum erlebenden Ich zu handeln, sei dies als Vermengung der Stimmen in Form von erlebter Rede oder als das zeitweilige Zurücktreten des Erzählers zugunsten des erlebenden Ich in Form von innerem Monolog bzw. unmittelbarer Rede[64] zu verstehen. Solche Übergänge treten noch deutlicher in einigen anderen Passagen und werden an späterer Stelle wieder aufgegriffen und eingehender besprochen.

Es dürfte nicht überraschen, dass der erwachsene Erzähler diese adoleszenten Irrungen und Wirrungen nicht mit späteren Erkenntnissen, Vermutungen oder Interpretationen zu einer Situation, über die er im Laufe der Jahre gewiss Gedanken gemacht hat, unterbricht und ergänzt, denn so würde die sorgfältig konstruierte Illusion des Kinderblicks zerstört. Es ist aber zugleich ein sehr auffälliges Schweigen seitens des Erzählers, insofern der demonstrative Verzicht auf ein Weiterdenken angesprochen wird; abschließende Kommentare Daniels wie »aber ich dachte mir nichts weiter dabei.« (VaAa 21), und ich »musste […] mich mit Mutters rätselhaften Andeutungen zufrieden geben« (*VaAa* 28) machen die Leerstelle explizit und rufen Leser*innen auf den Plan, diese Lücken im Verständnis des Kindes mit dem eigenen Weltwissen und den eigenen Erfahrungen zu füllen.

### 5.2.6. An den Schnittstellen von Sex und Politik: Zunehmende Interferenzen zwischen narratorialer und figuraler Perspektive

Das dritte Kapitel der Erzählung (»Flüssige Luft«) bietet die Gelegenheit, Interferenzen zwischen sprachlicher, perzeptiver und ideologischer Perspektive etwas eingehender zu

63 Tate: »Mehr Freiheit zur Wahrheit«, S. 124–25.

64 Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 111.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

analysieren. Geschildert wird der Besuch an Daniels Schule von einem Wissenschaftler der Leipziger Universität, der vor den in der Aula versammelten Schülern ein physikalisches Experiment vorführen soll. Wegen eines aufs Podium geworfenen Papierfliegers wird der schuldlose Daniel zusammen mit dem eigentlichen Streichespieler, Bernd, aus der Veranstaltung verwiesen. Von Bernd erfährt Daniel dann von der angeblichen Homosexualität des Gastvortragenden sowie des von seinem Vater eingestellten Friedhofsarbeiters; allerdings weiß er mit dem Begriff »schwul« offenbar wenig anzufangen, und ein beträchtlicher Teil des restlichen Kapitels handelt von seinen Versuchen, darüber Klarheit zu gewinnen.

Zuerst aber soll der Blick auf den Kapitelanfang gerichtet werden: Die (damals) anstehende wissenschaftliche Vorführung ruft in Daniel Erinnerungen an ganz andere Erlebnisse, die er als Zuschauer gemacht hatte, hervor:

> »Wir sahen ungeduldig dem Auftritt des angekündigten Experimentators entgegen. Es war wie im Kino, man konnte sich zurücklehnen und unbekümmert darauf warten, dass vorne etwas losgeht.
> Im Kino gab es zwei, dreimal im Jahr solche außergewöhnlichen Auftritte.« (*VaAa* 38)

Daniel beschreibt flüchtig die von ihm erlebten Auftritte von Illusionisten und Rechenkünstlern, bevor er zu Modeschauen gelangt, bei welchem Gegenstand er dann auch für eine vergleichsweise längere Passage verweilt. Obwohl er diese Vorstellungen im örtlichen Kino »langweilig« findet und behauptet, nur deswegen hinzugehen, »weil es etwas Besonderes war und weil Mutter mitkam und den Eintritt spendierte« (*VaAa* 39), wird in der Folge klar, worin sein Interesse an den Veranstaltungen tatsächlich bestehen mag:

> »In der Schule hatte einer erzählt, dass es in Leipzig Modenschauen gebe, wo Damenunterwäsche vorgeführt werde. Die Frauen marschieren über die Bühne mit fast nichts an und wenn man einen guten Feldstecher dabei habe, könne man alles sehen. Trotzdem müsse man nur eine Mark mehr bezahlen und ab vierzehn könne jeder rein. So etwas war bei uns nicht zu erblicken und es waren auch keine tollen Mädchen, die etwas vorführten, sondern drei ganz gewöhnliche Frauen, die sich hinter der Bühne ununterbrochen umziehen mussten. […] Unterwäsche jedenfalls wurde in unserem Kino nie vorgeführt. Ich hatte Mutter gebeten, ihr kleines goldenes Opernglas mitzunehmen, aber während der Modenschau brauchte ich es nicht und war froh, als der Film begann.« (*VaAa* 39–40)

Gerade in der ersten Hälfte dieser Textstelle wird eine Zuordnung der erzählenden Stimme dadurch erschwert, dass es sich um die transponierte Rede eines unbekannten Originalsprechers (»hatte einer erzählt«) handelt; so lässt hier z.B. aus dem Tempus, der gemäß der grammatischen Regel für indirekte Rede Konjunktiv I im Präsens ist, keine Schlüsse hinsichtlich des temporalen Standorts des wiedergebenden Sprechers ziehen. Jedoch deutet hier unter stilistischem Gesichtspunkt einiges auf die sprachliche Perspektive des jungen Daniels hin: Die im Vergleich zum Rest des Textes in diesem Kapitel elementare Wortwahl sowie die Knappheit der Sätze, die aus Parataxen oder einfachsten Hypotaxen bestehen, ergeben einen aufgeregten und kurzatmigen Rhythmus, welche

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

beide in der Vorstellung von Leser*innen wohl eher einen mitteilungsfreudigen Jungen denn einen lakonisch erzählenden Erwachsenen evozieren.

Dass ausgerechnet die Erwartung eines wissenschaftlichen Vortrags dem jungen Daniel indirekt den unvermuteten Anlass liefert, seine Neugier am Körper des anderen Geschlechts preiszugeben, zeugt gewiss von der ständigen, wenn auch unterschwelligen gedanklichen Beschäftigung eines Pubertierenden mit seiner erwachenden Sexualität. Doch die Schilderung der Modeschauen erweist sich als nicht willkürlich auch in der Hinsicht, dass, wie bereits oben angedeutet, der eigentliche Fokus des Kapitels auf Daniels Suche nach Antworten auf Fragen sexueller Identität und Normen liegt. Indem dieser Exkurs die spätere thematische Ausrichtung der Episode vorwegnimmt, tritt der Erzähler wieder als retrospektiv ordnende und sinnstiftende Instanz hervor. So kollidieren narratoriale und figurale Perspektive in ihren ideologischen und sprachlichen Parametern, eine Erscheinung, die sich ab diesem Punkt in der Erzählung zunehmend häuft.

Was die Darstellung des vorgeführten physikalischen Experiments an sich betrifft, ist die perzeptive Perspektive – nach Schmid der »wichtigste Faktor, der die Wahrnehmung des Geschehens bestimmt und oft mit Perspektive überhaupt identifiziert wird«[65] – ganz bei dem Jungen. Wahrnehmungsumstände und -störungen werden im Text sogar explizit thematisiert, wie hier am Anfang der Episode:

> »Der Mann hatte vor Beginn des Vortrags seinen Namen genannt und den eines wissenschaftlichen Instituts, dem er angehörte oder das ihn geschickt hatte, aber *in dem allgemeinen Stimmengewirr konnten wir diesen Namen nicht richtig verstehen*. Nur dass er einen Doktortitel führte, *war unüberhörbar gewesen*.« (*VaAa* 41, Hervorhebung R.S.)

Auch bei der darauf folgenden Beschreibung der chemischen Prozesse liegt die Betonung nicht etwa auf einem objektiven Protokoll des Geschehens selbst, sondern deutlich auf dem subjektiven Erfassen des Geschehens durch Daniel und die anderen Schüler, was durch das häufige Vorkommen von Perzeptionsverben verstärkt wird:

> »Durch den fallenden Nebel *konnten wir* die Farbveränderungen der Flüssigkeit *erkennen. Wir sahen*, wie die flüssige Luft, die in ihren natürlichen Aggregatzustand zurückfiel und sich in einer schummrigen Wolke auflöste, in dem Glas langsam, aber beständig abnahm. Dann holte er ein Hühnerei aus der Aktentasche, legte es in die Haltevorrichtung einer langen, medizinisch *wirkenden* Zange aus metallisch glänzendem Draht und hielt, die rechte Hand mit einem Handschuh geschützt, die Zangenspitze mit dem Ei für einige Sekunden in die bläuliche Flüssigkeit. Die flüssige Luft *schien zu kochen*, es dampfte noch stärker, weiße, durchsichtige Schwaden zogen über den Rand des Glaskolbens und flossen herunter.« (*VaAa* 44, Hervorhebung R.S.)

Wie Wolf Schmid bemerkt, fällt die perzeptive Perspektive häufig mit der räumlichen zusammen,[66] und dies trifft auch für diesen Abschnitt der Erzählung zu. Die räumliche Perspektive, d.h. der Standort, von dem aus das Geschehen beobachtet und geschildert

65 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 126.

66 Ebd., S. 127.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird, ist sehr deutlich der des jungen Daniels; von dem Wurf der Papierschwalbe wird wie folgt erzählt:

> »Sie musste aus der Reihe hinter mir gekommen sein, ich hatte den Luftzug verspürt, mit dem der Papiervogel direkt hinter meinem Kopf gestartet worden war. Als die Schwalbe die erste Reihe erreichte, stieg sie in einer seitlichen Kurve nach oben, überquerte das Podium von rechts nach links und landete auf dem Pult.« (*VaAa* 46)

Man hat es in der Experiment-Episode und dem anschließenden Dialog zwischen Daniel und Bernd mit szenischer Darstellung zu tun und, nach Martínez und Scheffel (in Anlehnung an Eberhard Lämmert) mit »zeitdeckendem Erzählen«:[67] Es wird in chronologischer Abfolge, Ereignis um Ereignis geschildert, es wird nicht vorweggenommen, gedehnt oder gerafft. Trotz durchgehenden Gebrauchs des Präteritums unterstreicht also auch der zeitliche Parameter in dieser Szene die Dominanz der figuralen Perspektive, insofern die Ereignisse »in actu«, d.h. mit dem Fokus auf das »Jetzt und Hier des erzählenden Geschehens«[68] wiedergegeben werden.

Allerdings verhält es sich in dieser Episode mit der sprachlichen Perspektive ganz anders. Im Kontrast zu seiner Beschreibung der Modeschauen, die im Satzbau und in der Lexik noch einfach gehalten wurden, ist die sprachliche Perspektive in dieser Episode die des erwachsenen Erzählers, was sich in einer eher für einen gebildeten, wortgewandten Erwachsenen denn für einen Jungen typischen Wortwahl (bemerkbar auch an technischen Begriffen wie »Aggregatzustand« oder »Haltevorrichtung«) und in den häufig auftretenden Partizipialkonstruktionen (z.B. »einer langen, medizinisch wirkenden Zange«; »aus metallisch glänzendem Draht«) zeigt.

Zum Schluss wird der Besuch des Wissenschaftlers durch den Schuldirektor und die örtliche Polizei abrupt unterbrochen, wie es heißt: »zur Klärung eines Sachverhalts«, der offenbar mit der vermuteten Sexualorientierung des Wissenschaftlers zusammenhängt. Die sprachliche Eloquenz in den vorangehenden Passagen steht in starkem Kontrast zu den hilflosen Versuchen des naiven Kindes, herauszufinden, was es bedeutet, schwul zu sein, und was dies mit der harschen Behandlung des Wissenschaftlers durch die Behörden zu tun haben könnte. Mit seinen unschuldigen Fragen deckt Daniel Kontinuitäten in der jungen DDR zur Kriegs- und Vorkriegszeit auf, nicht etwa im Sinne einer Gleichsetzung vom jungen Staat und Hitlerdeutschland – die Diskriminierung des Wissenschaftlers fällt historisch betrachtet relativ mild aus – sondern im Sinne eines Fortbestehens im Privaten von menschenverachtenden Denkweisen. Dies zeigt sich am deutlichsten in Bernds – zweifellos von seinem Vater übernommener – Äußerung über Homosexuelle: »Das sind halt Schweine. Früher hat man die in Lager gesteckt, weil sie perverse Schweine sind. Aber heute dürfen die machen, was sie wollen« (*VaAa* 50). Dass Christoph Hein die These einer Stunde null entschieden ablehnt, tritt nicht nur in seinen fiktionalen Texten zu Tage, sondern auch in zahlreichen Essays.[69] Hierin besteht wohl eine Möglichkeit,

67 Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 41–50.

68 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 278.

69 Vgl. Hein: »Die Zeit, die nicht vergehen kann«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

einen Bezug auf die Erzählgegenwart des Textes herauszulesen, etwa gemäß der Auslegung: genauso wenig wie 1945/49 eine Stunde null in der deutschen Geschichte darstellt, ist dies auch für 1989/90 der Fall.

Im fünften Kapitel (»Am Russensee«) befindet sich eine weitere Episode, die illustriert, wie für Daniel das Politische auch die intimsten Bereiche des Lebens (und umgekehrt) durchdringt, behandelt eine wichtige Initiation des Jungen in das Erwachsenenleben. Beim Baden beobachtet Daniel zwei ältere Jugendliche, Pille und Jochen, beim Geschlechtsverkehr und erlebt selbst seine erste bewusste Erektion und Ejakulation. Wie am Anfang von »Flüssige Luft« zeigt sich auch hier hinter einem beliebig und assoziativ wirkenden Erzählauftakt die ordnende Hand des erwachsenen Erzählers. Als der gelangweilte Daniel seinen älteren Freund Jochen aufsucht, beschäftigt ihn noch die beängstigende Überzeugung, dass der summende Elektrokasten in seinem Schlafzimmer ein riesiges Spinnennest verberge, was bereits im vorangehenden Kapitel (*VaAa* 63–64 und 80–82) thematisiert wurde: »Auf einmal erblickte ich den schwarzen Kasten direkt über der Tür. Auch bei ihm gab es einen elektrischen Kasten, und ich fragte mich, ob auch bei ihm darin Spinnen brüteten und ob er es wusste« (*VaAa* 84). So wird unterstrichen, wie unvorbereitet der junge Daniel, seinen kindlichen Fantasien noch verhaftet, auf die gewaltigen Erfahrungen ist, die nur etwas später am gleichen Tag auf ihn zukommen sollen, und so entsteht – bei aller Einfühlsamkeit der Darstellung – eine ironische Distanz zur Figur. Das Schlüsselerlebnis ereignet sich schließlich am abgesperrten »Russensee« – so genannt, weil einige Jahre zuvor ein Soldat der sowjetischen Besatzungsmacht dort durch eine Mine zu Tode kam. Während die Metapher »Pubertät als Minenfeld« hier etwas forciert erscheinen mag, sind die Inszenierung einer Grenzüberschreitung und die Wahl eines so unmittelbar durch die Nachwirkungen des Krieges gezeichneten Schauplatzes (der dem Kapitel auch seinen Titel gibt) für Daniels sexuelles Erwachen gewiss nicht zufällig gewählt.

Hier wird in den entscheidenden Szenen wieder zeitdeckend erzählt, sogar in dem Ausmaß, dass Sprünge im Geschehen durch Übergänge wie den Folgenden erfasst werden: »Dabei musste ich wohl eingeschlafen sein, denn ich schreckte hoch, als mich Wassertropfen besprühten« (*VaAa* 92). Während aber nicht mehr (und nicht weniger – das übermenschliche Gedächtnis scheint wieder am Werk zu sein) erzählt wird, als Daniel in jedem Moment weiß oder empfindet, überlagern sich in der Schilderung des ersten Samenergusses eine Betrachtungshaltung voll kindlichen Staunens und eine träumerische, poetische Sprache:

> »Ich erschrak und wollte nachsehen, was da mit mir passiert war, aber ich war zu erschöpft, um den Kopf zu heben. Dann vernahm ich ein Röcheln, das aus meinem Mund zu kommen schien. Und auf einmal spürte ich etwas, irgendwas passierte mit mir. Die schmerzhafte Verhärtung löste sich, eine Bewegung lief durch meinen Körper, die ich nicht verursacht hatte und die ich nicht kontrollieren konnte, eine Bewegung, die mich hilflos machte und der ein plötzlicher Schweißausbruch folgte. Ich glaubte, dass ich Fieber bekommen hätte, hohes Fieber. Aber ebenso plötzlich schien sich alles aufzulösen, meine Knochen wurden weich, und ich war zugleich müde und erregt. Durch den Körper strömte etwas, schmerzhaft und sehr angenehm, es durchlief meinen Kopf, meine Arme und Beine, ich spürte diese Bewegung in meiner Brust und in meinem

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Bauch. Und unvermittelt floss es aus mir heraus. […] Das ist es also, dachte ich, das ist es.« (*VaAa* 94)

Solche eleganten Wendungen stehen im starken Kontrast zu anderen Stellen im Kapitel, in denen die Erzählstimme gelegentlich in inneren Monolog und erlebte Rede zu gleiten scheint und der einfache Ton des Jungen herrscht. Als Daniel die naive Vorstellung einfällt, Pille könnte durch sein versehentlich auf ihren Fahrradsattel gespritztes Sperma schwanger werden, beteuert er verzweifelt: »Ich wollte es nicht, ich wollte nicht Vater werden, auf gar keinen Fall. Ich konnte Pille nicht heiraten. Sie war älter als ich […], da würde ich doppelten und dreifachen Ärger zu Hause bekommen« (*VaAa* 99).

Die Nebeneinanderstellung von Sexualität und Politik, die das Kapitel auch dank seines Schauplatzes durchzieht, zeigt sich schließlich explizit in der für Daniel überraschenden Erkenntnis, dass die von ihm bewunderte Pille einen Antrag auf SED-Mitgliedschaft stellen will. Dies gipfelt in der folgenden konsternierten, aber zugleich rührend-komischen Passage:

> »›Du?‹ fragte ich nur. Ich war fassungslos. Die schöne Pille will in die Partei eintreten, das Mädchen, das ich eben ganz nackt gesehen habe, das Jochen rangelassen hatte, diese Pille wollte in die Partei eintreten. Das war unmöglich […] Ich hatte ihre Brüste gesehen, die großen roten Brustwarzen, das feuchte Schamhaar, von dem die Wassertropfen herabrollten. Diese Bilder mischten sich in meinem Kopf mit der Partei, und ich war verwirrt.« (*VaAa* 98–99)

Die naive Sichtweise zeigt sich auch im sechsten Kapitel (»Der Evangelist Lukas«) in Daniels Auslegung einer delikaten Situation um seine verheiratete Geographielehrerin, die er mit Kade, einem in der Stadt gastierenden Zirkusartisten, in dessen Wohnwagen postkoital ertappt. Dass die Szene »in actu« und nicht etwa mit dem späteren vollständigen Wissen eines erwachsenen Erzählers beschrieben wird, ist bereits an der Beschränkung in der folgenden Feststellung Daniels auf die Wahrnehmungen des Augenblicks evident: »Die Frau sprach mit einer Stimme wie ein kleines Mädchen. Ich war sicher, dass ich diese Stimme noch nie gehört hatte, aber trotzdem kam sie mir irgendwie bekannt vor« (*VaAa* 123). Nachdem ihm die Identität der Bettgenossin von seinem bewunderten Kade klar wird, macht sich Daniel Sorgen über die erwartbaren Konsequenzen des Eklats für seine eigene Zukunft:

> »Ich hatte ihren nackten Hintern gesehen, und in ein paar Tagen begann die Schule. Ganz bestimmt würde sie mir keine guten Zensuren geben. […] *Jedenfalls war das zu erwarten, weil die meisten Leute es nicht so gern haben, wenn man ihren nackten Hintern sieht*, auch wenn mir der von Frau Blüthgen nicht gefallen hatte, so groß und weiß wie er war.« (*VaAa* 127, Hervorhebung R.S.)

Sowohl der reife Erzähler als auch Lesende wissen sehr wohl, dass Frau Blüthgen sich Sorgen um viel mehr macht, als nur etwa darum, nackt gesehen worden zu sein. Berichtet aber wird, was der junge Daniel unmittelbar nach dem Geschehen empfindet, ohne dass dies durch spätere Erkenntnisse, Vermutungen oder Interpretationen zu Situatio-

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

nen, über die sich der Erwachsene im Laufe der Jahre sehr wohl Gedanken gemacht hat, korrigiert oder relativiert wird.

### 5.2.7. Die Frage nach dem Gegenwartsbezug: zur Konkretisierung der Leerstellen

Das letzte Kapitel von *Von allem Anfang an* schließt den narrativen Kreis, indem es Aufschluss über den am Erzählungsbeginn angedeuteten »Verrat« durch Lucie gibt. Daniels Mitschülerin erzählt seiner Lehrerin nämlich, dass er bei einem Besuch in Westberlin die westliche Berichterstattung über die Niederschlagung des ungarischen Aufstands verfolgt und diese dann auf dem Schulhof verbreitet habe. Auch wenn seine Aufmerksamkeit in Wirklichkeit viel weniger dem Inhalt der Nachricht als der Technik ihrer Übermittlung – einer Laufschrift am Ku'Damm –, stellt dieser Verrat durch ein Mädchen, in das Daniel sich verguckt hat, ein weiteres Beispiel für die Verschränkung von Sexualität und Politik dar. Zugleich liefert diese Episode durch ihre explizite Benennung eines extratextuellen politischen Ereignisses und die inszenierte Juxtaposition der unterschiedlichen Reaktionen darauf seitens DDR- und BRD-Bürger wohl die deutlichsten Anhaltspunkte in der Erzählung für politische und gegenwartsbezogene Interpretationsansätze.

Oben wurde gezeigt, wie der erwachsene Erzähler gerade in einigen der Perspektivenparameter der Erzählung – vor allem im sprachlichen und zeitlichen – präsent ist, aber auch, wie sein beinah völliges Fehlen gerade in der ideologischen, d.h. wertenden Perspektive bemerkbar bleibt – gerade an den Stellen, an denen man vielleicht eine kommentierende, erklärende Äußerung des erwachsenen Erzählers erwarten würde. Diese Leerstelle zu füllen, ist ein verständliches Bedürfnis vieler Leser*innen, das sich vielleicht am besten mit der »theory of mind« erklären lässt; deren Relevanz für die Interpretation von Literatur wird von Fotis Jannidis wie folgt zusammengefasst: »Menschen schreiben anderen Menschen neben kommunikativer Intention auch andere mentale Zustände zu: Intentionen in einem umfassenden Sinne ebenso wie Emotionen, Wünsche, Überzeugungen usw.«[70] Vor allem, wenn ein Autor bekannt ist und die Zeit, in der sein Werk spielt sowie das historische und gesellschaftliche Umfeld, in dem es entstanden ist, Gegenstand von einem regen öffentlichen Diskurs ist, möchte man ja erfahren, wie ein Erzähler, wenn nicht gar der Autor, sich zu diesen außerliterarischen Wirklichkeiten verhält. Man stellt Hypothesen nicht nur zur affektiven Haltung des Erzählers zu seinen Erinnerungen auf, sondern auch dazu, warum diese Vergangenheit gerade zum jetzigen Zeitpunkt erzählt wird, also ob und was der Text über die gegenwärtige gesellschaftliche Situation »uns sagen« will.

So ist auch eine gewisse Rezeptionshaltung unter Kritiker*innen, aus dem Text Zeitdiagnostisches herauszulesen zu wollen – wenn dies auch manchmal zu recht gewagten Thesen führt[71] –einigermaßen vom Text eingefordert. Bei einem durchgehend implizit

70 Fotis Jannidis: »Verstehen erklären?«, in: Literatur und Kognition. Bestandsaufnahmen und Perspektiven eines Arbeitsfeldes, hg. von Martin Huber und Simone Winko, Paderborn: mentis 2009, S. 45–62; hier: S. 46.

71 z.B. Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit; vgl. oben.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

anwesenden erwachsenen Erzähler, der aber gerade im ideologischen Perspektivenparameter beinah völlig abwesend bleibt, entsteht sehr auffälliges Schweigen, ein »deafening silence«, das nach einem Zu-Ende-Denken regelrecht schreit. Brigitte Krüger verweist auf Heins Essay »Als Kind habe ich Stalin gesehen«, um am Beispiel der Betrachtung eines gleichnamigen Gemäldes zu verdeutlichen, wie in *Von allem Anfang an* dieses Spiel mit Leerstellen und vorausgesetztem Leserwissen funktioniert:

> »Scheinbar eine melancholisch anmutende Kindheitserinnerung, wie Hein schreibt, aber eine, die durch die Harmlosigkeit des Blicks provoziert, ›ein Blick, der von nichts weiß, der sich allein auf die kindliche Sicht berufen kann und nichts hinzugelernt hat seit den Tagen der Kindheit.‹ Die Freundlichkeit des Bildes soll mit den ›sehr verschiedenen Stalinbildern in unseren so sehr verschiedenen Köpfen‹ kollidieren, bis diese Kollision von Bild und unserem geschichtlichen Wissen ›ein übergreifendes Korrespondieren bewirkt.‹«[72]

Und schließlich ist der Bezug zur »Jetztzeit«[73] ein zentrales Merkmal von Heins Bühnen- und Prosatexten, die Stoffe aus der Vergangenheit behandeln – auch wenn eine spielerisch-selbstreflexive Stelle in *Von allem Anfang an* vor einer Haltung warnt, die allzu bereit ist, Parallelen zwischen Fiktion und Wirklichkeit zu ziehen: »Tante Magdalena sagte, in den Romanen werde das Leben im Allgemeinen viel zu dramatisch beschrieben, so dass sie für den eigenen Alltag wenig nutzen brächten und man sich hüten sollte, sie für bare Münze zu nehmen oder sich gar von ihnen leiten zu lassen« (*VaAa* 135).

Schwerer beizupflichten allerdings sind Kritiker*innen, die das Buch schlicht als Autobiographie rezipieren, wie z.B. in der Rezension von Cosentino, die zwischen Autor und Erzähler nicht unterscheidet,[74] oder bei Beatrice Sandberg, die die Erzählung als Heins Wunsch betrachtet, »sich mit seiner eigenen Vergangenheit literarisch zu beschäftigen« und die »eigene Geschichte in die vergangene Geschichte« einzuordnen.[75] Solche Lesarten tendieren zu einer klaren Missachtung der Fiktionalität des Textes, denn es wird in *Von allem Anfang an* eben kein autobiographischer Pakt[76] angeboten – dafür fehlen wesentliche Kriterien, wie etwa Namensidentität zwischen Autor und Erzähler oder dahingehende paratextuelle Informationen (z.B. die Gattungsbezeichnung »Auto-

72 Krüger: »Meinen Stoff…«, S. 58; vgl. auch Hein: Als Kind habe ich Stalin gesehen, S. 130–133.

73 Vgl. Christoph Hein: Schlötel oder Was solls. Stücke und Essays, Darmstadt: Luchterhand 1986, S. 176.

74 Cosentino: »Christoph Hein. *Von allem Anfang an*«.

75 Beatrice Sandberg: »Nach der Wende«, S. 46. Abgesehen von der Frage des autobiographischen Status ist Sandbergs Andeutung, Christoph Hein hätte *Von allem Anfang an* zu DDR-Zeiten wohl nicht schreiben und veröffentlichen können, äußerst fragwürdig; Sandberg sieht in der »Befreiung vom Druck der totalitären Verhältnisse« (ebd.) einen wesentlichen Motivationsfaktor für die Verfassung und Veröffentlichung des Textes. Heins erste drei längere Prosawerke, *Der fremde Freund*, *Horns Ende* und *Der Tangospieler*, sind unter eben jenen »totalitären Verhältnissen« entstanden und enthalten zweifellos Brisanteres als *Von allem Anfang an* (um von seinen Essays und Reden zu schweigen, in denen er z.B. die Zensur oder eine mangelnde Öffentlichkeit in der DDR offen kritisierte).

76 Vgl. Lejeune: Der autobiographische Pakt.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

biographie« im Untertitel).[77] Wenn Leser*innen den Impuls verspüren, eine autobiographische »Leseweise« anzunehmen[78] oder generell einen »referentiellen Pakt«[79] einzugehen, dann liegt dies weniger im Text als in dem Weltwissen und Erwartungshorizont der Leser*innen begründet, etwa in vermuteten Parallelen zwischen der Handlung und dem Leben Heins.

Christoph Hein scheint zwar mit dieser Interpretationsmöglichkeit bewusst zu spielen. Ironischerweise liefert eben die bereits erwähnte fehlende Genrebezeichnung ein mögliches Indiz für diese Annahme: *Von allem Anfang an* trägt nämlich als einziges längeres Erzählwerk Heins keinen Untertitel, der seinen Status als Fiktion explizit ausweist. Zu dieser Entscheidung hat sich Angela Drescher so geäußert:

> »Am Ende zäher Diskussionen erschien es ohne Genrebezeichnung. […] Christoph Hein selbst nennt es Roman, und irgendwann wird der Verlag das sicher auf das Titelblatt setzen, und das nicht nur, weil man heutzutage ungeniert alle Texte über 100 Seiten um der Verkäuflichkeit willen so bezeichnet. […] Aber über die Genrebezeichnung können sich nun die Germanisten den Kopf zerbrechen.«[80]

Das Fehlen von »Roman«, »Novelle« oder »Erzählung« hier lädt eine autobiographische Lesart ein oder lässt sie zumindest als plausibel offen – so interpretiert Genette etwa das Fehlen einer Gattungsangabe bei Prousts *A la recherche du temps perdu*: »eine Diskretion, die sich bestens zum recht ambivalenten Status eines Werks fügt, das eine Mittelstellung zwischen Autobiographie und Roman einnimmt.«[81]

Der Eindruck des Autobiographischen wird auch womöglich durch zwei Fernsehdokumentationen der letzten Jahre verstärkt: In dem einen werden anhand von Interviews mit Heins Geschwistern Stationen in der Kindheit des Autors mit Episoden aus der Erzählung abgeglichen[82]; der andere, ein biographisches Porträt, an dem Hein mitwirkte, trägt sogar den Untertitel »Von allem Anfang an«.[83] Und natürlich kommt der breitere Rezeptionskontext hinzu: Die Erzählung erschien 1997 nach einer für seine Verhältnisse längeren Pause im Schaffen und vor dem speziellen Hintergrund einer Konjunktur auto-

77 Vgl. Zipfel: »Autofiktion«, S. 287.

78 Vgl. Wagner-Egelhaaf: Autobiographie, S. 69.

79 Vgl. Lejeune: Der autobiographische Pakt, S. 49.

80 Drescher: »Unvollständige Rekonstruktion«, S. 32. Hein hat das Werk in mindestens zwei Interviews als Roman bezeichnet: Vgl. Christoph Hein – Eine Kindheit in Deutschland (Reihe: Kindheitsgeschichten; BRD 2000, R: Raimund Koplin); Niven/Clarke: »›Ich arbeite nicht in der Abteilung Prophet‹«, S. 14–24; im letzteren Interview resümiert Hein: »letztlich ist es ein Roman« (S. 15). In der Tat führen neuere Ausgaben von *Von allem Anfang an* im Suhrkamp-Verlag den Untertitel »Roman«; vgl. https://www.suhrkamp.de/buch/christoph-hein-von-allem-anfang-an-t-9783518456347 (06.09.2023).

81 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. 5. Auflage, Suhrkamp: Frankfurt 2014, S. 97.

82 Christoph Hein – Eine Kindheit in Deutschland.

83 Der Schriftsteller Christoph Hein – Von allem Anfang an (BRD 2015, R: Leonore Brandt).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

biographischen Schreibens nach der Wende. Anne Fuchs spricht in dieser Hinsicht von einer »massive[n] Erinnerungsexplosion«.[84]

Heins Erzählung mag sehr wohl eine Reaktion auf das sein, was der Soziologe Carsten Heinze den »Druck für Schriftsteller und andere öffentliche Personen der ehemaligen DDR, ihre Lebensgeschichten zu rechtfertigen und moralisch zu legitimieren« nennt.[85] Hein aber gibt diesem Druck in keiner Weise nach; *Von allem Anfang an* zeugt erneut von seiner Neigung, gewisse Erwartungen zu erkennen und sich gleichzeitig über sie hinwegzusetzen, oder, wie es Dennis Tate treffend formuliert: »to go beyond the limits of autobiographical fact in a modernist ›game‹ with an autonomous reader«.[86]

So wie es sich mit dem Wechselspiel von Fiktionalität und Referentialität verhält, verhält es sich auch mit der Beziehung zwischen den »kleinen« Geschichten und den »größeren« Zusammenhängen. *Von allem Anfang an* erzählt von einem Kind an der Schwelle zum Erwachsensein, sprich: von einem Adoleszenten, der bemüht ist, körperliche und emotionale Entwicklungen in Einklang mit ersten Andeutungen von der eigenen Eingebundenheit in der Welt zu bringen. In einer Fernsehdokumentation kommentierte der Autor neulich:

> »Ich denke schon, dass wir in allem eingebunden sind, in die Zeit, in die Gesellschaft, in der wir leben, noch bevor wir das begreifen, diese ganzen Bindungen. Ich denke, ein Kind ahnt noch gar nichts davon, und ich denke, es wird genügend Leute geben, die bis zum Ende ihres Lebens nicht erahnen können, wie stark sie von Prägungen, die nicht von ihnen ausgingen, abhängig waren.«[87]

Die Erkenntnis drängt sich auf, dass Heins Erzählung und sein Schaffen im Allgemeinen weniger von einer Favorisierung des Privaten vor dem Politischen charakterisiert sind, denn von einer subtilen Offenlegung der Verwobenheit dieser Lebensbereiche, und zwar von allem Anfang an.

## 5.3. Vergleichende Bemerkungen zu *Mama ist gegangen* und *Von allem Anfang an*

Im Vorfeld einer Analyse der kindlichen Perspektive in *Mama ist gegangen* soll an dieser Stelle einige vergleichende Bemerkungen zum Roman und dem soeben behandelten Text, *Von allem Anfang an*, erfolgen. Bei allen bereits in der Einleitung und im Folgenden

84 Zitiert in Manuel Maldonado Alemán: »Zum Verhältnis von Erzählen und Erinnern nach 1989. ›Pawels Briefe‹ von Monika Maron«, in: Gedächtnis, Erzählen, Identität. Literarische Inszenierungen von Erinnerung, hg. von Manuel Maldonado Aléman, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 159–178; hier: S. 166.

85 Carsten Heinze: »Valeska Steinigs *Abschied von der DDR – Autobiografisches Schreiben nach dem Ende der politischen Alternative*« (Buchbesprechung), in: BIOS 21.2 (2008), S. 310. Manfred Jäger bezeichnet diese Phase als »die Zeit der Rechtfertigungen und Anklagen, der Absagen und Selbstvergewisserungen, der Treuebekundungen und der Umorientierungen«; zitiert in Grub: ›Wende‹ und ›Einheit‹, S. 303.

86 Tate: »Mehr Freiheit zur Wahrheit«, S. 119.

87 Deutschland erzählt von Christoph Hein, Wladimir Kaminer usw.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

angedeuteten Gemeinsamkeiten darf nicht über die Tatsache hinweggesehen werden, dass sich diese zwei Erzählungen an weitgehend unterschiedliche Leserschaften richten. *Von allem Anfang an*, erstmals erschienen im Aufbau-Verlag, ist nicht (oder nicht in erster Linie) an jugendliche Leser*innen adressiert; man hat es hier eher mit einem Adoleszenzroman, oder, um die Worte Hans-Heino Ewers aufzugreifen, mit einem »allgemeinliterarischen Jugendroman«[88] in der Tradition von *Törleß* oder *Unterm Rad* zu tun. *Mama ist gegangen* dagegen wurde zuerst in einer Ausgabe mit Illustrationen[89] im Kinder- und Jugendbuch-Verlag Beltz und Gelberg und dann zwei Jahre später in einer Ausgabe für Erwachsene im Insel-Verlag veröffentlicht; so kann es als Beispiel für rezipientenübergreifendes Schreiben oder sogenanntes »Crosswriting«[90] betrachtet werden. In den zwei Texten herrschen auch unterschiedliche Erzählsituationen – nämlich autodiegetisches vs. personales Erzählen – und unterschiedliche Zeitstrukturen vor: Liegen bei dem einen Text (zumindest beim ersten Anschein) Erzählzeit und erzählte Zeit viele Jahre auseinander, dominiert im anderen Text »zeitdeckendes Erzählen«.

Dennoch sind auch grundlegende erzählstrategische Parallelen zu erkennen. Was *Von allem Anfang an* und *Mama ist gegangen* am deutlichsten vereint, ist, dass sie vorwiegend aus der Perspektive des Kindes erzählt werden – auch wenn dies auf je unterschiedliche Weise erfolgt, kommt in beiden Texten wie wohl sonst nirgends bei Hein der »Kinderblick« zur Geltung. Es wird im Folgenden zu fragen sein, inwieweit die Parallelen und Unterschiede im jeweiligen Erzählverfahren im Lichte der Adressatenfrage beschrieben und erklärt werden können.

### 5.3.1. Der Kinderblick in *Mama ist gegangen*

*Mama ist gegangen*, Christoph Heins zweites Kinderbuch nach *Das Wildpferd unter dem Kachelofen* (1984), erschien im Jahre 2003, ein Jahr nach dem Krebstod seiner Ehefrau Christiane und – wohl nicht zufälligerweise – nach einer für seine Verhältnisse längerer Veröffentlichungspause. Darauf, dass es sich bei diesem Roman – wie der Gattungsbegriff impliziert – um ein fiktionales Werk handelt, wurde in der Einleitung bereits hingewiesen; dennoch werden kundige Leser*innen wohl unweigerlich an Parallelen zur Familie Hein denken.

Nach einer Exposition im ersten Kapitel wird die Ehefrau und Mutter im zweiten mit einer nicht näher bestimmten Krankheit diagnostiziert, an der sie bis Anfang des dritten Kapitels schon verstorben ist. Die restlichen siebzehn Miniaturen begleiten – oft mit zartem Humor – die leidvollen Bemühungen der Kinder und ihres Vaters, mit diesem Verlust zurechtzukommen. Mit Hinblick auf die von Theoretikern ausgemachten Richtungen in der modernen Kinderliteratur der letzten Jahrzehnte lassen sich in *Mama ist gegangen* Elemente des problemorientierten, psychologischen sowie tragikomischen

88 Hans-Heino Ewers: Literaturanspruch und Unterhaltungsabsicht, Studien zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2013, S. 254.

89 Christoph Hein: Mama ist gegangen, Weinheim: Beltz und Gerberg 2003.

90 Siehe Bettina Kümmerling-Maibauer,: Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung, Stuttgart: Metzler 2003. S. 248f.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Kinderromans aufzeigen.[91] Carsten Gansel verweist zu Recht auf die »fließenden Übergänge« zwischen den Genres – etwa darauf, dass es »Kinderromane gibt, bei denen die Problemorientierung übergeht in eine kindliche Innenweltdarstellung […]«, und welche, in denen, »um dem Dargestellten die Schwere zu nehmen, […] Möglichkeiten komischer Darstellung genutzt [werden]«, was »nicht zuletzt auf Texte […], in denen es um Sterben und Tod geht«[92] zutrifft. Die Mischung aus Tragik und Komik war schon explizit im Bilde der trauernden aber gelassen lächelnden Maria ausgedrückt und ist auch präsent an den vielen Stellen im Roman, die die heilende Funktion des Lachens hervorheben. Im ersten Kapitel, das den Lesenden das idyllische Dasein der »intellektuellen Bilderbuchfamilie« (so die Charakterisierung einer Rezensentin) vor Augen führt, heißt es:

> »Sie [Ulla] wollte für immer daheim wohnen bleiben, in ihrem malerischen Haus mit dem wundervollen Garten. Vor allem aber mit ihrer schönen Mama, die immer lachte. Wenn einem das dümmste Ungeschick passierte, so dass man eigentlich heulen könnte, dann lachte Mama nur und schon ging es einem wieder gut. Mama verstand immer alles, wusste alles, und konnte immer helfen. Vor allem lachte sie immer, und wenn nichts mehr helfen konnte, half ihr Lachen.« (*Mig* 14)

Erfahrenen Hein-Leser*innen wird wohl der vergleichsweise warme Erzählton des Romans auffallen, ist Heins Sprache doch sonst eher als spröde und nüchtern, sein Verhältnis zu seinen Figuren als bestenfalls ambivalent zu bezeichnen. Dennoch ist auch dieser Text für manche Rezensent*innen zu sehr kopf- und nicht genug gefühlsgesteuert, was womöglich mit gewissen Erwartungen an Kinderliteratur zusammenhängt.

Anders als in *Von allem Anfang an* wird in diesem Roman in der dritten Person von einer nicht personalisierten Erzählinstanz berichtet; fokalisiert wird weitgehend durch die zehnjährige Ulla, die in den ersten Zeilen des Romans vorgestellt wird:

> »Ulla hieß eigentlich Ursula, aber so wurde sie nur von der Lehrerin in der Schule gerufen. Für alle ihre Freundinnen hieß sie Ulla und auch daheim sagte keiner Ursula zu ihr. Für Mama und Papa und für ihre beiden Brüder, Karel und Paul, war sie die Ulla. *Warum man sie nicht gleich auf diesen Namen getauft hatte*, der ihr viel besser gefiel, *konnten ihr nicht einmal die Eltern erklären*.« (*Mig* 7, Hervorhebung R.S.)

Insofern dem Beginn der eigentlichen Handlung eine Exposition vorangestellt wird und – anders als in den meisten Hein-Erzähltexten – die Erzählinstanz sich durchaus bewertende Kommentare erlaubt, verhält sie sich gewissermaßen auktorial. Aber bereits an diesem Erzähleingang sieht man die kindliche Perspektive verkörpert, nicht zuletzt im sprachlichen Parameter: Wie in *Von allem Anfang an* überwiegen auch hier – wie durchweg im Text – die Bezeichnungen »Mama und Papa« ohne Possessivartikel. Aber das Kind als Fokalisierungsinstanz ist auch hinter der naiv verfremdeten Sicht auf die in Familien übliche Verwendung von Koseformen zu erkennen, und zwar wird

91 Vgl. Carsten Gansel: Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht, Berlin: Cornelsen 1999, S. 58.

92 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

die kindliche Perspektive als die logische und vernünftige, das Benehmen der Eltern dagegen als schleierhaft dargestellt.

Den Kinderblick noch auf der ersten Seite als dominant zu etablieren, scheint ein dringendes narratives Anliegen zu sein, wird ihm doch in einer weiteren Textstelle Ausdruck verliehen; hier handelt es davon, wen Ulla um Hilfe mit ihren Hausaufgaben bittet:

> »Zu ihnen [ihren Brüdern] konnte sie auch gehen, wenn es von Mama oder Papa nur *eine typische Erwachsenenantwort* gab, wie etwa ›Das schaffst du schon allein‹ oder ›Wenn du dich nur anstrengst, bekommst du das selbst heraus‹.
> Solche Antworten sind wenig hilfreich und falsch, denn wenn sie es alleine schaffen könnte, würde sie ja nicht fragen. *Aber so sind Erwachsene*, selbst die schöne Mama und der starke Papa.« (*Mig* 7, Hervorhebung R.S.)

Übrigens ist kindliche Subjektivität nicht nur in solchen bewertenden Kommentaren explizit vorhanden, sondern sie schleicht sich auch in sonst neutrale Erzählerberichte durch den häufigen, wenn auch fast unbemerkbaren Gebrauch von Modalpartikeln wie »ja« oder »wohl« ein.

Dass es sich nicht lediglich um einen für kindliche Sichtweisen empfänglichen auktorialen Erzähler handelt und dass nur Ulla und nicht etwa eine andere Figur – es sind im Roman schließlich drei kindliche bzw. jugendliche Protagonisten, – die privilegierte Reflektorfunktion innehat, lässt sich aus mehreren Hinweisen schließen. Erstens sei der schlichte Tatbestand zu erwähnen, dass ausschließlich Ereignisse und Dialoge geschildert werden, an denen Ulla beteiligt ist. Zweitens erfolgt die Charakterisierung der zwei Brüder, Karel und Paul, vorwiegend vom Standpunkt Ullas. Über den älteren der Beiden, dessen Antworten auf Behauptungen der anderen Geschwister nicht selten mit den Worten »Unsinn […] was du sagst, ist unbewiesen und unbeweisbar« (*Mig* 8) beginnen, steht zum Beispiel:

> »Was Karel, ihr ganz großer Bruder, sagte, war immer einleuchtend und man konnte nie etwas dagegen sagen, aber es war auch immer ein bisschen langweilig, jedenfalls für Ulla.« (*Mig* 10)

Das Mittelkind, Paul, wird als »ein sehr schöner und kluger Junge« (*Mig* 9) beschrieben, dessen Ansichten und Meinungen für Ulla »so lustig [seien], dass sie sich oft den Bauch halten musste vor Lachen« (*Mig* 10). Zwar wird in der weiteren Charakterisierung Pauls seine aufheiternde Wirkung auf andere Familienmitglieder thematisiert – etwa dass, wenn er »den Mund aufmachte, […] seine Mama vor Vergnügen laut auf[lachte], und der Papa […] in sein Taschentuch [hustete], weil er sonst vor Lachen geplatzt wäre« (*Mig* 11) – doch selbst solche Beobachtungen scheinen auf Ulla zurückführbar, denn unmittelbar auf diese Passage folgt der resümierende Kommentar:

> »Ulla war von beiden Brüdern begeistert, von Karel, der wirklich alles wusste, was es auf der Welt und im Weltall gibt, und von Paul, der nicht alles so genau wusste, aber über alles eine feste, unumstößliche Meinung besaß.« (*Mig* 11)

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Insofern die Brüder gewisse, ins Absurde überzeichnete kognitive Haltungen vertreten und in ihren eigenen Äußerungen diese reflektieren, nämlich extreme Vernunft bei dem einen und spontane und spielerische Kreativität bei dem anderen, können sie in Anlehnung an Manfred Pfister als »transpsychologische Figuren«[93] charakterisiert werden – sie bilden für Ulla zwei Pole, an denen sie sich in ihrer Identitätsfindung orientiert.

Die im Erzählverhalten als mindestens gleichberechtigt favorisierte Kinderperspektive hat übrigens ihre inhaltliche Entsprechung in der Beziehung der Familienmitglieder zueinander, die vor allem von Mitbestimmung gekennzeichnet ist. Es wird nach dem Tod der Mutter zum Beispiel gemeinsam entschieden, was auf ihren Grabstein kommt, was mit ihrer Kleidung passiert, was gekocht wird, sogar ob und welche Frauen den Vater besuchen dürfen. Ulla ist, mit Gansel gesprochen, Teil einer »Verhandlungsfamilie«.[94]

*Mama ist gegangen* wurde größtenteils positiv aufgenommen, und selbst in den Rezensionen, die dem Roman eine gewisse Gefühlskälte ankreiden, ist diese Kritik nicht selten in lobende Worte eingebettet; zum Beispiel findet Elena Geus in der *FAZ*:

> »Hein schreibt vom Umgang mit dem Tod präzise und schnörkellos, gelegentlich in wunderbar heiteren Szenen, doch nicht von der Angst, die sich um dieses ewige Rätsel rankt. Er bleibt so routiniert unaufgeregt, als ob das ambivalente Innenleben seiner Helden nicht existiert oder ein Geheimnis sein soll.«[95]

Gegen diese Meinung spricht sowohl die bereits erwähnte Beobachtung, dass der Text für Hein'sche Verhältnisse eine überraschende Wärme an den Tag legt, als auch die Tatsache, dass über eine Strecke von zwölf Seiten, die die Zeit unmittelbar vor und nach dem Tod der Mutter behandeln, durchgehend vom Heulen und gegenseitigen Trösten der Hinterbliebenen berichtet wird (*Mig* 24–35). Auch dass, wie von Geus bemängelt wird, keines der Kinder sich querstellt, stimmt nicht ganz, denn nachdem alle anderen Familienmitglieder behaupten, es gehe ihnen nach einem Besuch am Grab ihrer Mutter besser, meint Karel: »›Nein, […] mir geht es hier nicht besser. Hier nicht und sonst wo nicht‹« (*Mig* 47). Und doch ist es nachvollziehbar, wenn manche Leser*innen die stellenweise schonungslose Direktheit der Sprache in einem Text für Kinder befremdend finden; beispielsweise spielt sich, nachdem der Vater den Kindern mitteilt, dass ihre Mutter das Krankenhaus verlassen darf, folgende Szene ab:

> »›Dann ist sie gesund?‹, fragte Ulla und sah ihren Vater ängstlich an.
> ›Kommt zu mir‹, sagte Papa, nahm alle drei Kinder in den Arm und drückte ihre Köpfe gegen seine Brust. ›Nein‹, sagte er dann, ›sie ist nicht gesund. Und sie wird niemals wieder gesund werden.‹« (*Mig* 22)

Am Morgen nach ihrem Tod heißt es:

---

93 Vgl. Gansel: Moderne Kinder- und Jugendliteratur, S. 38.

94 Ebd., S. 56.

95 Elena Geus: »Sie ist nur vorausgegangen«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 16.08.2003; http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/sie-ist-nur-vorausgegangen-1119610.html (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »Die Geschwister wollten die tote Mama noch einmal sehen, um sie zu küssen und zu streicheln, aber Papa erlaubte es nicht.
> ›Sie ist schon gegangen‹, sagte er zu ihnen, ›sie liegt nicht mehr in ihrem Bett. Glaubt mir, es ist nicht mehr Mama, die dort liegt.‹« (*Mig* 25)

Eine solche – dem kindlichen Leser gewiss viel abfordernde – Erzählhaltung ist einerseits konform mit Heins Selbstverständnis als Chronist, ist aber gleichzeitig eine logische Konsequenz der im Text vorausgesetzten Gleichberechtigung des Kindes. Der respektvolle und ehrliche Umgang des Vaters mit Ulla und ihren Brüdern hat übrigens sein Pendant in *Von allem Anfang an* in der Beziehung zwischen Daniel und seiner Tante Magdalena, die ihm rät: »Dem Leben muss man von allem Anfang an ins Gesicht sehen« (*VaAa* 140).

Auch stimmt es durchaus, dass, trotz ihrer Funktion als Reflektorfigur, kaum direkte Einblicke in Ullas Psyche, etwa über innere Monologe, gewährt werden (und auch erlebte Rede spielt eine bestenfalls untergeordnete Rolle). Über ihre Gefühle wird zwar mit etwas mehr Gewissheit referiert als es bei den übrigen Figuren der Fall ist, bei denen sich die Erzählinstanz nicht selten auf Vermutungen beschränken muss, wie in der Beschreibung des Vaters, nachdem er die Arbeit an der Pietà beendet: »Papa *schien* traurig zu sein, als er es ihnen sagte. So *als ob* es ihm Leid täte […]« (*Mig* 97, Hervorhebung R.S.). Aber selbst bei Ulla erschließt sich ein Bild von ihrer Innenwelt hauptsächlich aus Dialogen oder der äußerlichen Beschreibung einer physiologischen Reaktion, wie etwa bei der Einweihung der Pietà durch den Bischof:

> »Er sagte, dass ihr Schöpfer, der anwesende Bildhauer, ein lebendiger Beweis dafür sei, dass wir von Gottes Atem belebt würden. Ulla *lief es kalt den Rücken herunter*, als sie das hörte, und sie fasste nach Papas Hand.« (*Mig* 110, Hervorhebung R.S.)

Während also Ullas bewertende Perspektive immer wieder in den Erzählerkommentaren ihren Niederschlag findet, tendiert das Erzählen gerade dann, wenn es darum geht, die innigsten Seelenregungen zu schildern, zur externen Fokalisierung.

Diese Zurückhaltung kann auch mit dem für Hein so wichtigen dialogischen Prinzip erklärt werden. Es ist durchaus vorstellbar, dass ein beträchtlicher Teil der anvisierten Leserschaft aus Kindern und Familien besteht, die selber einen ähnlichen Verlust wie die Romanfiguren erlitten haben und das Buch im Kontext ihrer eigenen Trauerarbeit lesen. Solche Leser*innen haben es nun wohl nicht nötig, ihr Leid bis in alle schmerzhaften Einzelheiten im Roman wiederzufinden – sie bringen es selber in die Lektüre hinein. Die Redundanz von Mitleidsbekundungen, von Pathos überhaupt, wird im Roman explizit thematisiert; zum Beispiel erklärt Paul seine anfangs rätselhafte Bemerkung, er habe das Gefühl, eine kahle Stelle am Hinterkopf zu haben, mit den Worten: »Alle sagen zu mir: armer Paul, und dann tätscheln sie mir den Kopf. Ich weiß doch selbst, dass Mama tot ist. Muss mir das jeder immer wieder neu erzählen?« (*Mig* 42). Sie wird auch in dem Entschluss der Familie, nichts außer Name und Lebensdaten auf den Grabstein der Mutter anzubringen, veranschaulicht:

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »Papa hatte mit den Kindern darüber gesprochen, und keines von ihnen wollte, dass noch irgendeinen Spruch darauf kommt. Dass man sie geliebt hat und sehr vermisst, so etwas musste man nicht mit großen Buchstaben verkünden. Ein Grabstein ist schließlich kein Lautsprecher.« (*Mig* 45)

Außerdem sind die Strenge und Konsequenz, mit denen vor allem Karel und Paul ihre Beherrschung wahren, so überzeichnet dargestellt, dass es gewiss manchen Leser*innen innerlich zum Widerspruch herausfordert; hier sei nur auf Karls Wortkargheit – »Er habe festgestellt, […] dass nur zwei Prozent von dem, was jeder an jedem Tag rede, erwähnenswert seien. Der Rest sei […] Gequatsche, das man sich sparen könne« (*Mig* 51) – oder Pauls Ansichten zum unnötigen Weinen verwiesen:

> »›Mama ist gegangen, und wir haben das Gefühl, der Himmel stürzte über uns ein und unser Haus sei über Nacht verwelkt. Aber das sind Dummheiten. Mama ist nur vorausgegangen und wir werden, ob du willst oder nicht, ihr hinterher gehen. Da sollten wir ihr und uns nicht noch das Herz schwer machen mit Herumheulen.‹« (*Mig* 35)

Solche Stellen könnten als Beispiele der von Hein in anderen Erzählungen gerne eingesetzten Technik des »Untertextes« gelesen werden, bei dem eine Figur etwas sagt, aber »eigentlich immer etwas anderes, nicht das Gegenteil, aber etwas anderes noch erzählt« wird.[96]

Der Kritik, wonach der Roman nicht schwermütig genug ist, ist vielleicht auch damit zu entgegnen, dass es dem Autor wohl weniger darum geht, der Trauer auf den Grund zu gehen, als ihr literarisch etwas entgegenhalten. Es ist aber nicht etwa eine christliche Vision sondern die Kunst, als das Wesentlichste, was von einem Menschen nach seinem Tod zurückbleibt, die hier Trost und die Aussicht auf eine Art Nachleben bietet.[97] So schauen sich zum Beispiel die Kinder als Teil ihrer Trauerarbeit Filme, die ihre verstorbene Mutter gemacht hatte, an, aber natürlich erfüllt auch die Pietà mit der lächelnden Maria diese Funktion. Dass mit der künstlerischen Verwandlung des Leids aber keinesfalls etwa eine Verklärung der Wirklichkeit gemeint sein soll, drückt der Vater aus in Worten, die genauso gut direkt vom unerbittlichen Chronisten Hein kommen könnten: »Ja, das soll die Kunst. Sie soll uns sehen helfen. Sie soll uns die Augen öffnen. Uns Augen machen« (*Mig* 60).

## 5.4. Fazit

Auf der einen Seite also eine Erzählung, *Von allem Anfang an*, die unvermittelte Einsicht in das Innenleben der kindlichen Figur zu bieten scheint, diese aber zugleich als Erinnerungskonstrukt bzw. Inszenierung des nie wirklich abwesenden, erwachsenen Erzählers entlarvt; auf der anderen Seite ein Roman, *Mama ist gegangen*, der zwar den Kinderblick

96 Christoph Hein: »Die Intelligenz hat angefangen zu verwalten«, S. 151.

97 Am explizitesten wird darüber auf S. 80–82 theorisiert.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weitestgehend als gleichberechtigt präsentiert, aber konsequent vor direkter Bewusstseinsdarstellung haltmacht. Dass Hein in seinen Texten für Kinder ebenso bereitwillig doppelbödig erzählt wie in denen für Erwachsene, scheint festzustehen. Auf die Frage allerdings, ob dies von einer Reaktion auf eine breitere Tendenz der Angleichung des Kinderromans an die Allgemeinliteratur zeugt, oder eben nur von einem Autor, dessen Realismusmodell es nicht anders zulässt, muss an anderer Stelle eingegangen werden.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

# 6. »Asien. Alles wird Asien.« Zur erzählerischen Subversion von Fremdbildern in *Landnahme* und *Willenbrock*

## 6.1. Einleitung

Christoph Hein soll bei einer Lesung im Jahre 2013 auf die Frage des Moderatoren, ob er mit dem Ende der DDR seine Heimat verloren habe, geantwortet haben, dass er »als schlesisches Flüchtlingskind nie habe Fuß fassen können«.[1] Trotz der Übersiedlung im jungen Alter in eine Kleinstadt in der Nähe von Leipzig scheint für den 1944 in Jasienica (zu Deutsch: Heinzendorf) geborenen Schriftsteller diese Herkunft auch nicht ganz ohne Bedeutung geblieben zu sein, spielt doch die Flüchtlings- und Fremdenfeindlichkeitsthematik eine zentrale Rolle in mehreren seiner Texte. Dies war bereits im Roman *Horns Ende* deutlich zu erkennen, in dem der jährliche Besuch einer Gruppe Sinti und Roma in Bad Guldenberg nicht nur eine störende Erinnerung für die Kleinstadtbewohner an die Verbrechen der Deutschen im Nationalsozialismus darstellen, sondern auch eine Entlarvung fortbestehender rassistischer Denkweisen in der jungen DDR.[2] Weniger augenfällig aber immer wieder präsent im Roman[3] ist eine Siedlung am Rande der Stadt, in der Vertriebene aus den früheren Ostgebieten leben. Heins bislang vorletzter Roman, *Guldenberg* (2021), spielt in der jüngeren Gegenwart – und offenbar in derselben Kleinstadt – und handelt von der Diskriminierung und dem offenen Hass, die dort untergebrachte syrische Flüchtlinge erleben. Auf den ersten Seiten des Romans befinden sich Anspielungen und direkte Verweise (*G* 8–10) auf Figuren und Ereignisse sowohl aus *Horns Ende* als auch aus einem späteren Roman, der – zusammen mit *Willenbrock* – im vorliegenden Kapitel in den Fokus rückt: *Landnahme*.

1 Bettina Schulte: »Apollinische Orakelschreine«, in: Badische Zeitung vom 09.11.2013; http://www.badische-zeitung.de/nachrichten/kultur/apollinische-orakelschreine--77004999.html (06.09.2023).

2 Vgl. oben, Kapitel 3.2.1.

3 Meistens in abschätzigen Kommentaren, wie einem von Thomas' Vater, der sich über die vielen neuen Gesichter in der Stadt beklagt: »Das sind Leute aus der Siedlung. Bald wird man die eigene Stadt nicht mehr erkennen« (*HE* 42).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Landnahme handelt von einem Flüchtlingskind aus Breslau/Wrocław namens Bernhard Haber, das Anfang der 1950er Jahre zusammen mit seinem Vater nach Guldenberg zieht. Trotz seiner deutschen Herkunft wird Bernhard vom ersten Tag an in der neuen Schule von seinen Mitschülern als »Polacke« beschimpft und Vorurteilen, die in Deutschland historisch gegen Polen gepflegt wurden, ausgesetzt. Im anderen zu behandelnden Roman, *Willenbrock*, spielen zugewanderte sowie möglicherweise illegal sich aufhaltende polnische und russische Charaktere, die von anderen Romanfiguren nicht selten undifferenziert zu »Osteuropäern« verschmolzen werden, eine Schlüsselrolle. Allerdings gilt das erzählerische Augenmerk in beiden Romanen an erster Stelle den einheimischen deutschen Figuren – ihren Ängsten, ihren Kränkungen und einem gestörtes Verhältnis zu der eigenen Vergangenheit. Wo Fremdbilder, Stereotype und Vorurteile in diesen zwei Werken Christoph Heins aufscheinen, geht es weniger um die äußere Beschaffenheit der Bilder als um das Zurückgreifen auf diese Vorstellungen durch seine Figuren und um das Bestreben, ihre Identität in Abgrenzung vom »Fremden« zu behaupten; es geht also um eine Bloßlegung der Denkstrukturen hinter den Klischees und ihren Vorurteilen.

Die Dekonstruktion von Eigen- und Fremdbildern erfolgt in den zwei Romanen hauptsächlich mithilfe gewisser Erzähltechniken und -strategien; somit bilden diese auch den Schwerpunkt der Analyse. In erzähltechnischer Sicht unterscheiden sich aber die Romane wesentlich: *Landnahme* weist eine polyphone Struktur um fünf Ich-Erzähler auf, deren Berichte zwischen zwei in dritter Person erzählten Rahmenkapiteln eingebettet sind; in *Willenbrock* hat man es mit einer (nach Stanzel) »personalen Erzählsituation« zu tun, mit einer strengen internen Fokalisierung,[4] die so konsequent durchgehalten wird, dass die Erzählinstanz in der Reflektorfigur praktisch aufgeht. *Landnahme* ist ein Erinnerungsroman, in dem für den Großteil des Textes Erzählzeit und erzählte Zeit Jahrzehnte auseinanderliegen; in *Willenbrock* decken sich diese weitgehend. Der augenfälligste Kontrast zwischen den beiden Romanen besteht aber darin, dass die eine Hauptfigur, Bernhard Haber, immer Objekt des Erzählens bleibt und somit selber nie das Wort ergreift, und über längere Strecken in *Landnahme* die Rolle des Diskriminierten besetzt, während die andere, die Reflektorfigur Bernd Willenbrock, eher zu den Diskriminierenden im Roman gehört.

Auf inhaltlicher Ebene lassen sich aber in *Willenbrock* und *Landnahme* interessante Parallelen erkennen. Die Handlungen beider Romane setzen nach einer umwälzenden Neuziehung der Grenzen ein, mit all den dazugehörenden Komplikationen in den Beziehungen zu den Nachbarstaaten. Die beiden Hauptfiguren mit den sprechenden Namen Haber und Willenbrock sind – wenn auch in verschiedenen Stadien im jeweiligen Romangeschehen – nach allen äußerlichen Kriterien als »Wendegewinner« einzustufen. Doch wie fragwürdig diese Errungenschaft zu bewerten ist, zeigen beide Romane deutlich, denn der Wohlstand und die gelungene Integration der Hauptfiguren beruhen zu einem hohen Grad auf opportunistischen Geschäftspraktiken und einem konsequenten Vergessen, Verdrängen und Wegstecken der eigenen Vergangenheit.

4 Genette: Die Erzählung, S. 123.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

## 6.2. *Landnahme*

»Und Bernhard war eben ein Polacke.« (*L* 37)

In der Folge wird keine ausführliche Analyse des 2004 veröffentlichten, sehr umfangreichen Romans *Landnahme* unternommen, sondern beschränkt sich hier das Interesse auf einige einschlägige Textstellen – vor allem im ersten Kapitel des Romans –, die einen Einblick in die in der dargestellten Kleinstadt kursierenden Vorurteile gegen »Fremde« geben.

Der erste Ich-Erzähler in *Landnahme*, der von Bernhard Habers Ankunft und Einschulung in der Kleinstadt Guldenberg berichtet, ist Thomas Nicolas. Es ist auch Thomas' Wiederbegegnung mit Haber im Eröffnungskapitel, einer farcenhaften Faschingsszene in der Nachwende-Gegenwart, die offenbar als Auslöser für zumindest seine Erinnerungen – wenn nicht die aller fünf Erzählerfiguren – dient. Unter den fünf Berichten liefert Thomas auch die Darstellung, die am ehesten um Sympathie und Fairness bemüht zu sein scheint. Somit kommt diesem ersten Ich-Erzähler eine besondere Stellung in der Hierarchie der Erzählerfiguren zu, und vielleicht ist der Leser sogar versucht, ihn, wie den anderen Guldenberger Apothekersohn, Thomas Puls in *Horns Ende*,[5] mit dem realen Autor zu identifizieren. Aber auch der junge Thomas Nicolas ist nicht gefeit vor den Vorurteilen seiner Mitschüler und -bürger: Zum Beispiel erinnert er sich an seine Erleichterung als Kind, dass seiner Familie keine Umsiedler zugewiesen wurden und sie deswegen ihre Wohnung nicht teilen musste, besonders weil er gehört hatte, dass die Fremden Strom und Lebensmittel klauen würden und »schlimmer als die Zigeuner« seien (*L* 36). In der einleitenden Rahmenszene spricht der erwachsene Thomas Bernhard Haber mit dem – früher hinterrücks geflüsterten – Spitznamen »Holzwurm« an, der zwar in Anlehnung an seinen Beruf und den seines Vaters als Tischler entstand, der aber auch ja einen Schädling suggeriert, ein unwillkommenes Wesen, das die Substanz eines Bauwerks aushöhlt und schwächt.

In Thomas' erzählten Erinnerungen ist zu erkennen, wie in den Köpfen der Guldenberger Bernhards schlesische Herkunft zu einer polnischen wird. So nennt man die Häuser, wo viele der Umsiedler wohnen, immer noch »die Polensiedlung« – zwar auch deswegen, weil früher Saisonarbeiter aus Polen dort wohnten, aber, so Thomas: »wir fanden es daher eigentlich richtig, dass die Vertriebenen dort untergebracht wurden, denn sie kamen schließlich aus Polen und sprachen ein Deutsch, das polnisch klang« (*L* 30). An einer anderen Stelle heißt es, die Umsiedler seien »merkwürdige Menschen […] die Worte ganz anders als wir« betonen und Ausdrücke benutzen würden, »die nicht deutsch klangen und die keiner in der Stadt verstand«; schließlich summiert Thomas: »Irgendwie kamen sie aus einem Deutschland, das nicht unser Deutschland war« (*L* 35).

Doch auch noch in diesem frühen Kapitel wird klar, was die Guldenberger an den Neuankömmlingen wirklich stört: »Sie waren allesamt ärmlicher gekleidet als die Kinder der Einheimischen, ihre Strümpfe und Joppen waren geflickt, runde Lederstücke waren

5 Zu weiteren Gemeinsamkeiten sowie der Namensgebung der zwei Figuren siehe unten (Kapitel 6.2.1).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

nicht nur auf den Ellbogen angebracht, und vor allem ihr Schuhwerk war alt und rissig« (*L* 16). Die Armut der neuen Stadtbewohner stellt dabei ein besonderes Problem für die Einheimischen dar, da diese mit dem eigenen Überleben und Zurechtkommen beschäftigt sind, was sie den Umsiedlern gegenüber regelmäßig beteuern. Thomas versteht den Widerwillen der Guldenberger, diesen Menschen zu helfen, »[…] denn gut ging es in den Jahren nach dem Krieg auch denen nicht, die man nicht vertrieben hatte« (*L* 35). Bei Christoph Hein stößt man häufiger auf die These eines kausalen Zusammenhangs zwischen Wohlstandsgefälle und Fremdenangst, vor allem und am deutlichsten in seinen Essays; in einem Anfang der 1990er im *Spiegel* veröffentlichten Brief schreibt Hein:

> »Nein, wir sind nicht ausländerfeindlich. Wir haben keine Angst vor Eurer Hautfarbe oder Religion, und Eure uns fremde Kultur achten wir und interessieren uns sehr für sie. Aber wir hassen die Armut. Und es ist leider wahr, dass viele von Euch besonders arm sind. Wir fürchten uns vor Eurer Armut, weil sie uns ängstigt. Wir fürchten den Bazillus Eurer Armut, wir fürchten, uns anzustecken. Wir haben eine panische Angst davor, zu verarmen.«[6]

Der ökonomische Charakter vieler Stereotype, die in Thomas' Kapitel beschrieben werden, ist nicht zu übersehen, etwa dass die Umsiedler auf Staatskosten leben und nicht gerne arbeiten würden, oder sogar dass sie korrupt seien, was sich in dem verbreiteten Verdacht äußert, dass Bernhards Vater seine eigene Werkstatt vorsätzlich in Brand gesteckt habe. In einem späteren Kapitel heißt es dazu: »Man kannte sie nicht. Man wusste nicht genau, woher sie kamen, wie sie früher lebten, was bei ihnen erlaubt und verboten war. Vielleicht machte man in Pommern und Schlesien mit Versicherungen für Brand und Naturkatastrophen sein Geld […]« (*L* 344). Das alte Klischee von der »polnischen Wirtschaft« wird also nochmal bedient und ironischerweise auf eine Figur projiziert, die ja kein Pole ist. Eine relative Fremdheit wird von den Guldenbergern zu einer radikalen hochgespielt, um den »Fremden« auszugrenzen und sich der eigenen moralischen Überlegenheit zu vergewissern.

Ein ebenfalls sehr aufschlussreicher Austausch spielt sich zwischen dem Flüchtlingskind und einem Lehrer am ersten Tag in der neuen Schule ab. Auf die Frage nach seiner Herkunft antwortet Bernhard mit »Breslau«, was die Empörung des Lehrers provoziert. Nachdem ein Mädchen aufgefordert wird, brav den »richtigen« Namen der Stadt, also »Wrocław«, zu verkünden, wendet sich der Lehrer wieder an Bernhard: »›Oder meinst du, in Italien leben heute die Römer? Nein, die Italiener. Merk dir das. Und Istanbul, das nennt ihr in Hinterpommern wohl noch immer Konstantinopel oder Byzanz, wie? Und du kommst aus Wrocław. Hast du das verstanden?‹« (*L* 19). Die wohl bewusste Verwechslung von Schlesien mit »Hinterpommern« – man denke an »Hinterwäldler«, »Hinterland«, »hinterhältig« und andere zumeist negativ besetzte Assoziationen[7] – dient der

6 Christoph Hein: »Eure Freiheit ist unser Auftrag. Ein Brief an (fast alle) Ausländer – wider das Gerede vom Fremdenhaß der Deutschen«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 51–66; hier: S. 52.

7 Vgl. Bettina Felicitas Birk: »Beiband II: LexiKonn. Lexikon der Konnotation«, in: »Konnotation im Deutschen. Eine Untersuchung aus morphologischer, lexikologischer und lexikographischer Perspektive«, Dissertation, LMU München 2012, S. 148–149; https://edoc.ub.uni-muenchen.de/16001/1/Birk_Bettina.pdf (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Andeutung des Lehrers, dass Bernhard und andere Vertriebene rückständig und bäuerlich, oder wie es in einer weiteren Passage heißt, sogar »schwer von Begriff« seien (*L* 26). Wenn Bernhard schließlich zum Bekenntnis gezwungen wird, dass er aus »Wrocław« kommt, um dann trotzig hinzuzufügen, dass er aber in »Breslau« geboren wurde, ist das Entsetzen des Lehrers perfekt: »Herr Voigt […] verzog verächtlich den Mund und lächelte Bernhard bedrohlich an. ›Ach was‹, sagte er schließlich, und es klang fast anerkennend, ›so einer bist du‹« (*L* 20). Die offizielle Wortwahl des DDR-Staats, der um eine friedliche Beziehung zu dem sozialistischen Bruderstaat bemüht war, wird hier vom Lehrer benutzt, um Bernhard zu marginalisieren. Somit wird das Kind in einen Topf mit Revanchisten geworfen, die die neu gezogene Grenze zu Polen nicht anerkennen wollten; gleichzeitig wird ihm dabei seine deutsche Herkunft abgesprochen, wie Phil McKnight resümiert: »a new reality is created with a minor but deft piece of linguistic agility that superimposes a false identity onto Bernhard and simultaneously preserves prejudices towards the Polish.«[8]

Berhard Haber weist starrsinnig die Opferrolle von sich, gewinnt durch seinen materiellen Aufstieg endlich die Akzeptanz der Guldenberger und vergibt der Stadt sogar die größte Ungerechtigkeit, die ihm im Laufe des Romans widerfährt: den Mord an seinem Vater. Ein populistischer Beitrag zur Debatte um Vertreibung und deutsches Opfertum, der bei diesem Stoff vielleicht zu erwarten, oder besser: zu befürchten wäre, bleibt jedoch aus. Darin aber, wie etwa Elizabeth Boa, die mögliche Botschaft zu sehen, man solle im Interesse des wirtschaftlichen Wohlergehens die Verbrechen der Vergangenheit hinter sich lassen,[9] erscheint weit hergeholt, und das nicht nur, weil eine Befürwortung des Vergessens bei Hein, dem sonst immer der Imperativ des Erinnerns und der intergenerationellen Kommunikation ein zentrales Anliegen ist, verwunderlich wäre.

Von den fünf Ich-Erzählern in *Landnahme* wird mehr über die individuellen und kollektiven Denkmuster der Guldenberger, und vor allem über ihr völliges Desinteresse am Schicksal der Vertriebenen, verraten als über den vermeintlichen Gegenstand der Erinnerungen, Bernhard, der ja selber niemals zu Wort kommt.[10] Die Hauptfigur, seine nicht erzählte Geschichte und die verlorene schlesische Heimat bilden die leere Mitte, um die der Roman kreist. Dass hier die gestörte Kommunikation und die Verdrängung der Vergangenheit nicht etwa gutgeheißen werden, sondern gerade davor gewarnt wird, zeigt sich vor allem in der ominösen Rahmenszene am Schluss des Romans, in den fremdenfeindlichen Äußerungen und Taten von Paul Haber, dem Sohn des Umsiedlers Bernhard Haber.

8 Phil McKnight: »How the Past Writes the Future. Social Autobiography and the Dynamics of Discrimination in Christoph Hein's *Landnahme* and Other Writings«, in: The German Quarterly 82.1 (2009), S. 63–89; hier: S. 75.

9 Boa schreibt: »Bernhard's suggestion could also be seen as advice to groups such as the Union of Expellees to move on and get a life, as millions of Germans so successfully did. […] *Landnahme* could seem to advocate breaking the chain of connection to past crimes in the interests of economic prosperity in the new *Bundesländer*«; Boa: »Lost *Heimat*«, S. 95 (Hervorhebung im Original).

10 Außer in zitierten, d.h. von homodiegetischen Erzählern erinnerten Dialogen.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

### 6.2.1. Anmerkungen zu inhaltlichen und formalen Berührungspunkten zwischen *Landnahme* und *Horns Ende*

Eine gemeinsame thematische Beschäftigung mit der Diskriminierung und Ausgrenzung von Minderheiten in *Horns Ende* und *Landnahme* wurde bereits in der Einleitung zu diesem Kapitel angedeutet. An dieser Stelle soll auf einige weitere inhaltliche wie auch strukturelle Parallelen zwischen den Texten kursorisch eingegangen werden.

Als erstes fällt auf, dass in dem einen wie in dem anderen Text von dem jeweils angeblichen Fluchtpunkt der Erinnerungen, nämlich Horn bzw. Bernhard Haber, nur ein äußerst unvollständiges und widersprüchliches Bild zustande kommt. Beim Erinnern bzw. Erzählen wird viel mehr über die sich Erinnernden selbst als über die zwei Hauptfiguren verraten. Dies entspricht der bei Hein immer wieder hervorgehobenen Ich- und Jetzt-Bezogenheit aller Erinnerungen.

Wichtig zu erwähnen ist auch die bereits angesprochene Namensgleichheit – oder besser: beinahe Namensgleichheit – zwischen den zwei in beiden Text privilegierten, zum Zeitpunkt der erinnerten Geschehnisse kindlichen Erzählerfiguren. Es wäre nicht verwunderlich, wenn Lesende den Eindruck gewinnen würden, es handele sich beim Thomas im jeweiligen Roman um eine werkübergreifende Figur: Beide sind Apothekersöhne in einer Stadt namens Guldenberg in den 1950er Jahren; sie zeigen eine ähnliche Erzählhaltung und ihre jeweilige Begegnung mit der Hauptfigur (Horn/Haber) bildet den jeweiligen zentralen Erinnerungsanlass, der in beiden Fällen in einem Erzählrahmen inszeniert wird. Was allerdings öfter sogar von beruflichen Leser*innen übersehen wird, ist die Tatsache, dass der Thomas in *Horns Ende* mit Nachnamen »Puls«, der in *Landnahme* »Nicolas« heißt.[11] Außerdem ist Thomas Nicolas einige Jahre älter als Thomas Puls: das Alter des Ersteren ist bereits Anfang der 1950er auf ca. neun Jahre anzusetzen (er befindet sich im dritten Schuljahr; vgl. *L* 17); Letzterer soll zehn Jahre alt im Jahr 1957. Dass es zwei Apothekersöhne mit demselben Vornamen in einer so kleinen Stadt, wie (Bad) Guldenberg in den Romanen beschrieben wird, geben soll, ist schwer vorstellbar, sodass sich die Frage stellt, ob Hein in *Landnahme* eine bewusste Entscheidung traf, dem zweiten Thomas einen anderen Familiennamen zu geben, um die Illusion einer werkübergreifenden Erzählwelt – oder gar die allzu nahe Identifikation des fiktiven Schauplatzes mit Heins Heimatort Bad Düben – zu verhindern. Durch die bereits erwähnten konkreten Verweise in einem neueren Hein-Roman, *Guldenberg*, auf seine früheren Romane scheint wiederum ebendiese Illusion der werkübergreifenden Welt zu fördern. So entsteht eine

11 Zum Beispiel nennt Frank Thomas Grub den ersten Erzähler in Horns Ende irrtümlicherweise »Thomas Nicolas«; Grub: »Gebändigte Emotionen, ›Stilles Land‹. Zu Kultur und Literatur in der DDR der siebziger und achtziger Jahre«, in: Germanistische Studien 10 (2011), S. 203–220; hier: S. 212; https://germstud.files.wordpress.com/2011/06/germanistische-studien-nr-101.pdf (06.09.2023); ein ähnlicher Fehler unterläuft dem Rezensenten von *Landnahme* im *Freitag*: »Als Erster erinnert sich Thomas Nicolas, schon in *Horns Ende* einer der Berichterstatter«; Andreas Heckmann: »Das Opfer, das zum Täter wird«, in: Der Freitag vom 30.01.2004; https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/das-opfer-das-zum-tater-wird (06.09.2023); Almut Hille versieht ihrer Gleichsetzung der zwei Figuren wenigstens mit einem Fragezeichen: »Thomas, auch (?) in *Landnahme* einer der fünf Erzähler«; Hille: Identitätskonstruktionen, S. 207.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Aporie, die als Fiktionssignal oder zumindest als Spiel des Autors mit seinen Leser*innen verstanden werden kann. Der Name Thomas bedeutet übrigens »Zwilling«,[12] was vielleicht kein Zufall – und dem Pastorensohn Hein gewiss bekannt – ist.

Als letztes muss auf die Gemeinsamkeit des multiperspektivischen Erzählens in beiden Romanen hingewiesen werden. In *Landnahme* wie auch in *Horns Ende* wird das Erzählen auf fünf Perspektiventräger verteilt. Allerdings bestehen in dieser Hinsicht auch wesentliche Unterschiede zwischen den Romanen: In *Landnahme* wird sukzessiv statt alternierend – wie in *Horns Ende* – erzählt, d.h. die Erzählerfiguren erzählen in fünf in sich geschlossenen und aufeinanderfolgenden Kapiteln, während die Berichte in *Horns Ende* in viele kürzere, häufig sich abwechselnde Erzählabschnitte aufgeteilt werden; zudem ist das multiperspektivische Erzählen in Landnahme diachronisch, d.h. es gibt keine Überschneidungen in den erinnerten Handlungszeiträumen der fünf Erzählerfiguren, sondern sie decken zusammengezählt eine Zeitspanne von fast fünfzig Jahren ab; dagegen ist das Erzählen in *Horns Ende* synchronisch, sprich: alle fünf Erzählerberichte behandeln weitgehend denselben Zeitraum, nämlich den Sommer 1957.[13] Leider kann an dieser Stelle nicht weiter auf die unterschiedliche Ausgestaltung multiperspektivischen Erzählens in den zwei Romanen eingegangen werden; es wäre aber durchaus interessant, der Frage nach den erinnerungstheoretischen und erzählstrategischen Konsequenzen dieser unterschiedlichen Strukturen nachzugehen.

## 6.3. *Willenbrock*

> »Mauern sollte man bauen. Überall Mauern, anders ist der Menschheit nicht beizukommen. Um Deutschland eine Mauer, um jedes Land.« (*W* 158)

Diese Worte stammen von einer Figur in dem 2000 erschienenen Roman *Willenbrock*, genauer: von einem Arzt, der die Titelfigur nach einem Überfall in seinem Landhaus am Stettiner Haff behandelt. Die Ereignisse spielen sich Mitte der 1990er Jahre ab, also zu einer Zeit, in der laut einer Studie die Kriminalitätsfurcht im Osten Deutschlands noch wesentlich höher lag und schneller wuchs als in den alten Bundesländern,[14] was für einige Beobachter in keinem zufälligen Zusammenhang mit der einige Jahre zuvor eingeführten Visafreiheit für Polen stand, wie in einer berüchtigten »Bild«-Schlagzeile aus der Zeit nicht zu überhören ist: »Kaum gestohlen, schon in Polen«.[15]

---

12 Johannes 11, 16, *Lutherbibel*.

13 Zu diesen Begriffen und Kategorien multiperspektivischen Erzählens siehe Nünning/Nünning: »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht«, S. 55–59.

14 Jörg Dittmann: Entwicklung der Kriminalitätseinstellungen in Deutschland – eine Zeitreihenanalyse anhand allgemeiner Bevölkerungsumfragen, Berlin: Deutsches Institut für Wirtschaftsforschung 2005, S. 4; https://www.diw.de/documents/publikationen/73/diw_01.c.42836.de/dp468.pdf (06.09.2023).

15 Zitiert in »Das Bild der Deutschen von Polen im Wandel der Geschichte. Ein Working Paper der RAA Mecklenburg-Vorpommern e. V. im Rahmen des Projektes perspektywa. 2012«; https://www.perspektywa.de/sites/default/files/document/RAA_Polenbild.pdf (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

In zahlreichen Rezensionen und Abhandlungen wird Christoph Heins *Willenbrock* häufig in folgender Weise zusammengefasst: Ein erfolgreicher Geschäftsmann, glücklicher Ehemann und Frauenheld gerät nach einer Serie von Einbrüchen in zunehmende Verunsicherung und Angst und greift schließlich zu Gewalt. Kritiker*innen sehen darin einen Beleg für die Versagung des Rechtstaats und »de[n] beginnende[n] Zerfall zivilisatorischer Selbstverständlichkeiten in Deutschland«.[16] Was dabei ausgeklammert wird, ist die Tatsache, dass gut ein Drittel des Romans verstreicht, bevor es zum ersten gewaltsamen Überfall kommt, und viele Erzählelemente auf diesen ersten 100 Seiten des Romans klar zu erkennen geben, dass Willenbrocks finanzieller Erfolg und friedliches Privatleben ein tiefes Unbehagen verschleiern, das wohl viel früher eingesetzt hat. Willenbrocks innere Konflikte werden also nicht etwa durch die Einbrüche ausgelöst, sondern sind auf schon vorher bei ihm vorhandene Störungen gegenüber seiner Außenwelt zurückzuführen, was sich in seiner wuchernden Sicherheitsbesessenheit und seinem tiefen Misstrauen gegenüber seinen Mitmenschen widerspiegelt.

Überdies scheint manchen Kritiker*innen die Verwechslung unterlaufen zu sein, nicht nur die Erzählinstanz in *Willenbrock* mit dem lebenden Autor gleichzusetzen, sondern ihm sogar die xenophoben Aussagen seiner Randfiguren – etwa das oben angeführte Zitat, Sprüche wie »Asien. Alles wird Asien« (*W* 212) oder Klagen über das »Gesocks, das über die Grenze kommt« (*W* 211) – unmittelbar in den Mund legen zu wollen. Entrüstet stellt z.B. Anatol Michailow fest: »Etwas Bedrohliches entsteht im Osten, wächst, breitet sich aus und kommt nach Westen – dessen ist sich Christoph Hein sicher«.[17] Gregory H. Wolf drückt sich etwas vorsichtiger aus, wenn er meint, man könne Hein kulturelle Insensibilität eventuell vorwerfen, da die meisten der Kriminellen in *Willenbrock* aus Osteuropa stammen würden.[18] Wolf verteidigt Hein gegen diese Unterstellung mit dem merkwürdigen Argument, dass er die Herkunft seiner Figuren nur dazu instrumentalisiere, eine deutsche Justiz zu kritisieren, die ausländische Verbrecher einfach abschiebt statt sie strafrechtlich zu verfolgen. Abgesehen davon, dass – wenn man gründlich liest – nur bei einem der vier im Roman geschilderten Diebstähle überhaupt Indizien für eine Täterschaft von »Osteuropäern« bestehen, und ungeachtet der Tatsache, dass sich Hein in seinem essayistischen Werk in keiner Weise als populistischen Fremdenfeind zeigt, lassen beide Kritiker auch die Erzählsituation des Romans völlig außer Acht, indem sie die im Erzählkontext gefällten Urteile und eingefügten Informationen, die im Roman von einer Reflektorfigur stammen, nicht hinterfragen, sondern sie unkritisch dem realen Autor Hein zuschreiben. Es sei hier nur auf Stanzels Warnung, einen Erzähler bzw. ein Werk als direktes Sprachrohr des Autors zu betrachten, hingewiesen, denn »so verzichtet man auf die wichtigste Mög-

16 Martin Schönemann: »Der Pole. Anmerkungen zu einer Figur aus Christoph Heins Roman *Willenbrock*, in: Studia Germanica Gedanensia 11 (2003), S. 201–205; hier: S. 201.

17 Michailow: »Zum Bild des Russen«, S. 38.

18 Wolf: »Hein may be charged with ethnic insensitivity, as most of the criminals here are of East European descent. In defense against such a charge, however, Hein uses that ethnic background to criticize German law, which does not prosecute to the fullest extent non-Germans who commit crimes in Germany, but simply deposits them on the border«; Wolf: »Willenbrock«, S. 145.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

lichkeit, die Mittelbarkeit der Erzählung zur Relativierung der Vorurteilshaftigkeit der Wirklichkeitserfahrung einzusetzen.«[19]

Es stellt sich demzufolge die Frage, ob für eine solche personale Erzählsituation, wie sie in *Willenbrock* vorherrscht, das ohnehin umstrittene Konzept des »unzuverlässigen Erzählens« angewendet werden kann. Wayne C. Booths Begriff des »unreliable narrator« sieht in der formalen Nicht-Identität von Erzählinstanz und Reflektorfigur zwar keinen Widerspruch: »[…] any sustained inside view, of whatever depth, temporarily turns the character whose mind is shown into a narrator; inside views are thus subject to variations in all of the qualities we have described above, and most importantly in the degree of reliability«.[20] Andere Theoretiker dagegen, allen voran Stanzel und Chatman, lassen die Kategorie der Unzuverlässigkeit für die personale Erzählsituation gar nicht zu. Aber ob man nun von einem unzuverlässigen Erzählen spricht oder alternative Begriffe wie »fallible filter«[21] bzw. »trüben Reflektor«[22] übernimmt – es bestehen zahlreiche Ironiesignale in *Willenbrock*, die die Lesenden sowohl die kommentierenden Gedanken und Aussagen der Hauptfigur (d.h. ihre »theoretische« Zuverlässigkeit) als auch die Darstellung der Ereignisse (d.h. ihre »mimetische« Zuverlässigkeit[23]) anzweifeln lassen. Im Folgenden sollen daher vor allem diejenigen Textstellen untersucht werden, die den Zusammenhang zwischen der Unbestimmtheit des Erzählten und den über die Figur Willenbrock vermittelten Fremdbilder aufzeigen. Besonders die Darstellung des Überfalls im Landhaus der Willenbrocks und wie die Hauptfigur zu der problematischen Überzeugung gelangt, dass es sich bei den Tätern um zwei russische Brüder handeln muss, verdient eine nähere Betrachtung.

Bereits auf der ersten Seite des Romans deutet eine wichtige, wenn auch fast belanglos erzählte Sequenz auf das präexistierende Unbehagen Willenbrocks hin. Bei der Lektüre eines Pornomagazins in seinem Büro entsinnt er sich eines Traums:

> »In der Nacht hatte er geträumt, dass er auf einer eisernen Fußgängerbrücke, die über die Eisenbahngleise führte, entlangrannte. […] Im Traum war er einem Mann gefolgt, der vor ihm herlief, ohne dass er ihn erreichen konnte. […] Er wusste nicht, warum er ihn verfolgte, er wusste nicht, ob sie sich kannten, ob sie einander verpflichtet waren, was ihn mit diesem Mann verband. […]
> Nur ein dummer Traum, sagte er sich und betrachtete müde und enttäuscht die Mädchen, die ihm ihre Brüste entgegenstreckten und ihn einladend anlächelten« (*W* 7).

Gerade Willenbrocks abweisendes Fazit (»Nur ein dummer Traum«) lässt aufhorchen: Aufmerksame Hein-Leser*innen werden unwillkürlich an Claudia, die Hauptfigur des ersten längeren Prosawerks *Der fremde Freund*, erinnert, deren Lebensbericht die Schilderung eines ähnlichen Traums vorausgeht und die immer wieder ihre Zufriedenheit

19 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 25.

20 Wayne C. Booth: The Rhetoric of Fiction. 2nd Edition, Chicago: University of Chicago Press 1983, S. 164.

21 Seymour Chatman: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Ithaca/London: Cornell University Press 1990, S. 151.

22 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 203.

23 Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 103–106.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

beteuert und verstörende Erinnerungen herunterspielt. Dazu Hein: »Es ist so, daß der Leser etwas anderes auch liest, also das, was Tschechow einmal als Untertext bezeichnete. Wenn die Person sagt, sie sei zufrieden und ihr gehe es gut, wird eigentlich immer etwas anderes, nicht das Gegenteil, aber etwas anderes noch erzählt.«[24] Auch der Macher Willenbrock nimmt »[sich] vor, mit [s]einem Leben zufrieden zu sein. Immer« (*W* 64), und behauptet, »uralte schmuddlige« Geschichten (*W* 33) seien in einem anderen Leben passiert (*W* 59) und würden ihn jetzt nicht »jucken«. Christine Cosentino[25] und David Clarke[26] haben bereits diesen intertextuellen Bezug aufgezeigt, wobei nur Cosentino dem Traum ausdrücklich eine Schlüsselfunktion für die Deutung von *Willenbrock* zuweist, wohingegen für Clark diese Passage eher lediglich einer spielerischen Selbstreferenz gleichkomme. Vor allem beschäftigen Cosentino die Symbole im und der vorahnende Charakter des Traums. Aber der Traum ist von zentraler Bedeutung in seiner Funktion als ein frühes Signal an Lesende, wie die Hauptfigur und das komplett aus seiner Wahrnehmungsperspektive erzählte Geschehen anzugehen seien. Diese psychologische Kontextualisierung des übrigen Romangeschehens durch eine traumartige Rahmensequenz ist, nebenbei bemerkt, eine Erzählstrategie, die Hein auch in neueren Romanen wie *Weiskerns Nachlass* (2011) oder *Glückskind mit Vater* (2016) eingesetzt hat.[27]

Im Verlauf des Romans wird immer mehr über die nicht aufgearbeiteten Ereignisse aus Willenbrocks Vergangenheit vor und kurz nach der Wende verraten: die Flucht seines Bruders in den Westen, weswegen er auf seine Leidenschaft, das Segelfliegen, verzichten musste; die neulich ans Licht gekommene Bespitzelung und Denunziation durch einen früheren Vorgesetzten, die ihm Geschäftsreisen ins nichtsozialistische Ausland verwehrten; oder der Bankrott seines damaligen Arbeitgebers im Zuge der Auflösung der DDR, was seine Laufbahn als Ingenieur beendete. Ein von der Kritik kaum beachteter,[28] diesen Episoden jedoch ganz eigener Aspekt ist in dieser Hinsicht der fließende Übergang in den inneren Monolog, dessen Gestus insgesamt viermal im Roman angewendet wird und die sukzessiv immer umfangreicher werden – der vierte Monolog erstreckt sich schließlich über mehr als drei Seiten. Gerade für diese »Nebenstränge« der Handlung, in denen es offensichtlich nicht um die Kriminalitätsangst geht, die viele Kritiker*innen ja für das Hauptanliegen des Romans halten, verringert Hein die ohnehin schon winzige Erzähldistanz und verwendet eine der unmittelbarsten Formen der Bewusstseinsdarstellung. Die damit implizierte Gewichtung dieser Episoden führt zu der Frage zurück, in welchem Verhältnis diese denn zur übrigen Handlung und zum Thema »Ausländer-« bzw. »Grenzkriminalität« stehen. Ein fruchtbarer Ansatz liegt möglicherweise darin, dass all diese nicht aufgearbeiteten Vorfälle in Willenbrocks Vergangenheit mit einer kränkenden Einschränkung seiner Mobilität verbunden waren. Der selbstbewusste Eigenbrötler muss nämlich erkennen, dass er doch ein Objekt der Geschichte gewesen ist, wie alle anderen den geopolitischen Veränderungen und Launen ausgeliefert, was in

24 Hein: »Die Intelligenz hat angefangen zu verwalten«, S. 151.

25 Cosentino: »Der Traum ein Leben«.

26 Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit, S. 287–289.

27 Siehe oben, Kapitel 2.3.1.

28 Mit der Ausnahme von Gerhard Schulz, der auf den letzten der vier inneren Monologe hinweist, den er »ein Stück exquisiter psychologischer Prosa« nennt; Schulz: »Schonzeit für Helden«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ironischem Kontrast zu der im Roman als durchlässig charakterisierten, von Willenbrock zunehmend als Bedrohung empfundenen Grenze zu Polen steht.

Auch ist Willenbrocks Beruf als Autohändler bezeichnend: Sein Autohof steht auf einem Gelände, wo früher eine Gärtnerei betrieben wurde, d.h. wo menschliche Grundbedürfnisse gedeckt wurden; doch die aktuelle Verwendung des Grundstücks, den Handel mit Gebrauchtwagen, dürfte man wohl als eine der krudesten Erscheinungsformen des Kapitalismus charakterisieren. Die Autos sind oft nur wenige Stunden zwischen An- und Verkauf in Willenbrocks Besitz, und ohne dass der Autohändler irgendeinen Mehrwert schaffen würde, scheint dabei am Ende immer ein satter Gewinn herauszukommen. Doch trotz des florierenden Geschäfts stellt Willenbrock bereits auf den ersten Seiten des Romans seinem Mechaniker unvermittelt folgende, etwas verblüffende Fragen:

> »›Was machen wir falsch, Jurek?‹
> ›Falsch? Was meinen Sie?‹
> ›Sie stehen seit einer Stunde vor der Tür, um mir diese uralten Autos abzukaufen. Warum kommt halb Warschau zu mir?‹« (*W* 9)

Gemeint ist, wie es kurz darauf lautet, »ein Pulk jüngerer Männer in dunklen, billigen Anzügen und mit offenen Hemden«. Willenbrock stört sich offenbar an der bloßen Anwesenheit der polnischen Käufer auf seinem Autohof, obwohl dieses Klientel an anderer Stelle als ein »Fass ohne Boden«, als ein »unerschöpflich[er]« und »sicherer Kundenstamm« (*W* 210) beschrieben wird. Und auch wenn ihre Kleidung wohl bei weitem nicht so armselig ist wie die der Umsiedlerkinder in *Landnahme*, markiert sie ein auffälliges Wohlstandsgefälle zwischen den fremden Kunden und der Hauptfigur. Willenbrocks Unruhe basiert dann auch zum Teil auf der im oben zitierten Essay von Hein identifizierten Angst, sich mit der Armut der Fremden anzustecken und den »durchaus bescheidenen Wohlstand«[29] des Westens gegen ausländische Eindringlinge ständig verteidigen zu müssen. Diese panische Angst vor Besitzverlust (gerade bei einer gleichzeitigen, raschen Vermehrung des Besitzes) zeigt sich ebenso ganz deutlich am Beispiel einer Nebenfigur, des neureichen Geschäftsmanns Puhlmann, der sein Haus praktisch zu einem Hochsicherheitstrakt ausgebaut hat, um sein »Goldstück« – gemeint ist seine Ehefrau – vor den ausländischen Banditen zu schützen. Gerhard Schulz vermutet hinter der ambivalenten Einstellung Willenbrocks zu seinen osteuropäischen Kunden ein historisches Schuldbewusstsein, vor allem im Hinblick auf den Russen Krylow, dessen Mutter von deutschen Soldaten vergewaltigt wurde: »Besiegte und Sieger eines Krieges kehren sich um zu Siegern und Besiegten der Geschichte. Das bringt Probleme.«[30]

Zu diesen durchaus vertretbaren Lesarten kann man eine weitere, ergänzende hinzufügen, die sich durch zahlreiche Textstellen stützen ließe, und zwar, dass Willenbrock von der Erkenntnis geplagt wird, sein geschäftlicher Erfolg beruhe auf ungleichen materiellen Machtverhältnissen. In einem der vier inneren Monologe konstatiert er zynisch:

29 Hein: »Eure Freiheit ist unser Auftrag«, S. 52.

30 Schulz: »Schonzeit für Helden«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »[…] das einzige, worüber ich mir Sorgen machen sollte, falls ich dafür genügend Zeit finde und einen Grund, das ist lediglich, ob sich Osteuropa weiterhin so entwickelt, wie es meiner Firma bekömmlich ist, also ausreichend freundlich und stabil, um meine Kunden zahlungsfähig zu halten, und doch nicht so erfolgreich, dass sie auf meine Dienste verzichten können und sich stattdessen mit neuen Wagen eindecken.« (*W* 59–60)

Ein solch offenes Eingeständnis, dass er Nutznießer eines womöglich ungerecht verteilten Wohlstands sei, macht Willenbrock aber nur selten, vielmehr offenbart sich diese unbequeme Wahrheit in seinem ständigen Hadern (»Was machen wir falsch?«), in seiner Paranoia und in seinem ab der Mitte des Romans sich steigernden Selbstschutzwahn.

Diese ungleiche Dynamik der nach Osten sich ausbreitenden Marktwirtschaft wird auch an der Figur Jurek veranschaulicht. Mit dem Mechaniker Willenbrocks, der fast den ganzen Roman über einfach »der Pole« genannt wird, hat sich Martin Schönemann m. W. als bislang einziger Kritiker eingehend auseinandergesetzt;[31] allerdings ist seiner Ansicht schwer beizupflichten, dass Jurek als eine Art Positiv-Folie oder gar guter Engel als Gegengewicht zum teuflischen Russen Krylow fungiere: »›der Pole‹ steht in Christoph Heins Roman für die besseren, die authentischen Seiten des Protagonisten, er ist der Garant seiner selbstbestimmten Identität und Warner vor Vereinnahmungen durch böse Mächte«.[32] Denn für solch eine Auslegung ist die Jurek-Figur menschlich viel zu fehlbar – z.B. basiert seine Abneigung gegen Krylow eher auf alten kulturellen Ressentiments als auf seinen moralischen Vorbehalten; auch ist Jurek der Meinung, dass man Dieben »eine Hand abhacken« (*W* 118) solle, und er spricht über seine eigenen Landsleute als »die Mischpoke«, die »über die Grenze kommt« (*W* 185). Insofern wird an der Figur Jurek die oben erwähnte West–Ost-Dynamik evident. Denn genauso, wie Willenbrock einige Jahre früher bei der Gründung seines Autohandels von seinem westdeutschen Schwager unterstützt und gleichzeitig übervorteilt worden war,[33] pendelt Jureks Behandlung durch Willenbrock zwischen Ausbeutung und gönnerhaftem Getue. Wenn Jurek nicht gerade Autos repariert, muss er dank gemeinsamer Muttersprache fast alle Kunden betreuen, während Willenbrock in seinem Büro mal in Pornoheften, mal in Bilderbänden über Flugzeuge des Ersten Weltkriegs blättert oder einer seiner Affären einen Besuch abstattet. Mehrfach kommt es zu Erzählübergängen wie folgender vor: »Eine Stunde später klopfte Jurek an das Fenster des Wohnwagens und meldete ihm gestikulierend den Verkauf von drei Autos« (*W* 17). Und genauso wie Willenbrock immer noch die herablassenden Ratschläge des Schwagers im Westen erdulden muss, erinnert er Jurek immer wieder gerne daran, dass er es sei, der seinen Lohn auszahle. Dass Jureks Ehe und Familienleben darunter leiden, dass er sich gezwungen sieht, sein Geld in Deutschland zu verdienen, steht im krassen Gegensatz zu Willenbrock, der Geschäft, Ehe und Affären scheinbar meisterhaft balanciert.

---

31 Auch David Clarke darf nicht unerwähnt bleiben, der in seinem Kapitel zu *Willenbrock* Jurek mit einem ganzen Absatz vergleichsweise viel Platz einräumt; Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit, S. 307.

32 Schönemann: »Der Pole«. S. 205.

33 »Die Autos, die er nicht mehr verkaufen konnte, hat er mir überlassen […] Er tut heute, als hätte er sie mir geschenkt, aber inzwischen weiß ich, auch dabei hat er noch verdient« (*W* 14).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Als letztes Beispiel, an dem klar wird, wie die Fremdbilder in Heins Roman durch Berücksichtigung der Erzählperspektive relativiert werden, soll die Darstellung des nächtlichen Überfalls auf Willenbrock und seine Frau in ihrem Landhaus bei Bugewitz angeführt werden. Die Überzeugung Willenbrocks – sowie die der Polizei –, dass die Täter Russen seien, wird, wie schon angedeutet, von nicht wenigen Rezensent*innen und Forscher*innen unkritisch übernommen. Dabei hat David Clarke schon relativ kurz nach Erscheinen des Romans betont, wie sehr diese Annahme weniger auf tatsächlichen Indizien beruhe als auf den höchst subjektiven und unzuverlässigen Wahrnehmungen des Protagonisten, vor allem in Bezug auf die Muttersprache der Einbrecher.[34] Was für Willenbrock später zu einer Gewissheit wird, ist zuerst nur eine Vermutung, die sich während des Überfalls stufenweise durch eine Art Autosuggestion erhärtet:

> »Jetzt schrie auch der Mann auf, er schrie etwas, *was Willenbrock nicht verstehen konnte, da er selbst unentwegt und so laut es ihm möglich war brüllte*. […] *Er glaubte, slawische Worte vernommen zu haben* und suchte fieberhaft nach geeigneten russischen Wendungen und Wörtern, die er willkürlich herausschrie, ohne auf ihre Bedeutung zu achten. […] *für Willenbrock schienen es eindeutig russische Laute zu sein*. […] Er hörte aufgeregte Stimmen hinter der Tür, die Männer sprachen hastig und heftig miteinander, *jetzt war er davon überzeugt, dass sie russisch sprachen*. […] Dann schlug wieder ein Eisen gegen die Tür, und ein Mann, der unmittelbar hinter der Tür stehen musste, *rief zweimal einen kurzen russischen Satz*, dessen Sinn er nicht entschlüsseln konnte.« (W 143–144, Hervorhebungen R.S.)

Die Verlässlichkeit der Reflektorfigur wird auch nicht gerade dadurch bekräftigt, dass sich Willenbrock bei dem Vorfall in einem verständlicherweise extrem aufgeregten Zustand befindet, und zwar in einem Ausmaß, dass ihm, erst nachdem er die Einbrecher abgewehrt hat, klar wird, dass er die ganze Zeit bis auf die Jacke seines Schlafanzugs völlig nackt gewesen ist. Und schließlich dürfen die Augenblicke ganz am Anfang der Einbruchszene nicht außer Acht gelassen werden, d.h. nachdem das Ehepaar durch ein Geräusch geweckt wird, aber noch vor dem eigentlichen Kampf mit den Einbrechern, wenn Willenbrock mutmaßt: »Sicher war es ein jugendlicher Arbeitsloser aus einem der umliegenden Dörfer oder ein illegal eingereister Ausländer, der rasch ein Auto und etwas Geld benötigte, um in das Landesinnere zu kommen« (*W* 140). Unmittelbar darauf entsinnt sich Willenbrock einer der »Sensationsgeschichten« eines Mannschaftskameraden in seinem Handballverein, der immer wieder gern von seinen abenteuerlichen Besuchen in Moskau und seinen Begegnungen mit russischen Gangstern erzählt. Diese Vorprägung Willenbrocks durch Anekdoten aus zweiter Hand stellt somit die im Folgenden aus seiner Perspektive gelieferte Darstellung in Frage.

## 6.4. Fazit

Letztendlich ist die konkrete Nationalität der Einbrecher irrelevant, denn genau wie der als potenzieller Schädling (»Holzwurm«) behandelten Figur des Bernhard Haber in *Land-*

34 Clarke: Diese merkwürdige Kleinigkeit, S. 300.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

*nahme* eine fremde Identität als »Pole« aufgezwungen wird, verschmelzen in *Willenbrock* alle Mittel- und Osteuropäer zu einer entmenschlichten Masse bzw. zu dem, »was so alles über die Grenze kommt« (*W* 175). Alle Länder, die östlich der Oder liegen, werden für die um ihren Besitz besorgten Deutschen zu »Sibirien« oder gar »Asien«.[35] Gerade die Tatsache, dass die Hauptfiguren in beiden Romanen das »Fremde« dermaßen undifferenziert betrachten, zeugt davon, dass es sich dabei nicht um konkrete Bilder handelt, die sich etwa aus der Begegnung mit wirklichen Menschen aus Polen, Russland usw. herausgebildet haben. Sie werden im Gegenteil als eine künstliche Konstruktion entlarvt, hinter der sich ganz andere, vor allem hausgemachte Ängste und Unruhen verbergen, oder wie Kai Hendrik Patri notiert: »die Gefahr kommt nicht aus Moskau, Bukarest oder Warschau, sondern von innen: der Feind ist in uns selbst.«[36]

Es ist ein besonderes Merkmal des Hein'schen Stils, der eine Fülle an Details mit einer einzigartigen Zurückhaltung der Erzählinstanz kombiniert, dass in seinen Texten eine Illusion der Mimesis oder – um mit Martínez und Scheffel zu sprechen – die »Illusion einer unmittelbar greifbaren ›Wirklichkeit‹« entsteht.[37] Der unbedachte Leser könnte sogar den Eindruck gewinnen, er habe es mit einem allwissenden Erzähler zu tun, wie es bei einigen Kritiker*innen der Fall zu sein scheint.[38] Und vielleicht ist es gerade diese Illusion, die andere Kritiker*innen dazu verführt hat, gewisse Urteile – und Vorurteile – dem realen Autor Hein zuzuschreiben – aber es handelt sich eben um eine Illusion, und zwar um eine, die in einem ständigen Spannungsverhältnis zu den vielen erzählerischen Brechungen und offenen Strukturen seiner Texte steht.

Wenn auch der Bogen dabei etwas überspannt wird, so ist doch Gustav Seibts Charakterisierung von Heins Hauptaugenmerk in *Willenbrock* weitgehend zuzustimmen:

> »Mit der Erwartung, dass alles zusammenhängt, spielt er lange genug, um eine gewisse Spannung aufrechtzuerhalten, doch am Ende siegt eine Beklemmung, die nichts Äußerliches mehr hat. Die Einheit des Romans ist psychologisch, seine Anlage abstrakt. […] Doch geht es nicht um soziale Schilderung. Wieder inszeniert Christoph Hein ein Denkspiel, das nur ganz allgemein mit den so liebevoll ausgemalten konkreten Umständen zusammenhängt.«[39]

---

35 Z.B. in Willenbrocks Gespräch mit den Puhlmanns: »Und all das nur, weil Sibirien neuerdings vor unserer Haustür beginnt« (*W* 211), oder eben der bereits mehrfach zitierte Spruch: »Asien. Alles wird Asien« (*W* 212).

36 Kai Hendrik Patri: »›Romane über die europäische Unruhe‹: Kriminalität als Einbruch des Unheimlichen in Christoph Heins *Willenbrock* und den zwei ersten Wallander-Romanen Henning Mankells«, in: ›Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen‹. Zur Literatur in Deutschland und Mitteleosteuropa nach 1989/90, hg. von Stephan Krause und Friederike Partzsch, Berlin: Fran & Timme 2012, S. 215–228; hier: S. 219.

37 Martínez/Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 53.

38 Zum Beispiel schreibt Martin Schönemann von einem »auktoriale[n] Erzähler« in *Willenbrock* (Schönemann: »Der Pole«, S. 201), während Volker Hage in seiner Rezension sowohl die personale Erzählsituation als auch die umfangreichen inneren Monologe übersieht: »[…] er [Willenbrock] wird aus großer Distanz, in dritter Person porträtiert«; Volker Hage: »Wildwest im Ossiland«, in: Der Spiegel vom 19.06.2000; http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16694741.html (06.09.2023).

39 Gustav Seibt: »Alles wird Asien«, in: Die Zeit vom 21.06.2000; http://www.zeit.de/2000/26/Alles_wird_Asien (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Dass Willenbrock am Ende des Romans einen Einbrecher anschießt – vielleicht *er*schießt –, lässt sich gewiss nicht nur mit der Verdrängung seiner Vergangenheit und seiner Ängste erklären, sondern stellt auch eine Reaktion auf Verbrechen dar, die wirklich gegen ihn und seine Frau begangen werden, einen Ausdruck seiner Hilflosigkeit und seines schwindenden Vertrauens in den Rechtsstaat. Doch um dem besonderen xenophoben Charakter der Paranoia Willenbrocks auf den Grund zu gehen, sind alle dieserart geschickt eingebauten Erzählelemente zu berücksichtigen, die sein Wahrnehmungsvermögen und sein Selbstverständnis untergraben. Ebenso wenig ist der »Polacke« Bernhard Haber der eigentliche Gegenstand des Romans *Landnahme*, sondern vielmehr die Befindlichkeiten der fünf Ich-Erzähler und der übrigen Guldenberger, die erst durch die Anwesenheit von Fremden in ihrer Stadt ausgelöst werden.

Hein formulierte in einem Interview seine Rolle als Schriftsteller folgendermaßen: »Ich […] bin nicht klüger als der Leser und kann nur in Dialog mit ihm treten.«[40] Hein-Leser*innen sind also in einem ungewöhnlichen Maße aufgefordert, auf die Erzählperspektiven und -strukturen zu achten, Leer- und Unbestimmtheitsstellen zu füllen und permanent das explizit Erzählte zu hinterfragen. Gerade wenn eine allzu eindeutige Interpretation naheliegt, müssen sich Lesende der eigenen voreiligen Schlüsse – eventuell auch der eigenen Vorurteile – bewusst werden.

40 Hans Brender/Agnes Hüfner: »›Ich kann mein Publikum nicht belehren‹. Gespräch mit Christoph Hein«, in: Baier, Christoph Hein, Texte, Daten, Bilder, S. 68–75; hier: S. 71.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

# 7. Gestörte Generationenkommunikation in *Frau Paula Trousseau*

## 7.1. Einleitung

Der Titelfigur von Christoph Heins 2007 erschienenem Roman *Frau Paula Trousseau* begegnet der Leser erst nach ca. fünfzehn Seiten am Anfang des zweiten Kapitels. Im ersten Kapitel, das eine Art Rahmenerzählung bildet, ist Paula bereits tot. Die eingebettete Diegese öffnet mit einer in der ersten Person erzählten, beinahe pastoral anmutenden Exposition:

> »Der Wind hatte das Laub vor dem Drahtzaun zusammengefegt, der das Grundstück vom Nachbarn abtrennte, so dass die welken Blätter einen halbmeterhohen Wall bildeten, eine breite, rotbraungelbe Welle, in die man sich hineinwerfen konnte. Während ich unentwegt aus dem Fenster in den kleinen Garten starrte, drehte sich plötzlich der Wind, die trockenen geschrumpften Blätter flogen in die Luft und verteilten sich wieder auf dem kurz geschnittenen Gras. An den beiden Stahlstangen für die Wäscheleine und rings um die wenigen Beerensträucher sammelten sie sich erneut zu kleinen vibrierenden Hügeln, bereit, bei einem nächsten Windhauch aufzustieben und über die Wiese zu tanzen.« (*FPT* 20)

Da man anhand von paratextuellen Hinweisen[1] bereits wohl vermutet – und dann spätestens in der Rahmenerzählung bestätigt bekommt –, dass es sich bei Heins Roman um eine fiktive Künstlerbiographie handelt, könnte bei dieser Passage ein anfänglicher Eindruck entstehen, dass die Malerin Paula in einsamer Stille diese Herbstszene mustert, auf der Suche etwa nach einem potenziellen Sujet für ihr nächstes Gemälde. Doch alsbald wird die Illusion des Alleinseins durch die schroffen Worte ihres Vaters durchbrochen: »Wir reden mit dir, Paula. Würdest du bitte aufhören, aus dem Fenster zu starren. Schließlich geht es um deine Zukunft« (*FPT* 20).

1 Dies trifft besonders für die Taschenbuchausgabe des Romans zu. Während der Schutzumschlag der gebundenen Ausgabe einen Ausschnitt aus Raffaels »Die drei Grazien« zeigt, ziert den Deckel des Taschenbuchs das Foto eines entblößten, ausgestreckten Frauenarms vor einer bunt bemalten Leinwand.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Somit ist bereits der erste Auftritt der Protagonistin von verweigerter Kommunikation und von einem Eltern-Kind-Konflikt gekennzeichnet. Durchgehend im Roman und vor allem in den Rückblenden in Paulas Kindheit fallen Szenenein- und -ausgänge auf, die in ihrer Wortwahl eine fehlende oder gestörte Kommunikation zwischen den Generationen veranschaulichen, wie etwa am Schluss der oben angeführten Szene: »Wir sahen uns kurz an und verabschiedeten uns schweigend. Nachdem ich hinausgegangen war, schloss Mutter lautlos die Tür« (*FPT* 25); oder etwas später, nachdem Paula von einer umstrittenen Reise nach Berlin zurückkehrt: »Als ich daheim kam, war Vater bereits von der Schule zurück. Ich begrüßte ihn, aber er nickte nur und sagte kein Wort« (*FPT* 56); oder, um ein vorläufig letztes Beispiel anzuführen, in einer in dritter Person erzählten Analepse in Paulas Adoleszenz: »Die Haustür ging auf. Ihre Mutter stand im Eingang und betrachtete sie freudlos und schweigend« (*FPT* 78). Zudem scheint das gegenseitige Anschweigen in der Familie Tradition zu haben; in einer im letzten Drittel des Romans befindlichen Szene fragt die junge Paula ihren Großvater, warum er nicht mehr mit seinem Sohn, also ihrem Vater, rede, worauf der alte Mann antwortet: »Rede ich nicht mit ihm, oder redet er nicht mir [sic!]? Ich weiß nicht. Hat sich so ergeben, wir haben uns nichts zu sagen. Das kommt vor, Paula, auf einmal ist man sich fremd geworden« (*FPT* 399).

Im Folgenden wird anhand einer kleinen Auswahl an Textstellen auf die Thematisierung von gestörter Kommunikation zwischen den Generationen in *Frau Paula Trousseau* sowohl auf der Ebene der »histoire« als auch auf der des »discours« eingegangen. Dabei werden familiäre wie politische Dimensionen des Generationenbruchs beleuchtet und die Frage gestellt, inwieweit sich die Romanfiguren in Beziehung zu gängigen Generationenmodellen der DDR bringen lassen. Es wird auf einige bisher von der Kritik übersehene erzähltechnische Besonderheiten aufmerksam gemacht, die eine Verunklarung der zunächst als eindeutig erscheinenden, grundlegenden Kommunikationssituation des Erzählens im Roman bewirken. Schließlich wird für eine Lesart des Textes als bewusst fiktionaler Beitrag zur Aufzeigung oder gar (nachträglichen) Schließung der Lücken im kommunikativen Gedächtnis und somit zur möglichen Überwindung des Generationenbruchs plädiert.

*Frau Paula Trousseau* erstreckt sich über mehr als fünfhundert Seiten und über einen Handlungszeitraum von ca. vierzig Jahren. Erzählt wird u.a. von folgenden zentralen Ereignissen und Stationen im Leben der Hauptfigur: von ihrer autoritären Erziehung durch den Vater, Gerhard Plasterer; vom Abbruch der Krankenschwesterausbildung zugunsten eines Kunststudiums; von ihrer Flucht aus dem Elternhaus in eine lieblose Ehe; von der Geburt einer Tochter, von der Scheidung und ihrem späteren Verzicht auf das Kind; von den anfänglichen Karriereschwierigkeiten dank einem als düster und abstrakt empfundenen Malstil, dann von dem mäßigen Erfolg als Buchillustratorin; von ihren Liebesbeziehungen mit Männern wie auch mit Frauen; von der Geburt eines Sohnes; vom Mauerfall und parallel dazu dem Wegfall ihrer Illustrationsaufträge, nachdem ihr Verlag von einem westdeutschen Konzern übernommen wird; schließlich von ihrem offenbar sorgfältig geplanten Selbstmord in Frankreich. Vor allem der Verzicht auf das Sorgerecht für ihre Tochter und auf jeglichen Kontakt zu ihr, den Paula anfangs als weiteren Befreiungsschlag betrachtet, wird im Laufe der Zeit zunehmend als Verrat und als bleibendes Trauma empfunden. In dieser wie auch in zahlreichen weiteren inhaltlichen und formalen Hinsichten finden sich im Roman auffällige Parallelen zu anderen Hein-Texten, allen

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

voran der frühen Novelle *Der Fremde Freund*, die allerdings der Gattungsbezeichnung entsprechend einen viel kürzeren Zeitraum im Leben ihrer Protagonistin, Claudia, schildert und in der ihr Selbstmord, anders als bei Paula, nur eine Wunschvorstellung bleibt und nicht (oder zumindest nicht innerhalb der Diegese) vollzogen wird.[2] Da anderen Kritiker*innen und Rezensent*innen diese Parallelen nicht entgangen sind,[3] beschränkt sich das vorliegende Kapitel im Folgenden auf einige wenige Berührungspunkte zwischen den Texten, die für die Analyse des Romans unter den oben genannten Gesichtspunkten förderlich sind.

Wie so oft bei Heins Nachwendeveröffentlichungen stieß *Frau Paula Trousseau* auf ein geteiltes Echo in den Feuilletons. Für Martin Lüdke in der *Frankfurter Rundschau* beispielsweise ist der Roman »[e]in reiches Buch. Das schönste, das Christoph Hein bislang geschrieben hat«,[4] während Maja Rettig in der *taz* fragt, ob »die Zeiten jetzt vorbei [sind], da man sich auf einen Roman von Christoph Hein freuen konnte, auf aufregend kühle Bücher über entfremdete Menschen« – und am Ende ihrer Rezension die eigene Frage zu beantworten scheint: »jetzt ist die Leserin die Verstörte, schmerzhaft entfremdet von Christoph Hein.«[5] Zwischen diesen Extremen bewegen sich die übrigen Rezensent*innen, die sich zum Teil an denselben Aspekten des Textes stören bzw. ergötzen, wie etwa der »trockenen« bzw. »schlichten« Sprache oder einer Erzählweise, die von einigen als bieder und klischeehaft moniert, von anderen als psychologisch subtil und realistisch gelobt wird.[6] *Landnahme* (2004) und *Frau Paula Trousseau* markieren übrigens eine bis heute noch anhaltende Wendung Heins hin zu längeren Romanen und ausschweifenderen Handlungen,[7] und zuweilen lassen sich die Einwände mancher Rezensent*innen, die in neueren Werken die dichterische Konzentration der frühen, kürzeren Texte des Theaterautors Heins vermissen, nicht gänzlich von der Hand weisen.

---

2 Robert Blankenship zählt in seinem Kapitel zu Selbstmord in *Horns Ende* mindestens neun Hein-Werke, in denen Selbstmord thematisiert wird, und bespricht den *Fremden Freund* und *Frau Paula Trousseau* als prominente Beispiele; Blankenship: Suicide in East German Literature, S. 134–135. Mit dem 2018 erschienenen Roman *Verwirrnis*, dessen Hauptfigur sich das Leben nimmt, muss diese Liste um einen weiteren Titel ergänzt werden.

3 Beispielsweise resümiert Kathrin Max sogar, dass mit »*Frau Paula Trousseau Der fremde Freund* […] weitergedacht und fortgeschrieben« sei; Bürgerlichkeit und bürgerliche Kultur in der Literatur der DDR, Paderborn: Wilhelm Fink 2018, S. 426.

4 Lüdke: »Die wilden Erdbeeren der DDR«.

5 Maja Rettig: »Früher kühl, jetzt bieder«, in: taz vom 07.04.2007; https://taz.de/!296379/ (06.09.2023).

6 Wohlwollend bis begeistert aufgenommen wurde der Text auch in folgenden Rezensionen: Martin Krumbholz: »Großes Prosagemälde, fast monochrom«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 09.05.2007 (Nr. 106), S. 47; Lützeler: »Weiß ist meine Sehnsucht«; Meike Fessmann: »Das Nein des Nachlassverwalters«, in: Süddeutschen Zeitung vom 07.05.2007. Ähnlich ablehnend wie bei Rettig fällt die Rezension in der FAZ aus: Jochen Hiebers: »Cordula will nicht lesen«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.03.2007.

7 Vgl. insbesondere die Romane *Glückskind mit Vater* (2016) und *Trutz* (2017), die, wie auch *Frau Paula Trousseau*, beide jeweils ca. 500 Seiten auf die Waage bringen und statt – wie in den meisten früheren Werken Heins – einen relativ kurzen Abschnitt im Leben der jeweiligen Hauptfigur zu schildern, einen kompletten Lebensbericht darbieten. *Verwirrnis* (2018) ist mit seinen 300 Seiten zwar wesentlich kürzer, begleitet jedoch den Protagonisten, Friedeward Ringeling, auch von seiner Kindheit bis zu seinem Tod.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

## 7.2. Schweigen in der Familie

Um noch einmal auf die in der Einleitung zitierte Eingangsszene zurückzukommen, in der Paula auf das Einreden ihrer Eltern mit Schweigen reagiert: Es wird in den anschließenden Kommentaren der rückblickenden Ich-Erzählerin sofort deutlich, warum ihr die Beteiligung an diesem Gespräch schwerfällt. Paula beschreibt die lähmende Wirkung solcher Wortwechsel mit ihrem Vater, wie folgt:

> »Ich schrak zusammen. Vaters Stimme hatte diesen klirrenden, bedrohlichen Klang, der mich zu Eis erstarren ließ, jenen Ton, der als Schatten über meiner ganzen Kindheit lag und der mich noch immer verfolgt, den ich urplötzlich und völlig unerwartet im Ohr habe, der mich heimsucht, wenn ich mit Freundinnen unterwegs bin und irgendein Wort oder eine Geste mich an Vater oder meine Kindheit erinnerten, wenn ich ganz gelöst und glücklich allein in meinem Zimmer sitze und die Stunden verträume, jenen Ton der mich schlagartig heimsucht und beherrscht, der mich erneut in Panik versetzt, auch nachdem ich längst von zu Hause ausgezogen war. Wenn Vater mit dieser Stimme sprach, erfror alles in mir […].« (*FPT* 20–21)

Bei dieser konkreten Auseinandersetzung handelt es sich um Paulas Entscheidung, ihre Hochzeit um eine Woche aufzuschieben, damit sie an der Aufnahmeprüfung an einer Kunsthochschule in Berlin teilnehmen kann. Dieser Entschluss stößt auf wenig Verständnis seitens ihrer Eltern und vor allem bei ihrem Vater, der seine beiden Töchter für »beschränkt und faul« und »die Kinder einer infantilen Idiotin« hält (*FPT* 21), und der meint, seine Tochter solle »heilfroh« sein, in Hans einen Mann gefunden zu haben, der aus seiner Sicht die einzige Möglichkeit darstelle, ihre materielle Zukunft zu sichern. Paula schildert weiter die Reaktion ihres Vaters auf ihre Mitteilung, sowie die Auswirkungen seines Verhaltens wiederum auf ihr eigenes Gemüt:

> »[…] mein Vater hätte mich fast geohrfeigt. Seine Hand zuckte, und obwohl ich ihn weiterhin spöttisch anblickte, hatte ich instinktiv den Kopf ein wenig eingezogen. Es war wie damals, ich war augenblicklich wieder das kleine blasse Mädchen, das sich vor allem und jedem fürchtet, vor allem vor dem Hohn und Spott des Vaters, das der großen Schwester hinterherlief, weil es sich von ihr den Beistand erhoffte, den die Mutter nicht geben konnte. Ich zog wie ein Spatz den Kopf ein, angstvoll das angekündigte Gewitter erwartend. Und wie damals verstummte ich auf der Stelle. Ich suchte nach den Worten für die verlangte Antwort, doch der Hals war mir wie in der Kindheit zugeschnürt […].« (*FPT* 22)

An dieser frühen Szene des Romans wird deutlich, dass Paulas Schweigen wenig mit dem von ihrem Großvater im eigenen Fall diagnostizierten, banalen Sich-fremd-gewordenSein gemeinsam hat; vielmehr scheint ihre von physiologischen Angstreaktionen begleitete Sprachlosigkeit von einem Trauma oder gar wiederholten Traumata in der Kindheit herzurühren – eine Vermutung, die in den nachfolgenden Rückblenden bekräftigt wird, wie etwa in der Schilderung eines Suizidversuches der Mutter (*FPT* 112–114).

Die dargestellten Nachwirkungen des gestörten Familienlebens sind in *Frau Paula Trousseau* viel radikaler als in *Der fremde Freund*, denn anders als Paula unterhält Clau-

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

dia als Erwachsene mindestens noch eine Beziehung zu ihren Eltern, wenn diese auch von Distanz und Schweigsamkeit geprägt ist. Zum Beispiel berichtet die Hauptfigur der Novelle von einem Besuch bei den Eltern: »Als ich in meinem alten Bett lag, kam Mutter herein. Sie setzte sich auf die Bettkante und sagte, wir müßten miteinander reden. Es gäbe so viel Unausgesprochenes zwischen uns. Ich sagte, ich verstünde nicht, was sie damit meine« (*DfF* 40–41). Und obwohl Claudia es zunächst nicht über sich bringen kann, Kontakt mit ihrem kranken Vater aufzunehmen (»Auf dem Weg zur Post zerriß ich den Brief«; *DfF* 113), scheint ihr Verhältnis zu ihm nicht komplett zerrüttet zu sein: »Ich nahm mir vor, bald zu ihm zu fahren« (ebd.). Allerdings sollte hierbei bedacht werden, dass das Herunterspielen von Konflikten typisch für Claudias Verdrängungsverhalten ist und dass unter ihren Beschwichtigungen ein ganz anderer Untertext zu vernehmen ist.

Um zum Roman zurückzukehren: In einer späteren Episode zeigt sich Paulas Vater genauso wenig verständnisvoll, als sie verkündet, trotz der Geburt einer Tochter ihr Kunststudium fortsetzen zu wollen; auch hier scheint Gerhard Plasterer in der Kommunikation mit seiner Tochter keine Alternativen außer verbalem Angriff oder komplettem Anschweigen zu kennen:

> »Von mir wollte er wissen, ob ich mit dem Kind in Leipzig bleiben werde, mit der Familie, wie er sagte. Ich antwortete, dass ich gewiss einige Zeit in Leipzig wohnen werde, aber dann mit Cordula nach Berlin gehen werde, um weiter zu studieren. Er erwiderte nichts, es schien wohl unpassend zu sein, mich in einem Krankenhaus, in einem Zimmer der Wöchnerinnenstation, anzuschreien.« (*FPT* 125)

Ein Abbruch des Studiums war nämlich wohl eben das Ziel ihres Ehemanns, Hans, als er Paula gegen ihren Willen schwängerte, indem er ihre Verhütungspillen gegen ein Placebo austauschte, was sie zurecht als Vergewaltigung bewertet. In ihrer Empörung wittert Paula sogar eine Verschwörung zwischen ihrem Vater und dem Ehemann:

> »Vielleicht hatte er sich mit meinem Vater zusammengesetzt und diesen teuflischen Plan ausgedacht. Vielleicht war es sogar mein Vater gewesen, der diesen Einfall hatte, vielleicht war er es, der ihm gesagt hatte: Schwängere sie, dann ist das Problem gelöst, dann hat die dumme Kuh genug zu tun, ein Baby wird ihr die Flausen austreiben. Und dann werden sie beide gegrinst haben, so ein fettes Männergrinsen, weil sie sich wieder mal über die Welt einig waren und weil sie wieder mal alles nach ihrem Kopf geregelt hatten.« (*FPT* 69)

Wie Paula auf den vielleicht etwas abstrus erscheinenden Verdacht kommen könnte, ihr Vater habe eine Rolle in ihrer ungewollten Schwangerschaft gespielt, wird in einer in der Folge erzählten Analepse, bei der die väterliche Verachtung für oder bestenfalls sein Desinteresse an seinen Töchtern sie einem sexuellen Missbrauch ausliefert, etwas nachvollziehbarer. Eines Tages bekommt die Familie unerwarteten Besuch von zwei in ihrer Kleinstadt stationierten russischen Soldaten, die offenbar einer Einladung des älteren, gerade abwesenden Bruders Clemens gefolgt sind, wobei aufgrund der Verständigungsschwierigkeiten – die Soldaten sprechen kein Deutsch und Tochter Cornelias Versuche, mit ihrem Schulrussisch zu dolmetschen, sind von bescheidenem Erfolg gekrönt – der

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

eigentliche Grund für den Besuch im Unklaren bleibt. Trotzdem werden die Besucher begeistert empfangen:

> »Der Vater strahlte, als er die beiden Soldaten sah, und lud sie mit großer Geste ins Haus ein. Die Soldaten waren so befangen, dass beide beim Eintreten über die Schwelle stolperten. Der Vater lachte darüber sehr herzlich und schlug ihnen auf die Schulter. Er fragte sie nach dem Grund des Besuches und fügte hinzu, er freue sich, zwei Vertreter der ruhmreichen sowjetischen Streitkräfte in seinem Haus begrüßen zu dürfen.« (*FPT* 159)

Die anhaltende Freude des Schuldirektors Plasterer über diesen Besuch hat zur Folge, dass er die zunehmende Aufmerksamkeit der Soldaten auf die zwei Mädchen entweder nicht wahrnimmt oder dass es ihm egal ist:

> »Die Unterhaltung am Tisch bestritt der Vater nahezu allein. Von den Soldaten war nur zu erfahren, dass sie Wanja und Sascha hießen und seit zwei Jahren an der Westfront stationiert waren. Der Vater lachte drüber und fragte, was denn die Westfront sei, und sie erklärten ihm verwundert, Germanija, Deutschland sei ihre Westfront. Der Vater lachte schallend. Er nannte die zwei die Söhne der Befreier und Sozialisten, worauf die Soldaten nichts erwiderten. Während der Vater über den Krieg und den Faschismus sprach, über die vielen Opfer der Sowjetunion, schauten die beiden immerzu Cornelia und Paula an.« (*FPT* 161)

Obwohl keines der Romangeschehnisse durch konkrete Jahresangaben datiert sind, lässt sich diese Szene mithilfe der Erwähnung eines Radioberichts über Entwicklungen im Vietnamkrieg auf den Anfang der 1960er Jahre zeitlich verorten; demnach wäre Paula zu diesem Zeitpunkt etwa zwölf Jahre alt.

Anschließend lädt der Vater die zwei jungen Soldaten für den nächsten Sonntag zum Kaffee und Kuchen ein, bei welchem Anlass das Interesse der Soldaten erneut weniger einer Unterhaltung mit dem Schuldirektor als den zwei minderjährigen Mädchen zu gelten scheint. Dies deutet sich gleich am Anfang ihres Besuches an, als sie sich nicht auf die ihnen zugewiesenen Stühle, sondern direkt neben Cornelia und Paula setzen. Nachdem die Mutter sich vom Tisch entschuldigt, erkennt der Vater die Gelegenheit, sich mit den Soldaten über Geschichte und Politik auszutauschen:

> »Dann stand auch er auf und holte eine Flasche Wodka aus dem Wandschrank und drei Gläser. Er füllte sie und stieß mit den Soldaten an. Anschließend sprach er von der Rolle der Sowjetunion und der Roten Armee, die Hitler das Genick gebrochen habe. Er erklärte den Soldaten, welche Fehler Stalin gemacht habe, aber dass er dessen ungeachtet für ihn ein Held und Befreier bleiben würde. Zwischendurch forderte er Cornelia auf, das Gesagte zu übersetzen. Sie starrte und murmelte einige Vokabeln, die beiden Russen schienen sie zu verstehen, jedenfalls nickten sie immer, aber vielleicht interessierten sie die Auslassungen des Schuldirektors nicht. Vater goss noch zweimal die Gläser voll und sprach voll Inbrunst den russischen Trinkspruch aus, die einzigen russischen Worte, die aus seiner Zeit der Kriegsgefangenschaft und des Umerziehungslagers geblieben waren.« (*FPT* 164)

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Während der Vater doziert und seine ältere Tochter für ihn dolmetschen muss, werden die zwei Soldaten – ohne Zweifel auch durch den vom Hausherrn großzügig eingeschenkten Alkohol angefeuert – sexuell übergriffig:

> »Wenn ihr Vater sie zum Übersetzen aufforderte, brachte Cornelia die russischen Vokabeln nur stoßweise und mit Schreck geweiteten Augen hervor, was ihr Vater aber nicht bemerkte. Die Soldaten versuchten, eine Hand unter den Rock der Mädchen zu schieben. Die Mädchen konnten vor Schreck und Scham kaum atmen. Währenddessen sprach ihr Vater über die verbrecherischen Unternehmungen der amerikanischen Armee, die nur durch die Solidarität aller friedliebenden Kräfte zu verhindern seien. Erst als ihr Vater die Gläser nachgefüllt hatte, zogen die Soldaten ihre Hände unter den Rücken der Mädchen hervor, stießen mit dem Vater an und wiederholten lachend dessen russischen Trinkspruch.
> ›Es lebe die Rote Armee‹, rief er laut und schlug begeistert mit der flachen Hand auf den Wohnzimmertisch. Sein Schnapsglas kippte um, und der Wodka ergoss sich über das neu aufgelegte Tischtuch. Zehn Minuten vor fünf Uhr standen die beiden Russen auf und deuteten an, dass sie in die Kaserne zurückmüssten.« (*FPT* 164–165)

Nur dank der Geistesgegenwart Cornelias wird den zwei Mädchen bei diesem Besuch weitere Belästigungen erspart, als die ältere Tochter den Vater weismacht, dass die Soldaten das von ihm angebotenen Geleit bis zum Kasernentor durch die Mädchen abgelehnt hätten. Dass die Töchter sich nicht trauen, den Vorfall ihren Eltern zu berichten, sondern sich völlig auf sich alleine gestellt sehen, verrät vieles darüber, wie es um die Kommunikation innerhalb der Familie bestellt ist: »Als die Russen gegangen waren, rannten die Mädchen in ihr Zimmer, warfen sich auf die Betten und heulten. Sie gingen nacheinander ins Badezimmer, um sich zu waschen. Die Innenseite von Paulas Oberschenkel war mit blauen Flecken übersät« (*FPT* 164–165).

Es findet später auf Einladung des Vaters ein weiterer Besuch der russischen Soldaten statt, bei welcher Gelegenheit die Töchter erneut sexuell misshandelt und dann vom offenbar ahnungslosen Vater zu einem Spaziergang mit den zwei Soldaten durch die Kleinstadt gezwungen werden (*FPT* 222). Es ist also verständlich, dass Paula das bodenlose Vertrauen ihres Vaters in die zwei Soldaten, oder gar seine stillschweigende Hinnahme der Gefahr, die sie für die jungen Mädchen darstellen könnten, als Verrat empfindet und ihm noch Jahre später das Schlimmste zutraut.

## 7.3. Die Frage der Generationenzuordnung

Der Kontrast zwischen dem verklärten Bild des Vaters von den Besatzungssoldaten der Roten Armee und den völlig anderen Erfahrungen, die seine Töchter mit diesen zwei jungen Männern machen, unterstreicht die Kluft zwischen den jeweiligen Erfahrungshorizonten der Generationen dieser spezifischen Familie, wie sie aber wohl auch in unterschiedlichem Maße in vielen Familien in der DDR dieser Zeit wohl nicht ungewöhnlich

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

war. Der Vater, der seinem vermutlichen Alter nach[8] die Nöte und Schrecken des Krieges, die Verbrechen des NS-Regimes und die Gründung der DDR als junger Erwachsener bewusst mitbekommen haben muss, wäre nach gängigen soziologischen und kulturgeschichtlichen Modellen der »Aufbaugeneration« zuzuordnen, also denjenigen, die »am Aufbau von SBZ und DDR in der unmittelbaren Nachkriegszeit und der Gründungsphase des »Arbeiter-und-Bauernstaates« beteiligt« waren[9] und die – anders als spätere Geburtskohorten – durch die SED weitgehend vereinnahmt werden konnten.[10] Im Falle Gerhard Plasterers wird dieser Effekt sicherlich dank seines Status als Neulehrer verstärkt,[11] d.h. als einer der jungen, als politisch unbelastet eingestuften Deutschen, die in den ersten Nachkriegsjahren in kurzer Zeit umgeschult und zu Lehrern qualifiziert wurden, was bei ihm gewiss Dankbarkeit gegenüber der Besatzungsmacht erzeugt haben wird. So lässt sich seine dogmatische Treue dem sozialistischen Staat gegenüber weitgehend nachvollziehen. Dass Plasterer dabei von einzelnen Vergehen sowjetischer Soldaten an deutschen Zivilisten keine Kenntnis haben soll, ist ausgeschlossen: Schließlich wurde sein einziger Bruder, Hans, bei der Flucht aus dem Osten von einem russischen Soldaten erschlagen, als er versucht hat zu verhindern, dass der Familie ihr letztes Pferd weggenommen wird (*FPT* 399); von dieser tragischen Episode in der Familiengeschichte erzählt Plasterer aber seinen Töchtern nicht.

Paula und ihre Schwester gehörten ihrerseits nach Bernd Lindners Modell zur »Integrierten Generation«, die »zwischen Mauerbau und Mitte der 1970er Jahre ins Jugendalter« hineingewachsen sei;[12] die Historikerin Mary Fulbrook nennt diese Kohorte die »erste FDJ-Generation«.[13] Für sie ist die Existenz der DDR selbstverständlicher als für die ältere Generation; ihr Wissen beispielsweise vom Faschismus und von der Befreiung durch die Sowjetische Armee beruht nicht auf eigenen Erlebnissen, sondern wird über Dritte, vor allem Eltern und Lehrer vermittelt. Dass für Paula diese beiden genannten Rollen in ein und derselben tyrannischen Person, die nicht einmal auch nur vorübergehend im engsten familiären Umfeld den herrschsüchtigen Ton abzulegen vermag, vereint ist, verhindert, dass die offiziell sanktionierte Lesart der Geschichte, sprich: das kulturelle Gedächtnis, durch ein eigenständiges kommunikatives Gedächtnis[14] in ihrem priva-

8 Als Schuldirektor und Vater zweier adoleszenten Töchter am Anfang der 1960er Jahre, der sich gegen Kriegsende freiwillig meldete und sogar eine Offizierslaufbahn anstrebte (vgl. *FPT* 399–400), wäre Gerhard Plasterers Geburtsjahr auf die späten 1920er Jahre anzusetzen.

9 Vgl. Bernd Lindner: »Die Generation der Unberatenen. Zur Generationenfolge in der DDR und ihren strukturellen Konsequenzen für die Nachwendezeit«, in: Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Eine Inventur, hg. von Annegret Schüle, Thomas Ahbe und Rainer Gries, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2006, S. 93–112; hier: S. 96.

10 Ebd., S. 95.

11 Dass Gerhard Plasterer kein klassisches Lehrerstudium, sondern die verkürzte Ausbildung zum Neulehrer absolviert hat, geht aus einem Gespräch zwischen Paula und ihrem Großvater hervor (*FPT* 399).

12 Lindner: Generation der Unberatenen, S. 96.

13 Mary Fullbrook: »Generationen und Kohorten in der DDR. Protagonisten und Widersacher des DDR-Systems aus der Perspektive biographischer Daten«, in Schüle/Ahbe/Gries, Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive, S. 113–130; hier: S. 126.

14 Vgl. Jan Assmann: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: Kultur und Gedächtnis, hg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 9–19.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ten Alltag ergänzt oder korrigiert werden kann. Das Ergebnis ist allerdings keine kritiklose Übernahme der väterlichen Version, sondern ein völliges, lebenslang anhaltendes Desinteresse an Geschichte und Politik, das Paula wiederholt im Roman stolz bekundet, wie z.B. einem ehemaligen Kommilitonen gegenüber, dessen Ausreiseantrag genehmigt wird und der sich und Paula halb scherzhaft als Opfer des Kalten Krieges bezeichnet: »Ich will an diesem Krieg nicht teilnehmen. Es ist nicht mein Krieg, und ich bin keine Kämpferin, war ich nie. Politisch zu indifferent, das stand schon in meinem Schulzeugnis, und dabei würde ich es eigentlich gerne belassen« (*FPT* 383).

An dieser Stelle drängt sich der Vergleich mit einem früheren Hein-Text auf. Die Erzählung »Die Vergewaltigung« aus dem Jahr 1994 handelt von einer aus bescheidenen Verhältnissen stammenden Frau, Ilona R., die nach dem Krieg zunächst in einer Kleinstadtverwaltung arbeitet, dann die Chance nutzt, an einer Arbeiter-und-Bauern-Fakultät zu studieren, und es schließlich zu einem Posten als stellvertretende Staatssekretärin in einem DDR-Ministerium bringt. Als sie im Jahre 1983 gebeten wird, bei einer Jugendweihe die feierliche Ansprache zu halten, erzählt sie den versammelten Vierzehnjährigen von der Befreiung vom Hitlerfaschismus durch die Rote Armee und der anschließenden Besatzung ihres Heimatdorfes, wobei sie eine ausschließlich kameradschaftliche und fürsorgliche Behandlung durch die Sowjetsoldaten schildert. Das Interesse der jüngeren Generation für die Ausführungen der Funktionärin hält sich in Grenzen: »Die angesprochenen Jugendlichen hörten ihrer Rede unaufmerksam zu. Sie waren mit ihrer neuen Garderobe beschäftigt und unterhielten sich leise über die Geschenke, die sie an diesem Tag bereits erhalten oder noch zu erwarten hatten« (*EK* 136).

Dass die Rednerin es in ihrer Ansprache versäumt, die ganze Geschichte zu erzählen, nämlich, dass ihre vierundsechzigjährige Großmutter beim Versuch, die Enkelin und Schwiegertochter vor dem Angriff zweier marodierender Rotarmisten zu retten, selbst vergewaltigt wurde, entgeht ihrem Ehemann nicht. Als er sie nach den Feierlichkeiten darauf anspricht, überfällt die Frau ein heftiger Weinkrampf; als sie wieder Worte findet, lässt sie ihrer Verachtung ihrem Mann gegenüber freien Lauf: »Du bist ein Faschist. […] Faß mich nicht an, du Faschist« (*EK* 138).

Auf dem ersten Blick scheint es sich hier also um zwei Figuren mit sehr ähnlichen Verhaltensweisen zu handeln: Gerhard Plasterer und Ilona R. sind vergleichbaren Alters (wenn nicht sogar eines Jahrgangs[15]), beide werden trotz eines traumatischen Erlebnisses bzw. eines schwerwiegenden Verlustes durch Soldaten der sowjetischen Streitkräfte überzeugte Kommunisten, steigen in der jungen DDR beruflich auf, gelangen in (mehr oder minder) einflussreiche Stellen und zeigen sich beide schließlich bemüht, ein eindeutig heldenhaftes Bild der Roten Armee an eine jüngere, für diese Botschaft offenbar nur mäßig empfängliche Generation weiter zu vermitteln.

Allerdings tun sich bei näherer Betrachtung wesentliche Unterschiede zwischen den Figuren auf. Das Wenige, was man über die Vergangenheit von Paulas Vater erfährt, stellt

15 Gleich am Anfang der »Vergewaltigung« wird für Ilona R. ein präzises Alter angegeben: Sie wird im August 1945 siebzehn Jahre alt (*EK* 131); keine genauen Angaben werden für Gerhard Plasterer gemacht, doch der Leser erfährt, dass er siebzehnjährig von zu Hause weggeht, und es wird suggeriert, dass dies am Kriegsende geschieht (*FPT* 399–400).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

die Ernsthaftigkeit seiner sozialistischen Überzeugungen in Frage und legt vielmehr eine gewisse ideologische Promiskuität an den Tag; in seiner Schilderung der Flucht der Familie am Kriegsende charakterisiert Paulas Großvater seinen Sohn wie folgt: »Vater war nicht dabei. Der hatte sich freiwillig zu den Soldaten gemeldet, wollte Offizier werden. Kam in Gefangenschaft, tat sich dabei wieder mächtig hervor, machte Karriere, selbst im Lager. Dein Vater war ja immer ganz stramm und vorneweg« (*FPT* 399–400). Gerhard Plasterers Verschweigen des gewaltsamen Todes seines Bruders seinen Töchtern gegenüber und sein betont positives Narrativ von der Befreiung durch die Rote Armee zeugen von seiner radikalen Anpassungsfähigkeit und dienen vor allem seinem beruflichen Vorankommen. So gehört Gerhard Plasterer in eine Gruppe von Opportunisten und Anpassungskünstler bei Hein wie etwa Bachofen, der streng parteitreue Kleinstadtpolitiker in *Horns Ende*, der sich in den Westen absetzt und erfolgreicher Geschäftsmann wird, oder der Archivdirektor Brachvogel in *Trutz*, der zu DDR-Zeiten als Inoffizieller Mitarbeiter des MfS arbeitet und die Hauptfigur schikaniert, der nach dem Mauerfall aber wieder auf einem hohen Posten sitzt und seine Intrigen weiter spinnen darf.

Zwar dürfte das Festklammern der Protagonistin der »Vergewaltigung« an ihrem einseitig positiven Bild der Rotarmisten wie auch an den Doktrinen des SED-Staats auch eher von persönlichen Bedürfnissen herrühren als von tief verankerter ideologischer Überzeugung. Ganz im Gegensatz zu Gerhard Plasterer aber, in dessen Leben der Tod des Bruders keine einschneidende Rolle gespielt zu haben scheint, bleibt für Ilona R. die Vergewaltigung ihrer Großmutter offensichtlich ein über vier Jahrzehnte nicht verarbeitetes Trauma. Das Verschweigen dieses Ereignisses ist also nicht etwa Mittel zum Zweck, d.h. es dient nicht – wie im Falle Plasterer – dem beruflichen Aufstieg, sondern umgekehrt: Die Vergewaltigung ist der zentrale Gegenstand ihres Verdrängungsbestrebens, wobei ihr Engagement für den DDR-Sozialismus vor allem als Sinnfindungs- und Selbsterhaltungsstrategie diesem Bestreben untergeordnet zu sein scheint. So sehr sich Gerhard Plasterer und Ilona R. ihren Geburtsjahren und ihrer politischen Orientierung nach zunächst ähneln, lassen sich hinter ihrer Staatstreue jeweilige Motivierungen und emotionale Veranlagungen erkennen, die kaum verschiedener sein könnten

Beim Rückgriff auf den Generationenansatz in der Analyse eines literarischen Textes ist natürlich Vorsicht geboten: Es darf dabei genauso wenig um die Reduzierung der Figuren auf eine etwaige Funktion als Vertreter einer Generation gehen, wie um die Widerlegung gegebener Generationenmodelle mittels des bloßen Aufzeigens von vom Modell abweichenden Handlungs- und Denkweisen. Dies gilt ja umso mehr für reale Biographien. Generations-Bildungen sind, mit Thomas Ahbe gesprochen, schließlich »keine »historische[n] Daten und Fakten« sondern »idealtypische Konstruktionen«, die »unter Inkaufnahme bestimmter Ausblendungen (die der Genderperspektive, der Milieu- und Schicht-Perspektive, der kulturellen Differenzen zwischen städtischen und dörflichen Lebensformen« ihren Beitrag für die Zeitgeschichte leisten können.[16] Was Heins Texte

16 Thomas Ahbe: »Deutsche Generationen nach 1945«; https://www.bpb.de/apuz/30720/deutsche-generationen-nach-1945 (06.09.2023). Ganz ähnlich gibt Jürgen Reulecke zu bedenken: »[…] generation und generationality are, in the end, not tangible entities but rather mental, often very zeitgeist-dependent constructs«; Jürgen Reulecke: »Generation/Generationality, Generativity, and

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

(und die Literatur im Allgemeinen) diesem Geschichtsverständnis beizutragen vermögen, ist nicht nur eine Verlebendigung, sondern auch eine Kommentierung, Ergänzung und Differenzierung solcher Generationenmodelle.

## 7.4. Schweigen in der Erzählstruktur

Schweigen und gestörte Kommunikation zwischen den Generationen sind aber nicht nur auf der Handlungsebene des Romans anzutreffen, sondern sie sind auch der Form und dem zentralen Kommunikationsakt des Romans eingeschrieben. Dies soll hier kurz an einigen erzähltechnischen Besonderheiten des Romans, wie etwa Aporien zwischen der Rahmen- und Binnenerzählung und in paratextuellen Elementen, gezeigt werden.

Beispielsweise wird von den Misshandlungen und Demütigungen in Paulas Kindheit nicht in der ersten, sondern in eigenen Kapiteln in der dritten Person berichtet. Akzeptiert man Paula als Autorin der gesamten Binnenerzählung des Romans einschließlich dieser personal erzählten Kapitel – was nicht unbestreitbar ist, worauf im Folgenden noch einmal einzugehen sein wird – könnte dieser Wechsel von der Ich- zur Sie-Erzählerin als die Suche Paulas nach einer Form aufgefasst werden, in der lange Verschwiegenes und kaum oder nur schmerzhaft Aussprechbares endlich erzählt werden kann. Diese Verfremdungsstrategie kann entweder als psychische Schutzreaktion, sprich als Dissoziation verstanden werden, oder als die (natürlich illusorische) Versuch, das rückblickend erzählende Ich vorübergehend auszuschalten zugunsten des erlebenden Ich – der Versuch, mit Uwe Johnson gesprochen, »darinnen noch einmal zu sein, dort noch einmal einzutreten«.[17] Auch im *Fremden Freund* wird die Schilderung von Traumata in der Kindheit erzähltechnisch vom Rest des Erzählten abgesetzt; dies erfolgt allerdings in der frühen Novelle durch den wiederholten Wechsel ins Präsens, also durch einen Tempuswechsel statt einen Wechsel der Erzählperson.

Für eine Lesart von Paula als Autorin sowohl der homodiegetisch erzählten als auch der personal erzählten Kapitel des Romans sprechen vor allem paratextuelle und sprachliche Indizien. Erstens werden die Kapitel mit Er- (bzw. Sie-)Bezug von den übrigen Kapiteln weder typographisch noch etwa durch besondere Überschriften oder eine Unterbrechung der Kapitelnummerierung gesondert markiert, sodass Lesende von einem zusammenhängenden Manuskript ausgehen dürften. Zweitens fällt in den personalen Erzählpassagen der gelegentliche Gebrauch von Verwandtschaftsbezeichnungen ohne jeglichen Artikel (z.B. »Vater« statt »ihr Vater« o.ä.) auf; wie oben in dieser Studie bereits vermerkt, ist der artikellose Gebrauch von »Mutter« und »Vater« quasi als Eigennamen nach dem *Duden* ein Merkmal der »Kindersprache«[18] und weist hier, wenn nicht unbe-

Memory«, in: Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook, hg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin/New York: de Gruyter 2008, S. 119–125; hier: S. 119.

17 Uwe Johnson: Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 63.

18 Dudenredaktion: Richtiges und gutes Deutsch, S. 977.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

dingt eindeutig auf die Autorschaft Paulas, dann zumindest auf die stellenweise Übernahme der figuralen sprachlichen Perspektive durch den Erzähler hin.[19]

Allerdings wurde bereits zu Beginn des Romans – wenn man ihn sorgfältig liest – diese vielleicht schlüssig erscheinende Zuschreibung des Binnentextes an Paula Trousseau in Frage gestellt. In der Rahmenerzählung, die mit der Benachrichtigung Sebastien Glieses, eines ehemaligen Freundes von Paula, über deren Selbstmord in Südfrankreich beginnt, werden Leser*innen anscheinend darüber aufgeklärt, wie es dazu kam, dass er den daran anschließenden Lebensbericht Paulas in die Hände bekommen hat. Paula stirbt, vermacht ihren zwei Kindern ihren ganzen Besitz inklusive aller Gemälde und Skizzen, die laut ihrem Wunsch Sebastian Gliese verwalten und veräußern soll. Unter der Hinterlassenschaft ist auch ein Manuskript, das für Paulas Tochter Cordula bestimmt war, aber nicht von ihr angenommen wird und sich jetzt im Besitz von Michael Trousseau, Paulas Sohn, befindet, der Sebastian Gliese aufsucht, um ihm den Auftrag der verstorbenen Mutter zu übertragen. Der Verdacht liegt also nah, dass es sich bei dieser Rahmenerzählung um eine klassische Manuskript- bzw. Herausgeberfiktion handele: Gliese wird wohl auf diese Weise in Besitz des Manuskripts kommen, das er dann in Form des vorliegenden Romans veröffentlicht – so dürften Lesende schlussfolgern. Genauso verstehen auch berufliche Leser*innen diese Rahmung, d.h. als Entstehungs- und Veröffentlichungsgeschichte des Textes, aus dem die Binnenerzählung besteht. Zum Beispiel schreibt Carola Wiemers in ihrer Rezension im Deutschlandfunk: »Während in den genannten Büchern [*Horns Ende* und *Der fremde Freund* – R.S.] die jeweils Überlebenden den Toten nachdenken, hinterlässt die Malerin Paula Trousseau […] ihren eigenen Erinnerungstext.«[20] Ähnlich umreißt Paul Michael Lützeler die Ausgangssituation des Romans im Tagesspiegel: »Vor dem Suizid hat Paula ihr Leben aufgezeichnet. Die Autobiographie – von einem Freund zugänglich gemacht – ist in der Ichform erzählt […].«[21]

So naheliegend diese Lesart auch sein mag, zumindest noch am Anfang der Rahmenerzählung, es trügt der Schein: Wie bereits erwähnt, nimmt Cordula, Paulas Tochter, das für sie bestimmte Manuskript nicht an, denn der damalige Verzicht der Mutter auf ihr Kind stellt für Cordula einen unverzeihlichen Verrat und endgültigen Bruch dar, und auch nach dem Tod ihrer Mutter verspürt die entfremdete Tochter keinen Gesprächsbedarf; auch Paulas Sohn Michael weigert sich, das Manuskript zu lesen, da es nicht für ihn bestimmt war und er deshalb nicht weiß, ob es seiner Mutter recht wäre (*FPT* 19); und schließlich nimmt auch Sebastian Gliese weder das Manuskript an, noch erfüllt er seinen treuhänderischen Auftrag mit Paulas Bildern. Paulas Manuskript bleibt also von allen Figuren ungelesen, die gemäß den Erwartungen an eine Herausgeberfiktion für seine Erhaltung und Verbreitung auserkoren wären; das Manuskript kann nicht auf diese Weise unter die Augen der Lesenden gelangt sein, bzw. es scheint mehr als fraglich, dass die den Leser*innen vorliegende Biographie und Paulas Manuskript ein und derselbe Text

19 Vgl. Schmid: Elemente der Narratologie, S. 138.

20 Carola Wiemers: »Ein autoritäres Elternhaus und die Folgen«, Deutschlandfunk Kultur 02.04.2007; https://www.deutschlandfunkkultur.de/ein-autoritaeres-elternhaus-und-die-folgen.950.de.html?dram:article_id=134937 (06.09.2023).

21 Lützeler: »Weiß ist meine Sehnsucht«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

sind. Trotz dieser eindeutigen Signale in der Rahmenerzählung hat in der Sekundärliteratur bislang nur Kathrin Max eine mögliche Nicht-Identität der Texte angesprochen (aber nicht weiter problematisiert).[22]

Die gesamte Rahmenerzählung erklärt also keineswegs den Ursprung des Erinnerungstextes, sondern scheint einzig und allein der Schilderung eines unvollständigen Kommunikationsakts und der Etablierung der versäumten Kommunikation als Thema des Romans zu dienen. Überdies und vielleicht noch wichtiger: Sie verschleiert die gesamte Kommunikationssituation des Romans und wirft die Frage auf, wer hier eigentlich als fiktive Autorin bzw. als fiktiver Autor des Textes fungiert. Paula Trousseau wird zwar im Großteil des Romans als Erzählerin inszeniert, doch die oben angedeutete Nicht-Identität der Binnenerzählung mit dem Manuskript Paulas eröffnet die Möglichkeit, dass es sich hier um eine fiktionale Autobiographie handele – wohlgemerkt: nicht bloß eine fiktive Autobiographie, etwa in dem Sinne, dass keine reale Person für die Figur Paula Pate stand, sondern fiktional, in dem Sinne, dass der Lebensbericht Paulas von einem anderen fiktiven Autor geschrieben worden ist und das Autobiographische an sich hier eine Fiktion innerhalb der Fiktion ist. Für diese Lesart spricht auch die Tatsache, dass die Rahmenerzählung – wie auch oben für die personal erzählten Kapitel gezeigt wurde – in keiner Weise von den übrigen Kapiteln der Binnenerzählung typographisch abgesetzt wird oder in der Nummerierung bzw. Überschriftung vom Rest des Buches abweicht.[23] Stattdessen steht die Rahmenerzählung unter der Überschrift »Erstes Buch« und der Nummer »1.«, der Auftakt der ich-erzählten Binnenerzählung wiederum unter der Nummer »2.« – es fehlt also jegliche Markierung eines Übergangs zwischen den Erzählebenen.

Ein letztes irritierendes Erzählmerkmal, das es kurz anzusprechen gilt, stellt eine Widmung auf der Versoseite zwischen Titelblatt und dem ersten Kapitel des Romans dar. Dort ist nämlich zu lesen: »*für Paula T*« (Kursivierung im Original). Hein selbst bezeichnete in einem Interview diese Widmung, wie auch vergleichbare paratextuelle Strategien in anderen seiner Texte, als eine Art Kunstgriff:

> »[…] das ist ein Trick, um etwas zu erreichen, was im achtzehnten Jahrhundert noch ganz leicht möglich war. Im achtzehnten Jahrhundert konnte man, damit die Bücher sich gut verkaufen, darüber schreiben ›Eine wahre Geschichte‹. Das geht heute nicht mehr, das glauben die Leute nicht mehr, also muss ich andere Tricks machen, indem ich zum Beispiel… in einem Roman habe ich eine Widmung reingeschrieben ›für‹ und

22 »Ebenso können diejenigen Kapitel, in den Paula als Ich-Erzählerin fungiert, nicht zweifelsfrei mit dem im ersten Kapitel erwähnten Manuskript Paulas an ihre Tochter gleichgesetzt werden«; Max: Bürgerlichkeit, S. 428. Auch die Studie von Blankenship muss erwähnt werden, in der die Autorschaft der Binnenerzählung zwar nicht explizit thematisiert, jedoch implizit eher Sebastian Gliese als Paula zugeschrieben wird: »In a way, it can be seen as a mystery novel in that the friend [Gliese – R.S.] spends much of the novel trying to figure out why Paula killed herself«; Blankenship: Suicide in East German Literature, S. 135.

23 Zum Vergleich werden Rahmungen in anderen Hein-Texten kursiv (z.B. *Der fremde Freund*) oder in einer kleineren Schriftgröße (z.B. *Horns Ende*) gesetzt, oder sie befinden sich außerhalb der Kapitelnummerierung bzw. -überschriftung (z.B. *Trutz*, *Landnahme*).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> dann den Namen der Hauptheldin hingeschrieben, sodass man glaubt, der ist der Hauptheldin gewidmet.«[24]

Was allerdings an der Oberfläche als Authentizitätsbekundung verstanden werden könnte (und vielleicht so verstanden werden will), wirkt hier vielmehr als ein Fiktionssignal oder gar ein metafiktionaler Hinweis an Lesende, d.h. es legt die Fiktionalität des Textes offen. Dies ist der Fall, nicht nur weil – der Feststellung Aleida Assmanns zufolge – »bereits die allzu explizite Wahrheitsbeteuerung zum Signal für Fiktionsverdacht werden kann«,[25] sondern auch weil die Vorstellung von Paula Trousseau als Autorin von und gleichzeitig als Adressatin einer Widmung in der eigenen Autobiographie ja sehr paradox vorkommt.

## 7.5. Fazit

Zum Schluss stellt sich die Frage, was für einen interpretatorischen Mehrwert eine Auslegung von Paulas Erinnerungstext als der Schöpfung eines anderen, ihr vielleicht befreundeten fiktiven Autors bringen würde. Dies würde meines Erachtens zu Heins Verständnis von der Rolle der Literatur und speziell der Fiktion im kollektiven Erinnern und zu seinem Selbstverständnis als Chronist passen, der »mit literarischen Mitteln«[26], d.h. »eingreifend und realistisch und magisch und phantastisch«[27], die kleinen Geschichten vor dem Hintergrund der großen Geschichte erzählt. Wie Hein auch in anderen Texten, vor allem zuletzt in *Trutz* (2017), darlegt: Die Fiktion schreitet da erfinderisch ein, wo Menschen selber nicht mehr reden können oder einander nicht mehr zuhören wollen, sie kann mögliche aber unverbindliche Schließungsspielarten für die Lücken im kollektiven Gedächtnis anbieten; die Fiktion kann Geschichten erzählen, die sonst unerzählt geblieben wären. Somit kann sie vielleicht auch einen Beitrag zur Behebung der gestörten Kommunikation im intergenerationellen sowie im deutsch-deutschen Diskurs leisten.

---

24 Ernst A. Grandits: »Interview mit Christoph Hein auf der Leipziger Buchmesse 2017«,; http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=65532 (06.09.2023); offenbar halb im Scherz fügte Hein hinzu: »Alles erstunken und erlogen.«

25 Aleida Assmann: »Fiktion als Differenz«, in: Poetica 21.3-4 (1989), S. 239–260; hier: S. 254.

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

# 8. Ein Jahr, zwei »Jahrhundertromane«: *Glückskind mit Vater* und *Trutz*

## 8.1. Einleitung

Als Christoph Hein 2017 in einem Interview gefragt wurde, ob – angesichts der Häufung von Veröffentlichungen nichtrussischer Autoren über Stalin – der sowjetische Diktator »Hochkonjunktur« habe, reagierte er wie folgt:

> »Keine Ahnung. Ich habe nicht über Stalin geschrieben, nur über Erinnern, Gedächtnis und Mnemonik. Es ist die Geschichte von zwei Familien über fast hundert Jahre, über das letzte Jahrhundert, das freilich von Stalin und Hitler – und weit über ihre eigene Lebenszeit hinaus – heftig geprägt wurde.«[1]

Heins Antwort ist bezeichnend, da der Autor hier einerseits – wie schon an anderen Stellen und in Zusammenhang mit anderen Werken – seinen 2017 erschienenen Roman *Trutz* verständlicherweise nicht in der direkten Referenz auf reale Geschehnisse und Figuren der politischen Zeitgeschichte reduziert sehen will, andererseits aber auch insofern er mit dem Aufgreifen des Wortes »Jahrhundert« die für ihn ungewöhnliche stoffliche Ambitioniertheit des Buchs reflektiert. Die jeweilige in Druckseiten gemessene Erzählzeit zweier neuerer Romane Christoph Heins, *Glückskind mit Vater* und *Trutz*, ist mit je knapp 500 Seiten umfangreicher als sonst – wohlgemerkt bei Erscheinungszeitpunkten, die nur kaum mehr als ein Jahr auseinanderliegen.[2] Aber auch hinsichtlich erzählter Zeit stechen diese zwei Romane Heins aus seinem Schaffen hervor: *Glückskind mit Vater* deckt einen Handlungszeitraum von knapp 70 Jahren ab und umfasst ein ganzes Menschenleben; beim Generationenroman *Trutz* sind es fast 80 Jahre. Zum Vergleich: Mit wenigen

1 Welf Grombecher: »Interview mit dem Schriftsteller Christoph Hein« in: Südwestpresse vom 08.04.2017; auch wenn Hein sich hier offensichtlich nicht auf die Prämisse der Frage einlassen will, lässt er am Ende des Romans eine seiner Figuren tatsächlich verkünden: »Er [Stalin] erfreut sich mittlerweile bester Gesundheit bei uns und bald werden wohl wieder seine Denkmäler aufgerichtet« (*T* 467).

2 *Glückskind mit Vater* erschien am 7.3.2016, *Trutz* am 27.3.2017.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Ausnahmen geht die erzählte Zeit in bisherigen Hein-Werken kaum über eine Spanne von etwa einem Jahr hinaus.[3]

Auch in der Konkretheit der Bezüge auf außerliterarische Wirklichkeiten nimmt vor allem *Trutz* eine Ausnahmestellung in Heins Prosa ein. Es werden hier historische Ereignisse (z.B. die Bücherverbrennungen oder der Deutsch-sowjetische-Nichtangriffspakt) beim Namen genannt und bekannte Persönlichkeiten der Geschichte (u.a. Stalin, Schleicher, Hitler, Molotow) finden nicht nur namentliche Erwähnung, sondern dürfen in einigen Fällen sogar als Figuren im Handlungsgeschehen und in Dialogen auftreten, wie etwa der sowjetische Politiker und Opfer der Stalin'schen Säuberungen Nikolai Bucharin oder der Holocaust-Überlebende und sogenannte »Nazijäger« Simon Wiesenthal.

In früheren Erzähltexten Heins stehen die »großen Ereignisse« so weit hinter dem Schicksal der »kleinen Menschen« im Hintergrund, dass beispielsweise der 17. Juni 1953 in den dargebotenen Kindheits- und Jugenderinnerungen meistens nur verschlüsselt angedeutet wird; in *Landnahme* etwa dient der Aufstand dem bauernschlauen Protagonisten lediglich als Ablenkung, um Werkzeug von einer unbeaufsichtigten Baustelle zu stehlen (*L* 169–174). In *Trutz* aber rückt historisches Geschehen dermaßen in den Fokus, dass Kritiker*innen wie Judith von Sternburg in dem Roman »ein detailreiches, informatives Geschichtsbuch«,[4] Christoph Schröder gar »Ein Geschichtsbuch im besten Sinne«[5] sehen. In eine ähnliche, doch weniger wohlwollende Richtung geht das Urteil von Jochen Schimmang in der *FAZ*; dort lautet es:

> »Das Ende der Weimarer Republik, die sogenannte Machtergreifung, die Schrecken und Verbrechen des Stalinismus inklusive der Moskauer Prozesse und der Deportationen zur Zwangsarbeit, die Kämpfe in der frühen DDR und die der Nachwendezeit – das alles wird getreulich und zuweilen schulbuchhaft rekapituliert«.[6]

Noch allgegenwärtiger als Vergleiche mit Geschichtsbüchern ist das vom Verlag Suhrkamp propagierte und vielfach von Rezensent*innen übernommene und variierte Etikett »Jahrhundertroman«. Zum Beispiel trägt die Buchbesprechung des ausgewiesenen Hein-Kenners Terrance Albrecht die Überschrift »Die Geschichte eines Jahrhunderts«,[7]

---

3 Unter den Texten, die vor den zwei hier besprochenen Romanen erschienen, sind es nur *Landnahme* und *Frau Paula Trousseau*; die Tendenz zu zeitlich sich ausdehnenden Handlungen setzte sich übrigens mit Heins nächstem Roman, *Verwirrnis*, fort, der die fünf Jahrzehnte zwischen Nachkriegs- und Nachwendezeit abdeckt.

4 Judith von Sternburg: »Ins Langzeitgedächtnis damit«, in: Frankfurter Rundschau vom 06.04.2017; http://www.fr.de/kultur/literatur/christoph-heins-trutz-ins-langzeitgedaechtnis-damit-a-1256115 (06.09.2023).

5 Christoph Schröder: »Die Ordnung der Ereignisse«, in: Süddeutsche Zeitung vom 29.05.2017; http://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-literatur-die-ordnung-der-ereignisse-1.3525858 (06.09.2023).

6 Jochen Schimmang: »Als Stalin selbst zur Feder griff«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29.05.2017; http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/christoph-heins-neuer-roman-trutz-14998682.html (06.09.2023).

7 Terrance Albrecht: »Die Geschichte eines Jahrhunderts«, in: ndr.de 09.04.2017; http://web.archive.org/web/20170822145251/www.ndr.de/kultur/buch/Christoph-Hein-Trutz,trutz108.html (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

während der tonangebende Fernseh-Literaturkritiker Denis Scheck, der *Trutz* nach seiner Erscheinung für »den wichtigsten Roman […] in diesem Frühjahr« hielt, das Buch zu einem »Jahrhundertroman in des Wortes wahrster Bedeutung« und dessen Verfasser zu »nicht weniger als de[m] Jahrhundertversteher« erklärt.[8]

Dass in Klappentexten und Rezensionen zu Neuerscheinungen Heins mit Vorliebe zu verkaufsfördernden Bezeichnungen wie »Wende-« bzw. »Einheitsroman«, »der große Deutschland-Roman«, oder eben denen im vorigen Absatz genannten gegriffen wird, hat zwar nicht erst mit diesen späten Romanen begonnen – schon *Willenbrock* und *Landnahme* wurden häufig so charakterisiert.[9] Doch selten hat Christoph Hein mit seinen Texten und seinen extratextuellen Aussagen selber bei solcher Etikettierung so aktiv mitgemacht und damit historiographisch-referentialistischen Lesarten seiner Werke so viel Nahrung gegeben, wie es bei *Glückskind mit Vater* und *Trutz* der Fall zu sein scheint. In dieser Hinsicht ist der Ehrgeiz im eingangs angeführten Zitat vergleichsweise noch zurückhaltend formuliert; in einem einzigen Interview dagegen auf der Leipziger Buchmesse 2017 betonte der Schriftsteller nicht weniger als achtmal die eigene unermüdliche Forschungsarbeit für *Trutz* mit Prädikaten wie »gut recherchiert«, »sehr genau recherchiert«, »fleißige[s] Recherchieren«, »sorgfältigst alles recherchiert« und »genauestens recherchiert«, bevor er stolz zusammenfasste: »auf keiner Seite ist mir ein Fehler nachzuweisen«.[10] Wie im Folgenden gezeigt wird, beschränken sich solche Authentizitätsbekundungen nicht auf öffentliche Äußerungen des Autors zu seinem Werk, also nicht auf das, was Genette als den Epitext bezeichnet,[11] sondern sie kommen auch textimmanent mit großer Häufigkeit sowohl in metanarrativen Kommentaren im Erzählrahmen als auch in der Binnenerzählung des Romans vor.

Eine weitere scheinbare Abweichung vom gewohnten Hein'schen Erzählen gilt es kurz zu umreißen, bevor zu einer näheren Analyse von *Glückskind mit Vater* und *Trutz* übergegangen werden kann; diese betrifft die Darstellung von und den Umgang mit

---

8 Die ersten zwei Etiketten wurden in der Fernsehsendung Druckfrisch vergeben; das dritte erscheint auf der Internetseite zur Sendung; ARD: »Druckfrisch« 19.03.2017; der Verfasser verfügt über einen Mitschnitt. Weitere Beispiele ließen sich anführen. Zum Beispiel befindet Nada Weigelt der Deutschen Pressagentur: »Oft genug ist ›Jahrhundertroman‹ ein abgegriffenes Etikett. Aber bei dem neuen Buch von Christoph Hein passt der Begriff besser als alles andere«; Weigelt: »Ein Jahrhundertroman von Christoph Hein: *Trutz*«, in: Volksstimme vom 04.04.2017; https://www.volksstimme.de/kultur/buch/ein-jahrhundertroman-von-christoph-hein-trutz-818473 (06.09.2023); Annemarie Stoltenberg hat im *Börsenblatt* den zunehmenden Gebrauch der Bezeichnung in den letzten Jahren kommentiert; Stoltenberg: »Womöglich schuldlos«, in: Börsenblatt vom 31.08.2022; https://www.boersenblatt.net/archiv/1361769.html (06.09.2023).

9 Vgl. Jörg Magenau: »Die mentale Hauptstadt der DDR«, in: taz vom 24.01.2004; https://taz.de/Die-mentale-Hauptstadt-der-DDR/!802283/ (06.09.2023); auch Peter Richter: »Der Mann, der die Frauen versteht«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.02.2004; https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/der-mann-der-die-frauen-versteht-1149244.html (06.09.2023).

10 »TTT – Titel, Thesen, Temperamente« (Gespräch mit Rayk Wieland auf der Leipziger Buchmesse), ARD 26.03.2017. Hein wiederholte diese Behauptung in weiteren Interviews, z.B. auf dem »blauen Sofa« des ZDF: »Das blaue Sofa« 26.03.2017; beide Sendungen sind im Internet nicht mehr verfügbar; der Verfasser verfügt über Mitschnitte.

11 Genette: Paratexte, S. 328–353.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

individueller Erinnerung. Erste, flüchtige Betrachtungen der zwei Romane könnten den Schluss zulassen, Hein verfolge plötzlich ein für ihn neues und seinen vorher anderswo geäußerten Ansichten völlig entgegengesetztes Verständnis von den Möglichkeiten und Funktionsweisen des menschlichen Gedächtnisses. Eine dahingehende Folgerung wäre erstens aus gewissen Aspekten der jeweiligen Erzähltechniken und -situationen in den Romanen zu ziehen: Während in früheren Prosawerken des Autors Erzählstrategien eingesetzt werden, die gerade die Lückenhaftigkeit und Subjektivität des Erinnerns herausstreichen, werden in *Trutz* und *Glückskind mit Vater* durch die Linearität und Kohärenz der erzählten Erinnerungen eine potentielle Vollständigkeit und ständige Verfügbarkeit des Gedächtnisses anscheinend postuliert. Zweitens zeigt sich ein expliziter Niederschlag dieser Verschiebung in sogenannten meta-mnemonischen Reflexionen,[12] d.h. in den Positionen, die Erzähler in Erzählkommentaren und Romanfiguren in zitierter Rede zum Thema Erinnerung einnehmen. In *Trutz* vertreten vor allem zwei Protagonisten Haltungen, mit denen sie sich vom übrigen Hein'schen Personal sowie von Äußerungen des Autors selbst deutlich abheben. Zum Beispiel mahnt Dr. Spodeck in *Horns Ende* (1985) die Titelfigur, seinen Erinnerungen zu misstrauen, da es sich dabei um »kein Bild der Welt« handele, sondern um »eine durch das Spiegelkabinett unseres Kopfes entworfenes Puzzle jenes Bildes mit unseren individuellen Verspiegelungen, Auslassungen und Einfügungen« (*HE* 280). Die Erinnerungen der Figuren dieses frühen Hein-Romans werden zudem durch den Einsatz von multiperspektivischem Erzählen sowohl in ihrer Fragmenthaftigkeit gezeigt als auch in ihrer Zuverlässigkeit relativiert. Selbst in *Glückskind mit Vater*, dessen Hauptdiegese als komplette Analepse[13] in einem Zug (d.h. ohne Kapiteleinteilungen) erzählt wird, wird die Anfälligkeit von Erinnerungen für bewusste wie unbewusste Verzerrungen betont; dort verkündet die Titelfigur in der Rahmenerzählung Folgendes:

> »Mit unseren Erinnerungen versuchen wir, ein missglücktes Leben zu korrigieren, nur darum erinnern wir uns. […] Und glauben Sie nicht, ich will Ihnen nun einreden, dass meine Erinnerungen genauer sind, wahrhafter, glaubwürdiger. Nein, verehrtes Fräulein, auch ich würde Ihnen erzählen, was mir ins Bild passt, das ich von mir habe oder das ich anderen von mir vorgaukeln will. Ich würde selbstverständlich alles verschweigen, das mich an mir stört. Und dazu müsste ich mich nicht sonderlich anstrengen. Das Störende, das, was mir an mir nicht gefällt, ich müsste es nicht einmal verschweigen, das ist gar nicht nötig. Das habe ich längst vergessen, und zwar sehr gründlich. Kümmern Sie sich nicht um die Erinnerungen alter Leute […].« (*GmV* 18)

Vergleicht man nun die soeben zitierten Stellen mit zwei weiteren Stellen aus *Trutz*, die die Möglichkeit eines eidetischen, eines lückenlosen und verlässlichen Gedächtnisses voraussetzen, könnte der Bruch radikaler kaum sein. Dort propagiert beispielsweise Waldemar Gejm, Sprachwissenschaftler und Anhänger der Mnemotechnik, Simonides' Loci-Methode:

12 Vgl. Neumann: Erinnerung – Identität – Narration, S. 216.

13 Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 36.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »Wenn wir diesen Code entwickeln und beherrschen, geben wir unserem Gehirn einen Lageplan all unseres irgendwann einmal gespeicherten Wissens samt allem irgendwann einst Wahrgenommenen. Dieser Lageplan, eine Weltkarte unserer selbst, hat alles verzeichnet, ist jederzeit nutzbar, alles ist abrufbar, nichts kann vergessen werden, nichts wird vergessen. […] Unser Gehirn ist kein Archiv mit begrenztem Aufnahmevermögen, es ist unendlich oder doch unendlich in der endlichen Zeit unserer Existenz. Und ebenso ist es mit dem Gedächtnis.« (*T* 223–224)

Maykl Trutz, der einstige Schüler Gejms, lacht Jahre später als Student lauthals über den Gastvortrag eines Archivars, der die Unzuverlässigkeit des menschlichen Gedächtnisses darlegen will: »Maykl erwiderte, Tinte würde vergilben und verschwinden, Papiere würden verlegt, gerieten in Vergessenheit, könnten abhandenkommen, in einem gut trainierten Gedächtnis sei dagegen alles für die Ewigkeit fixiert, festgehalten bis zum Tod« (*T* 383). Nun darf hier der Denkfehler nicht begangen werden, literarische Figuren als bloße Sprachrohre ihres Autors zu betrachten; dennoch lässt die Häufigkeit solcher Äußerungen aufhorchen, zumal es eben die Erinnerungen der letzteren dieser zwei Figuren sind, die die Grundlage des im Roman berichteten Geschehens angeblich bilden. Im Folgenden soll der erzählstrategischen Funktion solcher entgegengesetzten Positionen zum Gedächtnis nachgegangen werden.

Zusammenfassend stellt sich also die Frage: Lässt sich wirklich, wie es der obigen Darstellung nach den Anschein haben mag, ein später, grundsätzlicher Wandel im literarischen Umgang Christoph Heins mit der Erinnerungsdarstellung und -thematik nachweisen – einem Umgang, der ansonsten über Jahrzehnte und auch durch einschneidende politische und persönliche Zäsuren weitgehend konstant geblieben ist? So eine Vermutung hegt zumindest Welf Grombacher, der in einem Gespräch mit Hein die folgende Frage stellte: »Ihre letzten Romane vermitteln den Eindruck, als würden Sie sich selbst als Schriftsteller immer weiter zurücknehmen und ganz den Geschichten vertrauen. Ist das eine Einsicht des Alters? Nicht zu viel zu wollen?«[14] Weitere Leser*innen, die eine Schwerpunktverschiebung auf die Geschichte – sowohl im Sinne von »story« als auch im Sinne von »history« – beobachtet haben wollen, finden im Falle von *Trutz* das Resultat ambivalent oder gar unerfreulich. Zum Beispiel bemerkt Michael Opitz: »Dabei drängen sich im Roman immer wieder die historischen Ereignisse in den Vordergrund, sodass es den Anschein hat, als wären sie es, die statt des Erzählers den Historiker geradezu auf den Plan rufen«.[15] In eine ähnliche Richtung weist die bereits zitierte Rezension Jochen Schimmangs, die mit folgenden Sätzen zu Ende geht: »Dass das Erzählte unbestreitbar über weite Strecken spannend ist, liegt nicht am Erzähler, sondern an der Wucht der Geschichte. Die hat in diesem Fall die Literatur besiegt.«[16]

---

14 Grombecher: »Interview mit dem Schriftsteller Christoph Hein«. In seiner Antwort geht Hein nicht auf die Frage eines Richtungswechsels ein und verweist stattdessen lediglich auf die Rolle des Chronisten.

15 https://www.deutschlandfunkkultur.de/christoph-hein-trutz-menschen-sind-statisten-im-100.html (06.09.2023).

16 Michael Opitz: »Statisten im Weltgeschehen«, Deutschlandfunk Kultur 25.03.2017; http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/christoph-heins-neuer-roman-trutz-14998682-p2.html (06.09.2023). In einer Kundenrezension auf amazon.de heißt es etwas direkter: »Grundsätzlich

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Eine fundierte Antwort auf solche Fragen – und Kritiken – bedarf einer narratologischen Analyse, die über oberflächliche Aspekte der Darstellung oder die bloße Auflistung von inhaltlichen Abweichungen von dem für Hein Bekannten hinausgeht. Im Folgenden wird argumentiert, dass, wenn auch neuerdings sehr wohl eine gewisse Koketterie des Autors mit populärem Realismus – sowohl in seiner publizistischen Strategie als auch in einer im Vergleich zu früheren Werken anscheinend weniger herausfordernden Textebene[17] – auszumachen ist, mit den neueren Romanen doch keine prinzipielle Abkehr von der Hein'schen Skepsis, was vermeintlich vollständige und immer abrufbare Erinnerungen angeht, vollzogen wird. Es wird gezeigt, dass im späten Schaffen Heins die Illusion der objektiven Mitteilung einer in einem wie auch immer gemeinten Sinne »wahren« oder »authentischen« Geschichte genauso konsequent durchbrochen wird wie in den älteren Texten. Insbesondere wird, indem auf manifeste Fiktionssignale in den Romanen, darunter metanarrative und metafiktionale Aspekte, intertextuelle Bezüge und weitere literarische Selbstreflexionen aufmerksam gemacht wird, für neue Sichtweisen auf die Texte jenseits der allzu wirklichkeits- bzw. geschichtsbezogenen Lesarten plädiert. Es gilt hier noch einmal zu betonen, dass es der Absicht der vorliegenden Studie fern liegt, etwa zu suggerieren, die Literatur existiere in einem eigenen, vom historischen Kontext losgelösten Universum; doch über die geschichtlichen und vor allem politischen Bezüge in Heins Werken – wie generell in der sogenannten »DDR-Literatur« – scheint nicht nur bereits erschöpfend geforscht worden zu sein, sondern es drohen durch diese Fixierung auf historische Referentialität auch ästhetische und strukturelle Merkmale der Texte außer Sicht zu geraten.[18]

Nun mag es unnötig oder gar unsinnig erscheinen, sich auf die Suche nach Symptomen der Fiktionalität in Texten zu begeben, die von einem der bekanntesten deutschsprachigen Romanciers der letzten Jahrzehnte stammen und die beide im jeweiligen Untertitel die Gattungsbezeichnung »Roman« tragen. Und doch lassen viele der Reaktionen auf *Glückskind mit Vater* und *Trutz* in ihrer Herangehensweise und Wortwahl Zweifel aufkommen, was die Fiktionskompetenz mancher professionellen Rezipient*innen betrifft. Wie oben bereits mehrfach angemerkt, lässt sich schon seit längerem in Kritiken und Beiträgen zu Heins Werken eine weit verbreitete Reduktion von den Texten auf vermeintliche historische bzw. politische Wirklichkeitsbezüge erkennen; dass zum Beispiel viele Rezensent*innen den *Tangospieler* offenbar »als ein in fiktionaler Erzählform verpacktes Sachbuch über die politische Gegenwart in der DDR« angesehen haben, wurde schon thematisiert,[19] wie auch die häufige Tendenz selbst unter Literaturwissenschaft-

---

gilt, wie immer, warum will der Mann nicht erzählen?«; Harold in Italy: »Leider missglückt«; https://www.amazon.de/ /en/Christoph-Hein-ebook/product-reviews/B01MRLXPFM/ref=cm_cr_getr_d_paging_btm_next_4?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews&pageNumber=4 (06.09.2023).

17 Dieser Aspekt bildet für Moritz Baßler ein bestimmendes Merkmal des »Populären Realismus« der letzten Jahrzehnte: »[…] mit Realismus ist zunächst ein Verfahren bezeichnet, die Technik, so zu schreiben, dass sich dem Leser automatisch eine erzählte Welt, eine Diegese, präsentiert, ohne dass er zunächst mit Phänomenen der Textebene zu kämpfen hätte«; Baßler: »Populärer Realismus«, in: Pop-Zeitschrift 23.10.2012; http://www.pop-zeitschrift.de/2012/10/23/populaerer-realismusvon-moritz-basler23-10-2012 (06.09.2023).

18 Siehe oben, Kapitel 1.2., 1.3. und 1.4.

19 Vgl. Albrecht: Rezeption und Zeitlichkeit, S. 54.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

ler*innen, den eindeutig fiktionalen Text *Von allem Anfang an* schlicht als Autobiographie zu lesen.[20] Ähnlich verhält es sich offenbar mit den zwei neueren Romanen. Wie unten gezeigt wird, berufen sich Rezensent*innen von *Glückskind mit Vater* wiederholt auf eine der Erzählung vorangestellte, umgekehrte Fiktionalitätsklausel, um zu schlussfolgern, dass der Roman auf wahren Begebenheiten basiere. Bei *Trutz* ist es die einleitende Rahmenhandlung, die viele Kritiker*innen zu einem solchen Trugschluss verleitet; darauf stützt sich zum Beispiel die bejahende Antwort Claus-Ulrich Bielefelds auf die Frage einer RBB-Moderatorin, ob »denn diese erfundene Geschichte von Christoph Hein auf wahren Geschichten« beruhe.[21] Auf beide scheinbaren Wahrheitsbeteuerungen, d.h. auf die Inschrift in *Glückskind* sowie die Rahmenhandlung von *Trutz*, wird im Folgenden an passender Stelle eingehend zurückgekommen.

Gleichwohl kann es hier selbstverständlich nicht nur um die triviale und eigentlich überflüssige Beweisführung gehen, dass es bei den besprochenen Texten um Werke der Fiktion handelt. Vielmehr wird argumentiert, dass in beiden Romanen auch innerhalb der Fiktion die Fiktionalität des Erzählten immer wieder bloßgelegt wird. Mit anderen Worten: Nicht nur der reale Autor legt hier fiktionale Erzählungen vor, sondern auch die weitgehend als faktuales Erzählen inszenierte Darstellung des jeweiligen fiktiven Erzählers wird durch bestimmte Erzählstrategien als Fiktion entlarvt.

Unten kommt den zwei Romanen unterschiedlich große Aufmerksamkeit zu. Nach einer vergleichsweise kurz gehaltenen Analyse von *Glückskind mit Vater* rückt der im Hinblick auf unser Untersuchungsziel ergiebigere *Trutz* in den Fokus. Da aus den obigen, einleitenden Bemerkungen zu den zwei Romanen und den folgenden Analysen ein ungefähres Bild der noch recht übersichtlichen feuilletonistischen Rezeption der Romane – literaturwissenschaftliche Besprechungen standen zum Zeitpunkt der Niederschrift der vorliegenden Studie noch aus – ergibt, wird an dieser Stelle auf einen Rezeptionsüberblick verzichtet.

## 8.2. Inszenierte Authentizität in *Glückskind mit Vater*

### 8.2.1. Einleitung

Nach einer fast fünfjährigen Pause nach dem mit dem Uwe-Johnson-Preis ausgezeichneten *Weiskerns Nachlass* kehrte Christoph Hein 2016 mit *Glückskind mit Vater* zum Romanformat[22] und – nach einer noch längeren Unterbrechung – zum retrospektiven Er-

20 Siehe oben, Kapitel 5.2.3.

21 In Gänze lautet Bielefelds Antwort: »Ja, man kann davon ausgehen: Der Roman beginnt mit einem kleinen selbstreferentiellen Spiel, könnte man sagen, der Ich-Erzähler geht in die Räume der Bundesstiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur in Dahlem, er recherchiert über ein Buch, das sich leicht entziffern lässt als das Buch *In seiner frühen Kindheit ein Garten* von Christoph Hein […]«. Zudem verwechselt Bielefeld hier offenbar das Bundesarchiv in Dahlem mit der Bundesstiftung in der Kronenstraße; RBB Kulturradio: »Lesestoff. Christoph Hein. *Trutz*«; die Sendung ist im Internet nicht mehr verfügbar; der Verfasser verfügt über einen Mitschnitt.

22 2013 erschien der Erzählband *Vor der Zeit*, in dem griechische Mythen umgedichtet werden.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

zählen bzw. zu einer sogenannten »fiction of memory« zurück.[23] Erzählt wird in *Glückskind* der Lebenslauf des mit seiner Frau Marianne in der sachsen-anhaltinischen Provinz lebenden, pensionierten Lehrers Konstantin Boggosch aka Müller. Animiert durch den Besuch einer Journalistin, die für die Lokalzeitung an einer Feature über das Gymnasium, an dem Boggosch für eine kurze Zeit Schuldirektor war, schreibt, sowie durch einen an »Konstantin Müller« adressierten Briefes vom Finanzamt, lässt er die sieben Jahrzehnte seines Lebens seit der Geburt unmittelbar nach Kriegsende Revue passieren. Konstantin und sein Bruder werden von ihrer Mutter, einer studierten Fremdsprachenlehrerin, allein großgezogen und in jungem Alter unter dem mütterlichen Mädchennamen ins Register eingetragen. Der nie gekannte Vater, Gerhard Müller, war Industrieller, SS-Brigadeführer, Erbauer eines werkseigenen Konzentrationslagers und Verantwortlicher für Kriegsverbrechen in Polen und der Sowjetunion, wofür er kurz vor Kriegsende im befreiten Polen standrechtlich gehängt wird. Konstantin erfährt erst im Alter von zehn Jahren von den Gräueltaten seines Vaters und versucht für den Rest seines Lebens – vergeblich –, den Schatten der Vergangenheit zu entkommen. Als noch Heranwachsender flieht er, da er wegen seiner familiären Herkunft nicht auf die Oberschule darf, aus der noch jüngeren DDR, zuerst (nach kurzen Aufenthalten in den Aufnahmelagern Marienfelde und Sandbostel) zu dem ungeliebten Onkel Richard in München, und dann nach Marseilles, wo er, von einer Gruppe ehemaliger Widerstandskämpfer und KZ-Überlebender befreundet und gefördert, zwei Jahre als Fremdsprachenkorrespondent arbeitet und die Abendschule besucht. Aus Angst- und Schuldgefühlen, sich bei seinen Freunden als Sohn eines Kriegsverbrechers entlarven zu müssen, kehrt Konstantin in seine Heimat zurück – ausgerechnet am Tag des Mauerbaus. Es folgen ein Studium der Pädagogik (sein erstes Wunschfach Film bleibt ihm verwehrt), die erste Ehe, der Tod der Frau und des neugeborenen Kindes, die zweite Ehe und etliche berufliche Stationen inklusive aller Rückschläge und Intrigen, die ihn immer wieder an sein verdrängt gewähntes Familiengeheimnis erinnern.

*Glückskind* fand einen weitgehend positiven Widerhall bei Rezensent*innen, verbrachte einundzwanzig Wochen auf der Spiegel-Bestseller-Liste[24] und wurde beginnend noch vor Erscheinung des Buches in fünfzehn Fortsetzungen im Mitteldeutschen Rundfunk vom Schauspieler Ulrich Matthes vorgelesen. Wie oben bereits angedeutet, wurde das Buch in diversen Zeitungen und Zeitschriften mit einer sich oft gegenseitig wiederholenden Wortwahl als ein »großer deutscher Roman«[25] bzw. ein »neuer großer

23 Diesen Begriff prägte Birgit Neumann in ihrer Studie *Erinnerung – Identität – Narration*. Die Frage, ob *Glückskind mit Vater* nach Neumanns Kategorien eher zur Gattung des »Erinnerungsromans« oder zu der des »Gedächtnisromans« sei vorerst dahingestellt. Der letzte retrospektiv erzählte Hein-Roman vor *Glückskind* war *Frau Paula Trousseau* aus dem Jahr 2007. Das Handlungsgeschehen in *Weiskerns Nachlass* (2011) spielt nicht nur in der Gegenwart, sondern es wird im Roman auch durchgehend im Präsens erzählt.

24 Spiegel-Bestseller, Hardcover, Belletristik, Top-50; *Glückskind* genoss somit den längsten Aufenthalt und die höchste Platzierung (Rang 11) eines Hein-Werks in der Bestsellerliste seit *Landnahme* (2004); https://www.buchreport.de/bestseller/buch/isbn/9783518425176.htm (06.09.2023).

25 Christian Buß: »Mein Vater, das Gespenst«, in: Spiegel Online 07.03.2016; http://www.spiegel.de/kultur/literatur/christoph-hein-glueckskind-mit-vater-mein-vater-das-gespenst-a-1079585.html (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Deutschlandroman«[26] gefeiert. Viele Besprechungen attestieren dem Roman eine Einfachheit und Schlichtheit des Erzählens,[27] und es ist Frank Quilitzsch ohne Abstriche zuzustimmen, wenn er befindet: »Wie schon in seinem anderen Deutschlandroman ›Landnahme‹ (2004) vertraut Hein voll und ganz auf die Kraft des linearen Erzählens«.[28]

Weniger beipflichten lässt sich allerdings einer weiteren, oberflächlich zwar stichhaltig erscheinenden Behauptung Quilitzschs, nämlich folgender: »Literarische Experimente – wie etwa ›Der fremde Freund‹ (1982) oder ›Horns Ende‹ (1985) – liegen weit zurück.«[29] In der Tat fehlen im *Glückskind mit Vater* so offensichtlich experimentelle Techniken wie etwa die komplexe Zeitstruktur in dem Kritiker erstgenannten oder die Multiperspektivität in dem zweitgenannten Frühwerk, und doch werden einige durchaus unkonventionelle Strategien im neueren Roman eingesetzt, die den Blick des Lesers immer wieder von der »histoire« auf den »discours« lenken. Diese befinden sich zwar vor allem außerhalb der Hauptdiegese des Romans, nicht nur im rahmenden Traumprolog und in der Rahmenerzählung sondern auch im Paratext, weshalb sich die folgende Analyse des Romans in erster Linie auf diese Textteile konzentriert. Doch zusätzlich wird argumentiert, dass eben auch und nicht zuletzt die radikale Linearität und Detailfülle der intradiegetischen Handlung des Romans – es wird über fast fünfhundert Seiten hin in einem Fluss, d.h. ohne Zwischentitel oder jegliche erkennbare Kapiteltrennung erzählt – zu seinen Fiktionalität signalisierenden bzw. antimimetischen Elementen zu zählen sind.

### 8.2.2. Der umgekehrte Fiktionsvertrag im Paratext

Noch vor dem Erzählauftakt von *Glückskind mit Vater* werden Lesende mit einer aus dem Vorspann von Filmen, zunehmend aber auch in der erzählenden Literatur vertrauten Formulierung konfrontiert, wobei allerdings ein entscheidender Unterschied zum Gewohnten auffällt: »*Der hier erzählten Geschichte liegen authentische Vorkommnisse zugrunde, die Personen der Handlung sind nicht frei erfunden*«. Es handelt sich um die eindeutige Anspielung auf eine sogenannte Fiktionalitätsklausel, wie sie sich übrigens auf den Anfangsseiten von *In seiner frühen Kindheit ein Garten* finden lässt und die den Status des darauffolgenden Textes als Werk der Fiktion klarstellen und etwaigen Verleumdungsanklagen zuvorkommen soll. Während aber im Falle des früheren Romans vor einer Rezeptionshaltung gewarnt wird, nach der die erzählerische Bearbeitung des unverkennbar aus der Realität entlehnten Stoffs[30] womöglich als Tatsachenbericht betrachtet wer-

26 Vgl. Heike Kunert: »Die Schuld und die Scham«, in: Lesart 1 (2016), S. 26–27; hier: S. 26.

27 Vgl. etwa Judith von Sternburg: »Glück muss man haben«, in: Frankfurter Rundschau vom 10.04.2016; http://www.fr.de/kultur/literatur/christoph-hein-glueckskind-mit-vater-glueck-muss-man-haben-a-362901 (06.09.2023).

28 Frank Quilitzsch: »Auf der Flucht vor dem gehenkten Vater«, in: Thüringsche Landeszeitung vom 09.04.2016; http://www.tlz.de/web/zgt/kultur/detail/-/specific/Auf-der-Flucht-vor-dem-gehenkten-Vater-681445198 (06.09.2023).

29 Ebd.

30 Die Handlung von *In seiner frühen Kindheit ein Garten* weist direkte Parallelen mit dem Leben und Tod des gewaltsam zu Tode gekommenen RAF-Terroristen Wolfgang Grams auf; siehe oben, Kapitel 4.1.3.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

den könnte, wird hier eben die Nicht-Fiktivität des Dargestellten beteuert. Auf den ersten Blick scheint dieser Verweis auf authentische Vorkommnisse und nicht frei erfundene Personen einen – besonders für Hein-Texte – ungewöhnlich direkten Faktualitätsanspruch darzustellen. Auch Interview-Äußerungen des Autors untermauern anscheinend die beanspruchte historische Wahrheit der Geschichte, wenn auch darin gleichzeitig deutlich erkennbar wird, wie wenig er von der behaupteten lebenden Vorlage für die Figur Boggosch direkt erfahren haben konnte:

> »Das ist schon so, wie dieser Satz sagt. Ich habe diesen Menschen, dieses Glückskind kennen gelernt, ganz wenig – erzählt hat er mir noch weniger. Dann habe ich ihn halt auch mit all dem anderen, das ich gesehen, erlebt, erfahren habe, auch ganz viel mit meiner Biographie angereichert. […] Er hat ähnlich wie dieser Held in dem Roman, er hat nicht darüber gesprochen, er hat dies verschwiegen, und ich bin durch Zufall darauf gekommen, er hat mir dann auch das Wesentliche bestätigt aber mir nicht viel davon erzählt.«[31]

Sollten Leser*innen durch solche Beteuerungen tatsächlich von dem Wirklichkeitsgehalt des Erzählten überzeugt werden, dann scheint dies bei einigen Rezensent*innen die erhoffte Wirkung gehabt zu haben. Paul Jandl bemerkt zum Beispiel Folgendes: »Christoph Heins Roman, der auf einem realen Hintergrund beruht, ist ein deutsches Fallbeispiel.«[32] Katrin Hillgruber beruft sich in ihrer Übernahme der Behauptung, der Stoff sei dem wahren Leben entnommen, direkt auf die vorangestellte Nicht-Fiktionalitätsklausel: »Ausdrücklich verweist Hein eingangs darauf, dass das Erzählte auf authentischen Vorkommnissen beruhe und die Personen nicht frei erfunden seien.«[33]

Was diese Lektüren allerdings übersehen, ist die Tatsache, dass sich diese »Faktizitätsklausel« erst nach dem Titelblatt und daher auch nach der Gattungsbezeichnung »Roman« befindet – dass sie also selbst Bestandteil des Erzähltextes ist und somit bereits auch zur Fiktion gehört. Übrigens schien es dem Autor auf der Buchpremiere für *Glückskind mit Vater* – entgegen seiner Äußerungen im oben zitierten Interview – sehr daran zu liegen, vorwegnehmend auf den Fiktionsstatus dieser Authentizitätsbekundung hinzuweisen.[34]

Gängige Verweise auf die Fiktionalität eines Textes stehen in der Regel – wie es auch für die bereits erwähnte Formulierung in *In seiner frühen Kindheit ein Garten* der Fall ist –

---

31 MDR: »Lesezeit«, 29.2.2017; die Sendung ist im Internet nicht mehr verfügbar; der Verfasser verfügt über einen Mitschnitt.

32 Paul Jandl: »Résistance ist zwecklos«, in: Die Welt vom 04.03.2016; https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article152960028/Resistance-ist-zwecklos.html (06.09.2023). Jandls Beurteilung des Romans ist durchaus positiv und er erkennt schon eine fiktive Komponente an; er bezeichnet den Roman weiter als »Eine kalkulierte Mischung aus Wahrheit und Konstruktion, unbeirrbar und grandios.«

33 Katrin Hillgruber: »Fluchtpunkt Marseille«, in: Der Tagesspiegel 20.3.2016; http://www.tagesspiegel.de/kultur/christoph-heins-roman-glueckskind-mit-vater-fluchtpunkt-marseille/13343868.html (06.09.2023).

34 Buchpremiere für *Glückskind mit Vater* am 6. März 2016 im Berliner Ensemble; der Verfasser war anwesend.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

etwas verborgen im verlegerischen Peritext,[35] d.h. auf einer Versoseite umgeben von anderen gesetzlichen Angaben (z.B. Copyright, ISBN-Nummer usw.). In *Glückskind* ist die entsprechende (umgekehrte) Formulierung kursiv und mittig – also allein stehend und unübersehbar – auf einer Rectoseite gesetzt, und ist also nicht etwa der Rechtsabteilung eines Verlags, sondern eindeutig dem Autor, besser: dem Erzähler des Romans zuzuschreiben. Solche auktorialen Anmerkungen zum Erfundensein (bzw. Nicht-Erfundensein) eines Textes, die räumlich näher am Erzählauftakt stehen und die klar über einen rein juristischen Zweck hinausgehen, schlägt Gérard Genette der Paratextsorte des Vorworts zu, und er betont die bewusste Zweideutigkeit derartiger Leserhinweise:

> »[Es sind] Bestätigungen oder Dementis, die natürlich mit Vorsicht zu genießen oder *cum grano salis* zu schlucken sind, da die Leugnung ›jeder Ähnlichkeit‹ von Anfang an die doppelte Funktion besitzt, den Autor vor den eventuellen Folgen der ›Applizierungen‹ zu schützen und die Leser unweigerlich auf die Suche nach ihnen anzusetzen.«[36]

Ein bekanntes Beispiel aus der deutschsprachigen Literatur – Genette zitiert ja vorwiegend französischsprachige Texte – für den ironischen Gebrauch einer solchen Vorrede befindet sich zu Beginn von Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*:

> »Personen und Handlung dieser Erzählung sind frei erfunden. Sollten sich bei der Schilderung gewisser journalistischer Praktiken Ähnlichkeiten mit den Praktiken der ›Bild‹-Zeitung ergeben haben, so sind diese Ähnlichkeiten weder beabsichtigt noch zufällig, sondern unvermeidlich.«[37]

Einen aktuelleren Fall kann mit Thomas Brussigs Autofiktion *Das gibts in keinem Russenfilm* angeführt werden, in deren Vorbemerkung eine potentielle Unentscheidbarkeit seitens der Leser*innen explizit thematisiert wird:

> »*Dies ist ein Roman. Zahlreiche Romanfiguren sind mit den Namen realer Menschen bezeichnet. Die Äußerungen und Taten der Romanfiguren mit den bekannt klingenden Namen sind meines Wissens Erfindungen des Autors. Anders gesagt: Wenn Du, lieber Leser, Dich beim Lesen hin und wieder fragst: ›Hat derundder etwa wirklich…?‹, dann möge in Deinem Kopf als Echo mit meiner Stimme die Antwort erschallen: ›Nö, dis hab ich mir bloß ausgedacht.‹*«[38]

Im Umkehrschluss kann bei *Glückskind mit Vater* die Abwandlung der (wohl) erwarteten Formulierung zugunsten der Nahelegung einer faktualen Lesart des Romans als eine

35 Vgl. Genette: Paratexte, S. 36f.

36 Ebd., S. 211; Hervorhebung im Original.

37 Heinrich Böll: Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann. Mit Materialien und einem Nachwort des Autors, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992. Hein hatte bereits in *In seiner frühen Kindheit ein Garten* mit der Figur Katharina Blumenschläger auf Bölls Text angespielt.

38 Thomas Brussig: Das gibts in keinem Russenfilm, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2015. Hervorhebung im Original. Eine der Romanfiguren in Brussigs Buch mit einem »bekannt klingenden Namen« heißt übrigens Christoph Hein (S. 144f.).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Strategie verstanden werden, (auch) die gegenteilige Haltung in Leser*innen zu provozieren, d.h. um Skepsis gegenüber dem Faktizitätsanspruch und eine erhöhte Aufmerksamkeit für Indizien für das Erdichtetsein der Geschichte zu wecken. Für die Möglichkeit einer solchen Wirkung spricht auch die Feststellung Aleida Assmanns, dass »bereits die allzu explizite Wahrheitsbeteuerung zum Signal für Fiktionsverdacht werden kann«.[39] Allerdings dürfte in Frage gestellt werden, wie verbreitet und stark diese intendierte Zweideutigkeit bei der Leserschaft tatsächlich ausfällt, auch angesichts eines offenbar dominanten Rezeptionsmodus, der ohnehin dazu tendiert, »wahre Geschichten« zu bevorzugen und diese nicht selten auch hinter fiktionalen Texten (besonders solchen mit einem historischen Stoff) zu wittern.

### 8.2.3. Die erste Rahmung: Der Traumprolog

*Glückskind mit Vater* setzt mit einem kurzen Prolog ein, der den Radausflug eines – wie man am Ende der Episode erfährt – jungen Ich-Erzählers in einen Wald wiedergibt. Während anfangs noch durchaus nüchtern berichtet wird, markiert der plötzliche Auftritt einer ganz in weiß uniformierten Gestalt, die »wie ein Märchenprinz […] aus einer anderen Welt, einer fernen Zauberlandschaft« wirkt (*GmV* 9), den Übergang in ein traum- oder halluzinationsartiges Szenarium.

Die Episode erinnert in verschiedener Hinsicht an den Prolog von *Der fremde Freund*. Schauplatz für die jeweilige Traumsequenz in beiden Texten ist ein Wald. An die Stelle des Zypressengrüns – »ein schmaler Streifen vor kristallen-leuchtender Leere« (*DfF* 5) – in der frühen Novelle tritt im neueren Roman das »aufreizend hell« leuchtende »Weiß der dünnen, verletzlich wirkenden Stämme« von jungen Birken, die von einem als »groß und übermächtig« beschriebenen alten Mischwald »dicht und dunkel« umschlossen werden (*GmV* 7). Beide Traumwälder deuten zudem auf tatsächliche Orte der jeweiligen Diegese der Werke voraus – Wälder, die für die Hauptfiguren verstörende, verdrängte Assoziationen über (vollzogene oder geplante) Gewaltverbrechen männlicher Bezugspersonen bergen: In *Der fremde Freund* wird Claudia nämlich in einem Wald von ihrem Freund Henry vergewaltigt (*DfF* 69-70); der Wald in der Vision Konstantin Boggoschs in *Glückskind mit Vater* ähnelt nicht nur der Beschreibung des abgeholzten und wieder aufgeforsteten »Ranenwäldchens«, wo einst das betriebseigene Konzentrationslager des Vaters entstehen sollte (vgl. *GmV* 66 und 78), sondern wird gegen Ende der Sequenz gar namentlich identifiziert (*GmV* 10). In beiden »Träumen« treten auch uniformierte, auf die Protagonisten unheimlich wirkende männliche Figuren auf. In *Der fremde Freund* sind es fünf in weiß gekleidete Läufer, die sich Claudia mit den »eleganten, regelmäßigen Bewegungen von Maschinen« nähern (*DfF* 6) und deren uhrwerkähnliche, hämmernde Schritte eine brüchige Brücke über einem Abgrund zu zerstören drohen, an der die Hauptfigur und ihr Begleiter sich festklammern. In *Glückskind* vermag es die im weißen Frack gekleidete Gestalt wiederholt mehrere junge Birken mit einem einzigen »unachtsamen, doch gleichzeitig anmutig ausgeführten« Peitschenschlag zu fällen (*GmV* 9). Dies stellt für den Ich-Erzähler eine ebenso große Bedrohung dar als die Läufer es für Claudia sind, denn:

39 Assmann: »Fiktion als Differenz«, S. 254.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Was die uniformierte Figur mit seinen Peitschenhieben freilegt, ist – so können es Lesende im Nachhinein auffassen – das Fundament des vom Vater errichteten, aber nie in Betrieb genommenen Konzentrationslagers. So verhindert dieses Baumfällen, dass »Gras über die Sache wachsen«, d.h., dass vergessen werden kann, und es deutet mithin auf die ständige Heimsuchung Konstantin Boggoschs durch die Gespenster seiner Vergangenheit voraus. Gleichzeitig greift Hein in diesem Prolog zum *Glückskind mit Vater*, soweit man die zerstörerische Figur als stellvertretend nicht nur etwa für die Beständigkeit der Erinnerung, sondern ganz konkret für Konstantins SS-Vater versteht, auch auf den Erzähleingang eines anderen frühen Werkes, *Horns Ende*, zurück: Zum Auftakt beider Romane wird so eine Art Begegnung des jeweiligen in die Kindheit versetzten Erzählers mit einem Toten als Auslöser des erinnernden Erzählens inszeniert.[40]

Ein kurzer Absatz am Schluss des Prologs führt einen abrupten Szenenwechsel weg vom Wald herbei: »Am Abend hatte ich Fieber und bekam Schüttelfrost. Mutter machte mir kalte Wadenwickel und steckte mich ins Bett« (*GmV* 10). Ähnlich wie die einleitende Traumsequenz in *Der fremde Freund*, die mit einem Sprung zu »Später, viel später« zu Ende geht und in der nicht klar ist, ob mit dem »Versuch einer Rekonstruktion« (*DfF* 7) auf die Schilderung des Traums oder auf den Monolog, der daran anschließt und den Hauptteil der Novelle bildet, angespielt wird, kann auch hier nicht mit absoluter Sicherheit entschieden werden, ob das Fieber des Jungen als Resultat eines tatsächlichen Ausflugs in den Wald, oder umgekehrt ob der Traum vom Wald als Begleiterscheinung seines Fiebers aufzufassen sei. Deutlich erkennbar ist jedenfalls die rezeptionslenkende Funktion dieser Rahmung: Wie auch vergleichbare Traumsequenzen in anderen Hein-Werken[41] etabliert sie nämlich den Geisteszustand – die Subjektivität und vor allem die verdrängende Haltung – eines erzählenden bzw. fokalisierenden Protagonisten, und wirft zugleich schwer lösbare Fragen auf, was den jeweiligen Zeitpunkt des Träumens und des Erzählens betrifft. Darüber hinaus könnte der intertextuelle Verweis auf frühere Werke als ein weiteres Fiktionssignal aufgefasst werden; diese Funktion von Intertextualität wird an gegebener Stelle unten in dem Abschnitt zu *Trutz* ausgiebig dargelegt, weswegen hier auf eine nähere Erörterung vorerst verzichtet wird.

### 8.2.4. Die zweite Rahmung: Die Gegenwartsebene

Eine weitere strukturelle Parallele zu dem Frühwerk *Der fremde Freund* macht sich in *Glückskind mit Vater* in dem Erzählabschnitt, der direkt auf den Prolog folgt, bemerkbar. Indem dieser Abschnitt eine Gegenwartsebene, aus der heraus erinnert und erzählt

40 Übrigens bleibt dies nicht der einzige Verweis auf *Horns Ende* in *Glückskind mit Vater*. Auch in Dr. Spodecks Beziehung zu seinem verstorbenen Vater im früheren Roman sind Parallelen mit der Vater-Sohn-Beziehung in *Glückskind* zu erkennen; in beiden Romanen ist von einem faschistisch gesinnten Vater die Rede, der »zeit seines Lebens« an der eigenen Heimatstadt »gesündigt« hat (*HE* 8), und von einem Sohn, der für diese Sünden büßen muss. Außerdem sei hier auf die klangliche Ähnlichkeit zwischen dem Namen des *Glückskind*-Protagonisten, Konstantin Boggosch, und dem von Spodecks Vater, Konrad Böger, hingewiesen.

41 Zusätzlich zum Prolog des *Fremden Freunds* wären hier vor allem die (Wach-)Träume der Hauptfiguren in *Der Tangospieler* (*TS* 180–181), *Willenbrock* (*W* 7) und *Weiskerns Nachlass* (*WN* 8–11) zu erwähnen. Siehe oben, Kapitel 4.1.2. und 6.3.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

wird, inszeniert, entsteht hier – wie auch in der frühen Novelle – in der Kombination und Wechselwirkung mit der Traumsequenz eine Art doppelte Rahmung. Während aber im *Fremden Freund* sowohl der Traum als auch die den Erinnerungskontext thematisierende Gegenwartsebene und die daran anschließende Diegese durchgehend in der ersten Person erzählt werden, gibt es in *Glückskind* einen bemerkenswerten Wechsel vom Ich-Erzähler der Traumsequenz zur unpersönlichen Erzählinstanz in der zweiten, extradiegetischen Rahmung, bevor in der Binnenerzählung (oder besser: kurz vor Einsetzen der Binnenerzählung – siehe unten) dann der autodiegetische Erzähler Boggosch wieder das Wort ergreift.

Nun muss Stimmenwechsel ja nicht gleich Perspektivenwechsel bedeuten, und auch in *Glückskind mit Vater* dient der Protagonist in den meisten der in dritter Person erzählten Passagen klar erkennbar als Fokalisierungsinstanz. So könnte man meinen, dieses Pendeln zwischen Ich und Er sei wenig mehr als ein stilistischer Kunstgriff, der zwar eine gewisse Verfremdung erzeuge, aber letztendlich für die Analyse der Perspektivenstruktur des Textes folgenlos bliebe. Und doch ist die Fokalisierung durch Boggosch in der zweiten Rahmung nicht nur weder streng intern noch durchgehend, sondern es deuten vielmehr vereinzelte Hinweise auf auktoriales Erzählen hin. Beispielsweise wird nach der Wiedergabe eines kurzen Gesprächs zwischen dem Protagonisten und einem seiner ehemaligen Schüler ein weiterer Dialog geschildert, bei dem die mutmaßliche Reflektorfigur Boggosch nicht mehr anwesend ist und von dem sie folglich keine Kenntnis haben könnte:

> »Ein Auto hinter ihm hupte zweimal.
> Ich muss weiter, Thomas. Ich drück Ihnen die Daumen, aber lassen Sie das Trinken.
> Mach ich. Versproch'n. Schönen Tach noch, Herr Direktor.
> Der Mann mit der Bierflasche wandte sich an den kleinen Türken im Verkaufswagen. Mein oller Schuldirektor, sagte er und wies mit dem Daumen auf den wegfahrenden Wagen, verstehste, Ali. Der war in Ordnung. Guter Mann, auch wenn er ein Pauker war.
> Der Türke nickte und hielt ihm lächelnd eine Bierflasche hin: Noch ein Pils, Thomas?
> Gib her. Diese dünne Plörre schadet keinem. Reich schon rüber.
> Als Boggosch an Lindners Blumenladen vorbeifuhr, drosselte er die Geschwindigkeit […].« (*GmV* 11–12)

Die durch diese frühe Suggestion einer olympischen Sicht genährte Vermutung, es könnte sich in diesem Abschnitt um eine auktoriale oder editoriale Rahmung handeln, erhärtet sich auf der Handlungsebene: Boggosch wird nämlich von einer jungen Journalistin aufgesucht, die ihn um »ein längeres Interview zu seiner Zeit am Gymnasium« bittet, auf welche Anfrage der Pensionär bescheiden, wenn auch nicht wenig herablassend antwortet: »Nun, Fräulein Rösler, das ist alles lange her. Und es interessiert keinen mehr. Ich bin ein alter Mann, und meine Welt ist längst versunken. Das ist vorbei, mein Fräulein. Vergangenheit. Abgeschlossenes Präteritum. Das war in der anderen Zeit« (*GmV* 17). Dass in Leser*innen zumindest noch auf diesen ersten Seiten des Romans die Erwartung geweckt werden könnte, dass die darauffolgenden fünfhundert Seiten die Form einer in die Länge gezogenen Antwort des interviewten Boggosch auf die Fragen

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

der Journalistin annehmen könnten – dass die junge Frau also quasi als Herausgeberin seiner Lebensgeschichte fungieren wird –, scheint plausibel.

Allerdings erfüllt sich in *Glückskind mit Vater*, wie auch im früheren Roman *Frau Paula Trousseau*, die anfängliche Erwartung nicht, dass es sich bei der Darstellung der Gegenwartsebene um eine editoriale Rahmung handeln könnte: Boggosch gibt nach langer Überlegung schließlich doch kein Interview, genau wie Paulas Manuskript weder von ihren Kindern gelesen noch von Sebastian Giese, in dem Lesende vielleicht kurzzeitig einen Herausgeber vermutet haben, angenommen wird. Auf die erneute Anfrage der Journalistin erteilt der Protagonist von *Glückskind* folgende Absage: »Ich muss Sie enttäuschen, Frau Rösler, erwiderte Boggosch in der Tür stehend, es gibt nichts zu erzählen. Ich habe die Steine um und um gewälzt, es war nichts darunter, das sich lohnt zu erzählen« (*GmV* 38).

Das Bild des Steine-Umdrehens, das Boggosch für sein Erforschen der eigenen Vergangenheit mehrfach in der Rahmenerzählung bemüht,[42] macht unter anderem deutlich, dass, wenn auch am Ende kein Interview zustande kommt, die Anfrage der Journalistin einen unfreiwilligen und unumkehrbaren Prozess des Erinnerns in Gang gesetzt hat. Aleida Assmann hat auf den verbreiteten Rückgriff auf das Ausgraben als räumliche Gedächtnismetapher u.a. bei Freud, De Quincey und Benjamin hingewiesen.[43] Wie in anderen Hein-Werken wird der Weg zum eigentlichen Erzählen der Vergangenheit zuerst mit verweigerter Kommunikation und einer gehörigen Portion Erzählerbescheidenheit bereitet. Die Beteuerung, die Geschichte sei nicht erzählenswert, ist gleichzeitig ein Reflex der Verdrängung, eine Bezeugung der Authentizität und Vertrauenswürdigkeit des Erzählers, und letztendlich auch eine erzählerische Koketterie, die Lesende provoziert, sich dabei das Gegenteil zu denken (vergleichbar mit der Funktion des »Untertexts« in anderen Hein-Texten).

Auch auf der »discours«-Ebene wirkt der Text entgegen den Erwartungen an editorialen Rahmungen und an Rahmenerzählungen im Allgemeinen. Statt des sauberen, nach Nelles für Rahmenerzählungen obligatorischen Wechsels der Erzählebenen (und damit auch der Erzähler) zwischen Rahmen- und Binnenerzählung,[44] findet in der Rahmenerzählung von *Glückskind* eine zunehmende Verschränkung der Stimmen der heterodiegetischen Erzählinstanz und Konstantins statt. Diese Verschränkung zeigt sich zuerst in Form von erlebter Rede und innerem Monolog, bevor sie im letzten Absatz der Rahmenerzählung, d.h. noch vor dem Erzählauftakt der Intradiegese,[45] in einen vorzeitigen Wechsel der Person völlig aufgeht. Noch ungefähr in der Mitte der Rahmenerzählung etwa findet sich ein Beispiel von erlebter Rede; der erste, deskriptive Satz dieser Passage ist eindeutig der narratorialen Perspektive zuzuordnen; in den daran anschließenden Sätzen gewinnt die figurale Perspektive zunehmend Oberhand, sodass lediglich

42 Zum Beispiel und besonders bildhaft in seiner Verarbeitung des ersten Besuchs der Journalistin: »In der Nacht lag er lange wach und grübelte. Er dachte an die junge Frau von der Zeitung und dass er ihr gesagt hatte, er wolle ein paar Steine umdrehen, doch dies hatte er keineswegs vor. Er wollte nichts umwälzen, wollte die Würmer nicht sehen, die dabei ans Tageslicht kommen« (*GmV* 24).

43 Assmann: Erinnerungsräume, S. 162f.

44 Nelles: Frameworks, S. 133f.

45 Genette: Die Erzählung, S. 147f.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

der Gebrauch von Personalpronomen und Possessivartikel in dritter Person als Spuren der Erzählerrede übrigbleiben:

> »Über den Büchern, in der obersten Reihe, standen die Ordner, sauber beschriftet, in denen jene Schulunterlagen abgeheftet waren, die ihm seinerzeit bedeutsam schienen. Was würde man nach seinem Tod mit diesen alten Ordnern anfangen? Vermutlich kommt alles in eine Mülltonne, ohne dass irgendjemand einen dieser Aktendeckel aufschlägt, deren Inhalt einmal wichtig und vertraulich oder gar streng vertraulich war. Dann könnten sich Schulkinder die Akten aus dem Müll holen und die einmal so geheimen Unterlagen lesen. Aber vermutlich werden nicht einmal gelangweilte Kinder sich dies antun. Ebensogut könnte er heute schon diese Zettelsammlung entsorgen, um Platz zu schaffen. Warum sollte jemand diese alten Akten öffnen?« (*GmV* 23–24)

Im letzten Drittel der Rahmenerzählung gleitet das Erzählen immer tiefer in einen direkten Gedankenbericht, der in seiner Ausführlichkeit und dem plötzlichen Wegfallen der anfangs noch vereinzelt eingeschobenen »verba cogitandi« (»er dachte«, »sagte er sich« usw.) schließlich den Charakter eines inneren Monologs annimmt:

> »Was tu ich ihr nur an, dachte er, es ist nicht recht, es ist ihr gegenüber nicht fair, aber ich will diese alten Gespenster nicht wieder aufwecken, sie nicht wieder um mich haben. Ja, Marianne hat recht, sie hat durchaus recht, auch wenn sie nicht weiß, wovon sie redet. Ich bin davon gelaufen, bin mein ganzes Leben lang vor diesem Müller davongelaufen, das ist wahr. Aber was blieb mir anders übrig? Es ist Jahre her, dass ich auch nur einen Gedanken an ihn verschwendet habe. Es gab andere Zeiten, es gab Jahre, in denen ich Tag für Tag mit der Nase auf ihn gestoßen wurde, aber das habe ich überstanden, das ist Vergangenheit. Und dass ausgerechnet die Kirchensteuerfahndung nun wieder dieses Kapitel aufschlägt, ist geradezu lächerlich. Ein arger Witz. Was habe ich mit der Kirche zu tun? Marianne, es tut mir leid, aber ich will nicht darüber reden. Es wäre für mich nicht gut, und warum sollte ich dich mit dieser Vergangenheit belästigen. Lassen wir die Toten ruhen. Die Steuerfahndung hat aus Versehen eine Glocke angeschlagen, die für den Rest meines Lebens verstummt sein sollte. Dieser verfluchte Brief, vergessen wir ihn, meine Liebe. Es ist für mich besser, es ist für dich besser.« (*GmV* 37–38)

Aus dieser Verschränkung der Stimmen wird dann kurz vor dem Ende der Rahmung ein kompletter Stimmen- bzw. Erzählerwechsel: Noch im letzten Absatz der Basiserzählung, also vor dem Kapitelumbruch, den man in der Regel als Markierung eines Wechsels der Erzählebenen erwartet, setzt die Ich-Erzählung bereits ein:

> »Am folgenden Tag half er seiner Frau in den Wagen des Fahrdienstes […].
> Ich verschloss hinter meiner Frau die Wagentür und schaute ihr nach, als sie abfuhr. Ich winkte, solange das Auto zu sehen war, und sagte halblaut vor mich hin: Nein, Marianne, ich habe nichts zu sagen. Ich habe dem kleinen Mädchen nichts zu sagen und dir auch nicht. Es gibt einfach nichts in meinem Leben, was sich zu erzählen lohnt. Gar nichts.« (*GmV* 39)

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Übrigens hat man es in *Glückskind mit Vater* – anders als in der frühen Novelle *Der fremde Freund* und allen anderen längeren Prosatexten Heins, die Rahmenerzählungen enthalten – mit einem Beispiel einer »echte[n] oder eigentliche[n] Rahmenform« zu tun, d.h. mit einem »vollen Rahmen« inklusive Rahmeneingang und -schluss.[46] Auf der letzten Seite des Romans werden nach einem letzten Kapitelumbruch – dem ersten seit Beginn der Binnenerzählung fast fünfhundert Seiten früher – in einem kurzen Abschnitt wieder die Gegenwartsebene und der Erinnerungsakt thematisiert. Aber auch hier, im Rahmenschluss, vollzieht sich der Pronomen- und Stimmenwechsel von der unpersönlichen Erzählinstanz zum Ich-Erzähler Boggosch nicht gleich am bzw. mit dem Kapitelanfang, sondern unvermittelt mitten in einem letzten Absatz. Auf diesen Rahmenschluss wird unten noch einmal kurz eingegangen.

### 8.2.5. Die Intradiegese

Da sich die vorliegende Analyse in erster Linie die ungewöhnliche Rahmung von *Glückskind mit Vater* und ihre Konsequenzen für die Bestimmung der Kommunikations- und Erzähl-Situation im Roman zum Gegenstand genommen hat, kann hier keine ausführliche Auseinandersetzung mit der Binnenerzählung des Romans stattfinden. So ein Unterfangen würde den Rahmen der Arbeit nicht zuletzt wegen des Umfangs und der inhaltlichen Breite des Romans sprengen. Dennoch soll an dieser Stelle eben diese Weitschweifigkeit kurz thematisiert werden, denn sie bildet in ihrer narrativen Präsentation eine weitere Besonderheit des Romans.

Der Kontrast zwischen der bescheidenen und distanzierten Haltung der Hauptfigur zur eigenen Vergangenheit in der Rahmenerzählung und dem äußerst mitteilsamen Erzählgestus in der Binnenerzählung könnte größer kaum sein. Die von Konstantin Boggosch geschilderten Erinnerungen übersteigen in ihrer Detailliertheit, in ihrer anscheinenden Lückenlosigkeit und spontanen Abrufbarkeit über weite Strecken das Menschenmögliche – auf ein denkbares Verständnis von solch einem Gedächtnis als Fiktionssignal wurde in dieser Studie bereits hingewiesen.[47] Diese Artifizialität lässt sich erst recht daran festmachen, dass Boggoschs Erzählen bereits mit der Zeit vor seiner eigenen Geburt einsetzt. Es wird zwar zu Beginn kenntlich gemacht, dass er sein Wissen über das auf den ersten Seiten der Intradiegese dargestellte Geschehen von seiner Mutter bezieht:

> »Der sechste Tag des Friedens war kalt.
> Eisig kalt, sagte Mutter Jahre später zu mir, und ich war froh, mit deiner bevorstehenden Geburt einen triftigen Grund zu haben, nicht aus dem Haus gehen zu müssen und stattdessen die Hebamme kommen zu lassen.« (*GmV* 40).

46 Vgl. Jäggi: Die Rahmenerzählung; »Ein voller Rahmen oder geschlossener Rahmen besteht aus mindestens zwei Rahmenteilen, dem Anfangsrahmen, Rahmenbeginn, Rahmeneinführung, Rahmeneingang oder dem Einleitungsteil des Rahmens und dem Endrahmen, Rahmenschluß, Rahmenabschluß, rahmenden Schluß oder Schlußstück des Rahmens. Ein voller Rahmen ist die Voraussetzung für eine echte oder eigentliche Rahmenform« (S. 55).

47 Vgl. Zipfel: »Autofiktion«, S. 291.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Und dies wird dann auch in der Folge durch den Gebrauch von indirekter Rede erneut bekräftigt. Allerdings treten solche Zeichen der Vermitteltheit nicht durchgehend in diesen frühen Passagen auf; zu denen gesellt sich (wie im ersten Satz des obigen Beispiels) häufig der Indikativ, und nicht selten zusammen mit bewertenden Einschüben (z.B. »Der Krieg war *gottlob* überstanden« *GmV* 42; Hervorhebung R.S.). Diese können einerseits realistischerweise nur der Mutter Konstantins zugeschrieben werden; andererseits weisen die eingesetzten sprachlichen Mittel und die detailreichen Erzählerberichte zunehmend auktoriale Züge auf. Ähnlich wie es in der Rahmenerzählung fließende und verschwommene Übergänge zwischen den Stimmen der Erzählinstanz und der erlebenden Figur gab, verschränken sich auch hier zu Beginn der Binnenerzählung oft Konstantins narratoriale Perspektive und die figurale Perspektive seiner Mutter. Aus erzählstrategischer Sicht könnte dies als Offenlegung und gleichzeitige Verschleierung der Vermitteltheit der Erinnerung aufgefasst werden.

Die Wirkung dieser Strategie wird durch eine (oben schon angedeutete) strukturelle Auffälligkeit verstärkt – durch die Tatsache nämlich, dass die gesamte Intradiegese von *Glückskind mit Vater* in einem Fluss, d.h. ohne Kapitelumbrüche, -nummerierung oder -überschriftung erzählt wird. Das hat es bei Christoph Hein bislang nur in einem weiteren Buch, *Das Napoleon-Spiel* (1993), gegeben; allerdings erklärt sich dies im letzteren Roman damit, dass es bei dieser Ich-Erzählung um einen Brief der inhaftierten Hauptfigur an seinen Strafverteidiger handelt. Auch finden sich in den wiedergegebenen Dialogen in *Glückskind mit Vater* keine Anführungszeichen und nur äußerst selten »verba dicendi«. Somit ist es der erste Hein-Text seit dem Erzählband *Exekution eines Kalbes* (und davor natürlich *Der fremde Freund*), der zitierte Rede nicht mit der üblichen Zeichensetzung versieht. Eine interpretative Signifikanz für diese zwei Besonderheiten lässt sich schwer ausmachen; man könnte zwar hypothesieren, dass damit die Intradiegese eher den Charakter eines Monologs als den eines Erzählens annehmen soll – das ist ja auch streckenweise die Wirkung derselben Technik im *Fremden Freund*; allerdings verliert diese These an Überzeugungskraft, wenn man berücksichtigt, dass diese typographische Besonderheit auch in der heterodiegetisch bzw. personal erzählten Rahmung herrscht. Sicher scheint aber, dass hierbei zumindest von einer Destabilisierung von Lesererwartungen gesprochen werden kann.

### 8.2.6. Der Rahmenschluss: alles nur ein Traum? Zum Fehlen einer »realistisch stimmigen Erzähl-Situation«[48]

Genau wie es unklar ist, ob die Szene im Wald im Prolog des Romans als das Produkt oder der Auslöser des Fiebers des jungen Erzählers zu verstehen ist, ist es auch am Ende von *Glückskind mit Vater* alles anders als eindeutig, in welchem Verhältnis der Erzählrahmen zu der Binnenerzählung steht, etwa ob es sich bei den erzählten Erinnerungen um ein bewusstes Erzählen in Form eines Schreibakts bzw. einer mündlichen Mitteilung oder ob nicht die ganze Intradiegese in einem – gewiss sehr ausführlichen und ausschweifenden – Traummonolog (bzw. in Traummonologen) des erkrankten Protagonisten, Konstantin Boggosch, besteht. Auf der letzten Seite des Romans in einem kurzen Abschnitt,

48 Vgl. Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 140.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

der dem zweiten und letzten der Kapitelumbrüche folgt, findet wieder ein Wechsel der Erzählstimme – übrigens auch des Tempus – statt. Zum Beginn des Abschnitts meldet sich die Erzählinstanz in der dritten Person zurück, doch wird diese allmählich und zunächst fast unbemerkbar durch die Ich-Perspektive abgelöst:

> »In der Nacht bevor Konstantin Boggosch zur Reha-Klinik fuhr, um seine Frau nach Hause zu holen, träumte er wirres Zeug. Er schreckte aus dem Schlaf auf und war sich auf eine seltsam sichere Weise gewiss, dass er nochmals den Traum nach der Narkose im Aufwachraum des Hamburger Klinikums erlebt hatte, den Traum nach seiner Operation.
> Erinnerungen kommen und überstürzen sich, Bilder tauchen aus vergessener Tiefe auf, Landschaften, Unwetter, Eisgang, Überschwemmungen, Mädchengesichter, *Beates* runder Bauch, Beate im Hochzeitskleid, die blutleeren Wangen von Beate, *Mutters* Augen, eine Schulklasse, die am Grab eines Mitschülers steht und heult, ein kenterndes Boot, Julianes winzige Finger, ein schwerer Motorradunfall, eine Prügelei, eine wirklich schwere Prügelei, die einen Jungen ein Auge kostet, ein verwirrter Mann, der mit *mir* irgendwie verwandt ist, die Eiseskälte der Tante, der hasserfüllte Blick eines Lehrers, das Ranenwäldchen, der triumphierende Bruder, das qualvolle Sterben einer Katze.« (Hervorhebung R.S.)

An den hervorgehobenen Wörtern, d.h. am Gebrauch von »Mutter« ohne Possessivartikel, vom Vornamen seiner Frau und spätestens am Gebrauch des Pronomens »mir« wird evident, dass Konstantin Boggosch das Erzählen wieder übernommen hat. Soll mit den teilweisen inhaltlichen Überstimmungen zwischen den Traumbildern und dem in der Intradiegese erzählten Geschehen wirklich suggeriert werden, dass der gesamte Rückblick im Roman nur im Traum stattfand? Somit wäre die Binnenerzählung als kein Produkt bewussten Erinnerns und der Monolog als kein eigentliches Erzählen einzustufen.[49] Allerdings hat die Binnenerzählung nichts von dem Stil und Duktus eines Monologs: Informationen über Personen und Situationen werden geliefert, die offenbar nur der Leserorientierung dienen, Dialoge werden (wenn zwar ohne Anführungszeichen) wiedergegeben, kurz gesagt: Es wird *erzählt*.

Wie in nicht wenigen anderen Hein-Texten werden also im Rahmen Lesererwartungen an die Erzählung geweckt, die dann getrotzt oder zumindest destabilisiert werden. Frank Zipfels Beobachtung zu einem anderen Text (Tschingis Aitmatows *Dshamilja*) trifft auch ohne Abstriche für Christoph Heins *Glückskind mit Vater* zu: »Obwohl der Text durch die Beschreibungen des Erzählrahmens eine konkrete Erzähl-Situation zu implizieren scheint, bleibt diese seltsam unvollständig, wenn nicht gar widersprüchlich.«[50] Diese und die weiteren oben angesprochenen erzähltechnischen Besonderheiten des Textes widerstehen einer erzähllogischen Naturalisierung und sind somit nicht nur als Fiktionssignale zu verstehen, sondern tragen auch der Konstruiertheit und Komplexität von Erinnerung Rechnung.

---

49 Nach Stanzel wie auch Genette ist Monolog eine nicht-narrative Form; siehe Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 286; Genette: Die Erzählung, S. 111–112.

50 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 140.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

## 8.3. *Trutz*: »[F]ür die Ewigkeit fixiert, festgehalten bis zum Tod«?

> »In much metafiction the reader is left with the impression that, since all fiction is a kind of parody of life, no matter how verisimilar it pretends to be, the most authentic and honest fiction might well be that which most freely acknowledges its fictionality.« – Linda Hutcheon[51]

### 8.3.1. Einleitung

Christoph Heins 2017 erschienenem Roman *Trutz* verleihen gleich zwei der Hauptfiguren seinen Titel: Erster Namensgeber ist Rainer Trutz, ein angehender Schriftsteller vom vorpommerschen Land, der in den 1920er Jahren sein Glück in der Hauptstadt der instabilen Republik sucht; der zweite ist sein Sohn, Maykl, der seine Kindheit in der Sowjetischen Union verbringt, bevor er als Vollwaise in die DDR übersiedelt und eine Laufbahn als Archivar einschlägt. Was sich zwischen diesen Stationen im jeweiligen Leben der zwei Männer zuträgt, ist eine Geschichte des Leidens unter Repressalien, Verfolgung, Verhaftung und Zwangsarbeit. Der eher apolitische Rainer und seine Frau Gudrun, eine Gewerkschaftsangestellte und »Religiöse Sozialistin«, geraten durch satirischen Roman Rainers zur Zielscheibe zunächst der rechten Presse und dann rechter Schlägertrupps. In ihren Bemühungen, ein Visum für die Auswanderung zu erhalten, von unzähligen Auslandsvertretungen abgewiesen, geht das Paar dank der Freundschaft mit der sowjetischen Kulturfunktionärin Lilija Simonaitis ins Moskauer Exil. Dort wird Rainer dem Bau der U-Bahn zugeteilt, während Gudrun eine Stelle in einer Süßwarenfabrik bekommt. In Moskau lernen die jungen Eheleute Alina und Waldemar Gejm kennen; Letzterer ist ein Professor für Sprachwissenschaften, an dessen Gedächtnisexperimenten Trutzes zusammen mit ihrem Jungen Maykl und Gejms gleichaltrigem Sohn Rem teilnehmen. Nachdem Rainer wegen einer weit zurückliegenden, zweiseitigen Rezension in der *Weltbühne* zu fünf Jahren Gulag verurteilt und – nach dem qualvollen, aber überstandenen Marsch nach Workuta – gleich am Tag seiner Ankunft ermordet wird, gerät auch der inzwischen zwangsemeritierte Waldemar Gejm aufgrund seiner Forschungen zunehmend ins Visier der Staatsmacht. Die Gejms werden zunächst in dieselbe Siedlung wie Gudrun und Maykl Trutz deportiert, bis Waldemar schließlich ebenfalls zu einem Besserungsarbeitslager verurteilt wird, wo der für schwere körperliche Arbeit denkbarst ungeeignete Akademiker innerhalb kürzester Zeit bei einem Arbeitsunfall stirbt. Nach dem Hunger- und Erschöpfungstod seiner Mutter kommt Maykl zuerst in die Obhut der Gejms, dann in ein Waisenhaus nach Moskau und schließlich als junger Mann in die DDR, wo er Geschichte und Archivwesen studiert. Während sich sein eidetisches Gedächtnis anfangs von großem Vorteil für seine Berufswahl erweist, wird es ihm in seinen ersten romantischen Beziehungen und später auch professionell zum Verhängnis. Er ist es, der am Ende seines Lebens dem Erzähler die Geschichte der Familien Trutz und Gejm mitteilt und dem der Erzähler sein Buch widmet. Auf Maykls Beerdigung, mit der die Rahmenhandlung des Romans zu Ende geht, spielt das *Fledermaus*-Couplet: »Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist«.

51 Hutcheon: Narcissistic Narrative, S. 49.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

### 8.3.2. Fiktionalität (I): Die Rahmenerzählung als inszenierte Herausgeberfiktion

> »Obwohl das Machtwort darüber gefällt ist, machen sich viele Personen lächerlich, indem sie einen Schriftsteller zum Komplizen der Gefühle machen, die er seinen Figuren zuschreibt; und wenn er das Ich verwendet, sind fast alle versucht, ihn mit dem Erzähler zu verwechseln.«
> – Honoré de Balzac[52]

> »Alle Eigenschaften des Sprechers dem Autor zuzuschreiben ist sicherlich naiv, aber ihm keine zuzuschreiben ist nur mit der Hilfe einer gewaltigen theoretischen Bornierung möglich.«
> – Fotis Jannidis[53]

Wie bereits kurz angedeutet, ist der eigentlichen Diegese von *Trutz*, d.h. den oben abgerissenen Handlungssträngen um die Familien Trutz und Gejm, eine Eingangssequenz von ca. fünfzehn Seiten vorgelagert, die in den frühen 2000er Jahren spielt und die Umstände des Kennenlernens des heterodiegetischen Erzählers mit dem Protagonisten Maykl Trutz schildert. Der erste Satz dieser Sequenz – und damit des Romans – ist einer, der nach dem Urteil mindestens eines Rezensenten »in die Literaturgeschichte eingehen« werde[54]: »In diesen Roman geriet ich aus Versehen oder vielmehr durch eine Bequemlichkeit« (*T* 7). Anschließend berichtet der anonyme Erzähler, wie es auf einer Veranstaltung der Stiftung zur Aufarbeitung der SED-Diktatur zur unverhofften Begegnung mit Trutz und somit zum Stoff für einen Roman kam. Im Folgenden soll gezeigt werden, wie die Darstellung der Genese dieses Romans in der Rahmenerzählung einerseits eine Illusion der Authentizität erweckt und andererseits die eigene Fiktionalität andeutet, die in der Binnenerzählung dann schließlich offenlegt wird.

Der soeben zitierte Rezensent, Carsten Otte, erläutert nicht genau, was ihn an diesem knappen, eher beiläufig anmutenden Erzählauftakt so begeistert, doch nimmt man den Satz näher unter die Lupe, lassen sich in ihm tatsächlich einige bezeichnende und teils paradoxe Interpretationsimpulse verdichtet ausmachen. Erstens wird, beginnend mit dem Verb »geraten«, das der Duden mit »ohne Absicht, zufällig an eine bestimmte

52 Aus dem Vorwort zu *Le Lys dans la vallée*, zitiert in Genette: Paratexte, S. 210.

53 Jannidis: »Verstehen erklären«, S. 55.

54 Carsten Otte: »Kein Klugscheißer, Mnemotechniker«, in: taz vom 29.6.2017; http://www.taz.de/!5421540 (06.09.2023). Ähnlich kommentiert Rüdiger Bernhardt: »Die Eröffnung des Romans gehört zu jenen Sätzen, die in Zukunft erinnert werden […] Es wird in späteren Literaturgeschichtsschreibungen als einer der berühmtesten ersten Sätze bezeichnet werden«; Bernhardt: Der vergessene Mythos, S. 293. Bernhardt verfolgt in seiner 2022 gedruckten Interpretation des Prologs von *Trutz* generell einen ähnlichen Argumentationsaufbau wie in der vorliegenden Analyse der Rahmenerzählung; hiermit wird darauf aufmerksam gemacht, dass die obigen Ausführungen bereits Anfang 2021 vom Verfasser in leicht abgewandelter Form unter folgendem Titel veröffentlicht wurden: »[F]ür die Ewigkeit fixiert, festgehalten bis zum Tod«? Zu einem scheinbaren Wandel im Geschichts- und Erinnerungsverständnis von Christoph Hein im Roman *Trutz* (2017)«, in: German as a Foreign Language 1 (2021), S. 43–67; http://www.gfl-journal.de/1-2021/Slipp.pdf (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Stelle, irgendwohin gelangen« definiert,[55] ein anfängliches Desinteresse des Erzählers gegenüber seinem Erzählprojekt suggeriert. Dieser Eindruck der Passivität wird durch die Substantive »Versehen« und »Bequemlichkeit« weiter verstärkt. Zweitens signalisiert die Erwähnung der literarischen Gattung »Roman« eine gewisse Distanz und Reflexion und lädt zunächst zu der Annahme ein, dass der Erzählauftakt und womöglich der ganze Eröffnungsabschnitt außerhalb der Fiktion zu situieren seien. Denn wenn hier *über* den vorliegenden Roman geredet wird, dann fühlt man sich als Leser – anders als bei einem Einstieg »in medias res« – wohl noch nicht mitten *im* Romangeschehen. So könnte bereits nach dem ersten Satz ein anfänglicher Verdacht entstehen, man habe es hier mit einem editorischen Prolog zu tun, der einer fertigen, vorgefundenen Geschichte vorangestellt wurde. Drittens – und gewissermaßen entgegen den ersteren zwei Beobachtungen – ist der Gebrauch des Präpositionalsatzes »in diesen Roman« auffällig: Der Erzähler erklärt nämlich nicht, wie er zu dem Roman bzw. zum Roman*stoff* kam, sondern wie er selber *in* einem Roman landete. Während er sich einerseits von der anschließenden Haupthandlung des Romans, deren heterodiegetischer Erzähler er ist, zu distanzieren sucht, thematisiert er gleichzeitig seine Anwesenheit als Romanfigur in der Rahmung und verdeutlicht damit den Status der Rahmung als Teil der Fiktion. Übrigens stellt *Trutz* das bislang einzige Beispiel eines »overt«[56] oder personalisierten heterodiegetischen Erzählers bei Christoph Hein dar; in allen anderen längeren Prosatexten sind entweder homodiegetische (Ich-)Erzähler[57] oder nicht personalisierte Erzählinstanzen[58] am Werk.

Die im ersten Satz des Romans angedeutete »Bequemlichkeit« wird dann vom Erzähler erläutert. Er habe nämlich gehofft, bei dem Vortrag in Berlin-Mitte eine Direktorin des Bundesarchivs ansprechen und sich so den längeren Weg nach Dahlem ersparen zu können (*T* 7). Dass es dem Erzähler in der Tat ursprünglich um andere Anliegen geht als das, was gleich zum Stoff seines zukünftigen Romans werden sollte, wird er nicht müde zu betonen. Das Thema der Veranstaltung, nämlich »deutsch-russische Verhältnisse im zwanzigsten Jahrhundert«, interessiere ihn »nur am Rande«, und er gesteht ein, schon im Voraus den Vortrag nur »scheinbar interessiert« zuhören zu wollen, denn er sei »mit anderen Dingen beschäftigt« und sein Ziel sei ja lediglich, sich deswegen Zugang zu einer »Person der oberen Etage des Bundesarchivs« zu erschaffen (*T* 7). Auch im Laufe des Vortrags ändert sich nichts an seiner Unbeeindrucktheit:

> »Die neuen Dokumente, die die Archivarin dem Publikum mit Overheadfolien präsentierte, erschienen mir belanglos. Es waren keine sensationellen Erkenntnisse, die eine Neubewertung der geschichtswissenschaftlichen Sicht auf das letzte Jahrhundert er-

55 Dudenredaktion: »geraten«, Duden online; https://www.duden.de/rechtschreibung/geraten_geli ngen_hingelangen (06.09.2023).

56 Seymour Chatman: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca, NY: Cornell UP 1978, S. 219f.

57 *Der fremde Freund*, *Horns Ende*, *Das Napoleon-Spiel*, *Landnahme*, *Von allem Anfang an*, *Frau Paula Trousseau*, *Glückskind mit Vater* und *Unterm Staub der Zeit*. In *Paula Trousseau* und *Glückskind* wird streckenweise auch von einer Erzählinstanz in dritter Person erzählt.

58 *Der Tangospieler*, *Willenbrock*, *In seiner frühen Kindheit ein Garten*, *Weiskerns Nachlass*, *Verwirrnis* und *Guldenberg*.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> forderlich machten, und was daran unbekannt war, überraschte nicht, sondern blieb im Rahmen des Erwartbaren.« (*T* 10).

Erst bei der anschließenden Frage-Antwort-Runde wird die Aufmerksamkeit des Erzählers geweckt, als ein älterer Herr durch seine beharrlichen Korrekturen von Fehlern im Vortrag und sein auswendiges Zitieren von Quellen auffällt; die zwei Männer kommen dann nach dem Ende der Veranstaltung ins Gespräch.[59]

Die oben erwähnten »anderen Dinge«, mit denen der Erzähler zu diesem Zeitpunkt beschäftigt sei, seien Recherchen zu einem Rechtsfall mit politischer Brisanz, die er wie folgt darstellt:

> »Ich war seit mehr als einem Jahr dabei, die seltsamen Umstände des Todes eines Terroristen zu erhellen, der von einer Hundertschaft Grenzpolizisten ergriffen werden sollte, dabei durch eine Kugel ums Leben kam, doch war trotz mehrerer Prozesse nie aufzuklären, wer den tödlichen Schuss abgegeben hatte, der Gesuchte selbst oder einer der Beamten.« (*T* 7–8)

Hinter dem nicht näher identifizierten Terroristen lässt sich ohne viel Phantasie Wolfgang Grams erkennen, dessen gewaltsamem Tod auf dem Bahnhof von Bad Kleinen die hier skizzierten Umstände ähneln; es handelt sich also um einen realen, vom wirklichen Autor Hein in seinem Roman *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005) fiktionalisierten Stoff. Allerdings – obgleich der Erzähler von *Trutz* gegen Ende des Kapitels eine geplante Publikation zum Thema erwähnt (*T* 18) – identifiziert er sich an keiner Stelle als Schriftsteller und macht auch nicht klar, ob seine Beschäftigung mit dem Fall des Terroristentods literarischer, geschichtswissenschaftlicher oder sonst irgendeiner Natur ist; man erfährt lediglich, dass er ein »Mann ohne jede Amtsgewalt« (*T* 9) – also wohl selbst kein Anwalt oder Richter – sei.

Wie bereits oben erwähnt, haben sich mehrere Kritiker*innen durch die Rahmenerzählung und insbesondere durch die Anspielung auf den Terroristen-Roman zu Rückschlüssen auf die Wahrheit der erzählten Begebnisse in *Trutz*, sowie auf die Identität zwischen Erzähler und Autor verleiten lassen. Ein dahingehender Kommentar von Claus-Ulrich Bielefeld wurde bereits zitiert;[60] auf eine ähnliche Weise glaubt auch Jochen Schimmang feststellen zu können: »Der Erzähler dieses Romans ist ein Schriftsteller […]. Er hält sich weitgehend im Hintergrund und ist namenlos; wir dürfen ihn aber getrost Christoph Hein nennen.«[61] Ebenso scheint Dietmar Jacobsen eine solche Gleichsetzung für eine gegebene Tatsache zu halten: »Es war ein Zufall […] der Christoph

59 Für das tatsächliche Stattfinden einer Veranstaltung in den frühen 2000er Jahren unter dem Titel »Feindliche Freunde« gibt es übrigens in den Pressemitteilungen und Bekanntmachungen der Bundesstiftung keinen Beleg, wenn auch die Stiftung zum betreffenden Zeitpunkt an einer gemeinsamen Geschichtskommission zu deutsch-russischen Beziehungen beteiligt war. Siehe »Bericht der Bundesregierung zum Stand der Aufarbeitung der SED-Diktatur«, S. 103; Bundesregierung, https://www.bundesregierung.de/Content/DE/_Anlagen/BKM/2013-01-08-bericht-aufarbeitung-sed-diktatur.pdf?__blob=publicationFile (06.09.2023).

60 Siehe oben, Kapitel 8.1.

61 Schimmang: »Als Stalin selbst zur Feder griff«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Hein zum Stoff für sein neues Buch verhalf. Im Prolog zu *Trutz* gibt uns der Berliner Autor (geb. 1944), […] Auskunft darüber, wie er an ihn kam«.[62] Für Judith von Sternburg in der *Frankfurter Rundschau* lassen sich aufgrund der Anspielung auf den früheren Hein-Roman sogar Spekulationen über die Entstehungsgeschichte von *Trutz* rechtfertigen: »Der Erzähler, erfährt man übrigens ungefragt, ist seinerseits eigentlich mit dem Fall Bad Kleinen beschäftigt, Thema im Roman ›In seiner Kindheit ein Garten‹ (2005) – das könnte ein Hinweis darauf sein, dass der Schriftsteller schon länger mit ›Trutz‹ befasst ist.«[63] Auf die seltsame, hier offenbar für selbstverständlich gehaltene Annahme, man könne in Erzähltexten etwa zwischen von Lesenden »gefragten« und »ungefragten« Informationen unterscheiden, soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Wenn aber auch die Schlussfolgerung Sternburgs bezüglich der Chronologie der Beschäftigung Heins mit dem *Trutz*-Stoff als fraglich eingestuft werden muss, wird ihr hier insofern Recht gegeben, als die Thematisierung der Recherchen des Erzählers zum möglichen Justizskandal um den Tod des Terroristen keineswegs beliebig oder zufällig ist; im Folgenden wird hierauf noch zurückzukommen sein.

Dass der Erzähler in dieser Erinnerungssequenz anonym bleibt, kann einerseits als konsequent mit seiner Selbstinszenierung als bloßer bescheidener Vermittler einer Geschichte, die ihm von dem sich genauestens erinnernden Helden mitgeteilt wurde, gesehen werden. Sogar unter autodiegetischen Erzählern, d.h. Erzähler, die nicht nur Teil der Diegese sind, sondern auch ihre eigene Geschichte erzählen, ist Anonymität nicht ungewöhnlich; Erzählauftakte, bei denen sich der Protagonist namentlich identifiziert, wie etwa »Call me Ishmael«,[64] oder gar verneinende Varianten wie »Ich bin nicht Stiller!«,[65] bilden wohl eher die Ausnahme. Im Falle von *Trutz* wäre es aber sehr leicht denkbar oder sogar zu erwarten, dass der Erzähler seinen Namen verrät, betrachtet man den Ablauf der gegenseitigen Vorstellung des Erzählers und seines zukünftigen Romanhelden:

---

62 Dietmar Jacobsen: »Erinnern kann gefährlich sein«, in: literaturkritik.de 9 (September 2017); http://literaturkritik.de/hein-trutz-erinnern-kann-gefaehrlich-sein,23637.html (06.09.2023). Jacobsen spricht zudem von einem Ich-Erzähler, »hinter dem man unschwer den Autor selbst erkennen kann.« An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass einige wenige Rezensent*innen durchaus die Fiktionalität des Erzählrahmens sowie des Erzählanlasses erkannt haben, wie beispielsweise Carsten Otte, der feststellt: »[…] die Erzählperspektive und der sachliche Chronistenton fall sind höchst artifiziell. Nein, hier ist kein Autor am Werk, der in den Archiven auf eine spannende Geschichte gestoßen ist und der sich nun freut, die Lebensgeschichte einer außergewöhnlichen Familie zwischen zwei Buchdeckel zu pressen«; Otte: »Kein Klugscheißer, Mnemotechniker«; oder Christian Buß, der befindet: »Hein ist – dem Thema Erinnerung zum Trotz – ein lustvoller Fabulierer«; Christian Buß: »Hitler, Stalin und der kleine Trutz«, in: Spiegel Online vom 29.3.2017; http://www.spiegel.de/kultur/literatur/trutz-von-christoph-hein-ueber-eine-biographie-zwischen-hitler-und-stalin-a-1140568.html (06.09.2023).

63 von Sternburg: »Ins Langzeitgedächtnis damit«; die Deduktionsarbeit der Rezensentin ist ohnehin überflüssig, da der Erzähler den Zeitraum seiner Bekanntschaft mit Trutz ausdrücklich in den Jahren 2003–2007 situiert.

64 Herman Melville: Moby Dick; or, the Whale, Project Gutenberg; https://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm (06.09.2023).

65 Max Frisch: Stiller, Berlin: Suhrkamp 2017, S. 9.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

»›Trutz heiß ich, Maykl Trutz‹, sagte er.
Ich gab ihm die Hand, stellte mich ebenfalls vor und fragte, wo man mehr über diese Wissenschaft erfahren könne, von der ich noch nie gehört hatte.« (*T* 15)

Diese demonstrative Unterdrückung des eigenen Namens – sowie die Weigerung, seine Recherchen zum Tod des Terroristen in Verbindung mit einem Romantitel zu bringen – könnte signalisieren, der Autor wolle, dass sich Lesende nicht zwischen fiktionaler und faktualer Deutung dieser Rahmung entscheiden können oder müssen. Dass ihm in *Trutz* dies gelungen ist, ohne dass er dazu auch nur zum Modus der Autofiktion greifen muss, belegen die zahlreichen dahingehenden Bemerkungen, Spekulationen und Interviewfragen von selbst professionellen, literarisch gut versierten Leser*innen.

Wenn auch das Anfangskapitel von *Trutz* in der Überschrift dieses Abschnitts und immer wieder im Text mit Begriffen wie »Rahmung«, »Rahmenhandlung«, »Erzählrahmen« u.Ä. umschrieben wird, bedarf diese aus theoretischer Sicht nicht ganz unproblematische Wortwahl einer kurzen terminologischen Klärung. Der Roman *Trutz*, dessen zwei Vergangenheitsebenen, d.h. die Eröffnungssequenz, die in den Jahren 2003–2007 spielt,[66] und die Hauptdiegese, die die Zeit von ca. 1930 bis 2000 umfasst, von ein und demselben Erzähler präsentiert werden, entspricht nämlich vielen engeren Definitionen der Rahmenerzählung nicht. So insistiert zum Beispiel Andreas Jäggi darauf, »dass Rahmen- und Binnenerzählung von verschiedenen Erzählern erzählt werden müssen«,[67] und Theoretiker wie William Nelles und Gérard Genette pflichten dieser Ansicht bei.[68] Anderer Meinung zwar ist Gerrit Stratmann, der in dieser Forderung Jäggis »kein[en] notwendig[en] Zusammenhang zur Rahmung« entdecken kann,[69] oder Tilman Köppe, der die Ansicht vertritt, dass schon »ein heterodiegetischer Erzähler eine ›Schachtelung‹ von Erzählebenen voraus[setzt]. Ein heterodiegetischer Erzähler ist Teil einer Rahmenerzählung, und was er erzählt, ist eine Binnenerzählung«.[70] So gern sich die vorliegende Studie auf diese letzteren Positionen stützen würde, muss anerkannt werden, dass unter Theoretikern längst keine Einigkeit herrscht und dass besonders die sehr weite Auslegung Köppes den terminologischen Nutzen des Rahmenbegriffs zu gefährden scheint. Aus demselben Grund – d.h. der kontinuierlich gleichbleibenden Erzählinstanz – kann im Falle von *Trutz* noch weniger von einer seit Jahrhunderten verbreiteten und beliebten Variante der Rahmenform fachgerecht gesprochen werden, nämlich von der sogenannten Herausgeber- bzw. Manuskriptfiktion; bei diesem Kunstgriff präsentiert ein in der Rahmenhandlung erzählender, fiktiver Herausgeber einen vorgefundenen, von einer anderen fiktiven Person verfassten Text, der wiederum die Binnenerzählung bildet. Weniger zu beanstanden, insofern der Verfasser der »Rahmung« in *Trutz* sich auch als

66 Eine spätere Stelle im Roman macht deutlich, dass die Erzählergegenwart nicht (dem Ende von) diesem Zeitraum gleichzusetzen ist, sondern frühestens in der Zeit nach 2013 zu bestimmen ist; siehe S. 317 des Romans.

67 Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 58.

68 Nelles: Frameworks, S. 139–40; Genette: Die Erzählung, S. 147f.

69 Gerrit Stratmann: Rahmenerzählungen der Moderne. Situation und Gestaltung einer Erzählform zwischen 1883 und 1928, Marburg: Tectum 2000. S. 26.

70 Tilman Köppe: Erzählte Selbstrepräsentation im modernen Roman, Berlin: de Gruyter 2016. S. 80–81.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Autor der Diegese identifiziert und eine »Schilderung der wahren oder erfundenen Umstände der Niederschrift«[71] liefert, wäre wohl eine weniger enge Charakterisierung des Anfangskapitels nach Genette als »fiktionales Vorwort«.[72]

Doch geht es hier nicht darum, sich auf eine endgültige Zuordnung des Erzähleingangs in eine bestimmte Textsorte festzulegen, geschweige denn zwischen konkurrierenden Definitionsansätzen zu schlichten oder eigene Definitionen aufzustellen. Vielmehr wird es für hilfreich und interpretatorisch ergiebig gehalten, bei der Analyse von *Trutz* einige häufig identifizierte Merkmale und Funktionen von Rahmenerzählungen, Herausgeberfiktionen oder fiktionalen Vorworten im Blick zu behalten – ohne dass dabei an gut begründeten Einschränkungen der Anwendung solcher Kategorien auf diesen Fall vorbeigesehen wird.

Anlass zur vorläufigen, bedingten Übernahme des Rahmen-Begriffs bietet *Trutz* in mehrfacher Hinsicht. Erstens ist die Rahmenform durch die bloße strukturelle Situierung der in der Vergangenheit spielenden Haupthandlung des Romans als Geschichte innerhalb einer Geschichte nahegelegt. Zweitens, insofern sich das Erzählte in der Diegese anscheinend (oder scheinbar?) auf ausführlichen Gesprächen mit dem Protagonisten auf der extradiegetischen Ebene beruht, kommt »eine mündliche Erzählsituation« – ein weiteres Abgrenzungsmerkmal Jäggis für Rahmenerzählungen[73] – explizit zustande, und das kurz vor Ende der Eröffnungssequenz, d.h. just an der Grenze zwischen (postulierter) Rahmen- und Binnenerzählung: »›So‹, sagte Maykl Trutz, ›fangen wir an. Ich will nicht bis in die Antike zurückgehen, vorerst nicht. Ich fange mit meinem Vater an‹« (*T* 18). Folglich und drittens scheint aufgrund der Inszenierung der Binnenhandlung als keine vom Erzähler *er*fundene, sondern als eine *ge*fundene Geschichte eine Anwendung – mit wesentlichen Vorbehalten – der Kategorie der Herausgeberfiktion angebracht.

Besonders der letzte Punkt bedarf weiterer Erläuterung. Wenn auch der Erzähler in *Trutz* ja keinen fertigen Text, kein Manuskript vorfindet, stellt er ganz deutlich die langen Monologe Maykl Trutz' als die direkte Vorlage für die in der Folge eingebettete Erzählung hin. Insofern könnte man hier auch von einer von Jeffrey Williams postulierten Subkategorie von Erzählrahmen sprechen, nämlich vom »*interview preface*, which casts an oral rather than written source and therefore a dramatic scenario rather than an account of scholarly research.«[74] Der Erzähler stellt das Szenarium wie folgt dar: »Ich besuchte Maykl Trutz acht Mal. Bei jedem Besuch sprach er vier Stunden, um dann plötzlich und ohne auf die Uhr zu schauen seinen Bericht abzubrechen, da er erschöpft sei und verbraucht, und mich rasch zu verabschieden« (*T* 18). Außerdem impliziert der Erzähler eine wortwörtliche Treue seiner Rekonstruktion von Trutz' Lebenserinnerungen, indem er – seinen Gesprächspartner anredend aber wohl gleichermaßen Leser*innen zugewandt – unübersehbar signalisiert, sich dabei keinesfalls nur auf sein eigenes Gedächtnis oder Notizen zu verlassen:

71 Genette: Paratexte, S. 166.

72 Ebd., S. 190.

73 Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 62.

74 Williams: Theory and the Novel, S. 121 (Hervorhebung im Original).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »Er redete vier Stunden ohne Unterlass, ich hörte ihm zunehmend gebannt zu und schrieb in Stichpunkten mit, was er sagte. […] Ich fragte, ob ich ein kleines Aufzeichnungsgerät mitbringen dürfe, einen Rekorder, ich hätte nicht sein fabelhaftes Gedächtnis und beim Mitschreiben entgehe mir vieles.« (*T* 18)

Die Zentralität der aus diesen Treffen resultierenden Aufnahmen für die geplante Veröffentlichung des Erzählers wird nochmals betont, als er an seinen Recherchen in den Archiven zu verzweifeln droht:

> »Die Suche war mühsam, zweimal unterbrach ich die Arbeit und war schon fast entschlossen, sie für immer einzustellen. Doch bei der Durchsicht meiner Gesprächsnotizen und einem wiederholten Anhören der Tonaufzeichnungen von Maykl Trutz wurde ich wieder verführt weiterzumachen.« (*T* 19)

Indem der Erzähler in den oben zitierten und in weiteren Textstellen immer wieder das lückenlose Gedächtnis des älteren Herrn sowie die Kohärenz seiner Ausführungen unterstreicht, scheint er den Wahrheitsgehalt des Überlieferten versichern zu wollen; dies gipfelt im folgenden expliziten Plädoyer für die Glaubwürdigkeit seines Protagonisten:

> »Meine Zweifel gegenüber Trutz, die anfängliche Vermutung, es bei ihm mit einem jener Verwirrten zu tun zu haben, die eine fixe Idee beherrschte, die unter Zwangsvorstellungen litten und Verschwörungstheorien nachjagten, hatten sich bei meinem allerersten Besuch in Luft aufgelöst, dieser Mann hatte mein volles Vertrauen.« (Ebd.)

Wie Andreas Jäggi konstatiert, werden »Unter den Wirkungsaspekten der Rahmenform […] am häufigsten die Beglaubigungsfunktion, die Möglichkeit der Lesersteuerung durch Kommentare der Rahmenerzähler und die distanzierende Wirkung der Rahmen genannt«.[75] Dass der Prolog von *Trutz* eindeutig auf den erstgenannten Aspekt abzielt, konnte soeben gezeigt werden. Aber auch eine Distanzierungsgeste lässt sich in den Bemühungen des Erzählers erkennen, seine eigene Rolle herunterzuspielen und Maykl Trutz quasi als Urheber des Erzählten zu etablieren. Diese doppelte Funktion ist keineswegs widersprüchlich, sondern dient der anfänglichen Objektivitätsillusion und entspricht der von Hein (bzw. seinen Erzählern) konsequent eingenommenen Haltung als »Chronist ohne Botschaft«. Durch die wiederholte Betonung des Desinteresses des Erzählers an seinem späteren Erzählstoff, die Zufälligkeit des Treffens mit Maykl Trutz und somit die Inszenierung der Genese der Binnenhandlung als keine vom Erzähler *er*fundene, sondern als eine *ge*fundene Geschichte, scheint dem Leser das angeboten zu werden, was Arata Takeda in Anlehnung an Lejeunes »pacte autobiographique« und »pacte romanesque« einen »editorischen Pakt« nennt; dieser »stützt sich auf die Nicht-Identität zwischen Herausgeber und Urheber der Materialien«.[76] Mit anderen Worten: Die Rahmenerzählung lässt sich – zumindest vorläufig – als Herausgeberfiktion charakterisieren.

---

75 Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 58.

76 Arata Takeda: Die Erfindung des Anderen. Zur Genese des fiktionalen Herausgebers im Briefroman des 18. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008, S. 35–36.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Und doch wird die »Binnenerzählung« von *Trutz* dann eben nicht von einem diegetischen Erzähler, nicht von dem sich erinnernden Protagonisten Maykl, sondern vom heterodiegetischen Erzähler erzählt, der zunehmend auktoriale Züge annimmt (was unten in seinen vielen Konsequenzen zu besprechen sein wird). Also wäre wohl »fiktionales Vorwort« eine passendere Bezeichnung für diese Rahmung, wobei, wie bereits angemerkt, ihre Fiktionalität in Rezensionen nicht selten übergangen wird – ja, einige übertragen sogar die vermeintliche Faktualität der Rahmung auf die Binnenhandlung. Wenn in der vorliegenden Studie zwar eine mangelnde Fiktionskompetenz (z.B. die Gleichsetzung von Erzähler und Autor) in manchen Kritikeraussagen moniert wird, ist die Tendenz, zumindest den Prolog von *Trutz* als faktuales Erzählen zu betrachten, vielleicht nicht allein etwa der Naivität zuzuschreiben, sondern ist ein Wirkungspotenzial, das der Rahmenform innewohnt. Um diese womöglich naheliegende, faktuale Lesart zu erklären, identifiziert Werner Wolf als eines der grundlegenden Merkmale vertrauter Rahmungen ihre Zuverlässigkeit:

> »**Familiar framings are reliable.** […] This also means, in the prototypical case of a preface (although in literature there are many deviations), that such framings are read, at least as a default option, as non-fictional. In a similar way we expect a picture frame […] to be solid and substantial and not a ›fictional‹, painted frame.«[77]

Diese Wirkung wird verstärkt durch die Möglichkeit, so eine vorangestellte Erzählsequenz quasi als Paratext und somit nicht als integralen Teil des »eigentlichen« Textes, d.h. des Romans, zu betrachten. Am Beispiel eines Romans aus dem neunzehnten Jahrhundert stellt Wolf ein weiteres Merkmal von »familiar framings« fest, nämlich dass sie auf einer diskreten, meistens höheren ontologischen Ebene situiert sind: »As a paratext, it is not only set off typographically from the main text but is also located on the superior level of the author who speaks of herself in the first person (as opposed to the following third-person narrative)«.[78] Nun wird der Prolog in *Trutz* zwar nicht vom übrigen Text typographisch unterschieden, doch er setzt sich davon in anderen Hinsichten ab: Anders als die in drei Teile und insgesamt 31 Kapitel aufgeteilte Haupthandlung des Romans steht die Rahmung unter keiner Überschrift; außerdem folgt auf diese Sequenz eine leere Textseite und dann ein Zwischentitelblatt (»Erster Teil«). Die Rahmung von *Trutz* als Paratext lesen zu wollen, erfordert allerdings ein entschlossenes Hinwegsehen über die Tatsache, dass diesem fiktionalen Vorwort zwei Titelblätter und die Genrebezeichnung »Roman« vorausgehen.

Indem textuelle Merkmale die Erwartung einer »klassischen« Rahmenerzählung oder gar einer Herausgeberfiktion erwecken, diese Erwartung jedoch letztlich nicht erfüllt wird, lässt sich eine weitere, im Falle von *Trutz* noch wesentlichere Funktion von solchen Rahmungsstrategien erkennen: nämlich um ein absichtliches Spiel mit der Grenze zwischen Fakt und Fiktion zu treiben. Dass z.B. Herausgeberfiktionen diese Wirkungsmöglichkeit schon immer besessen haben, stellen Lahn und Meister klar: »Erzähltexte dieses Typus wollen – meist zur Verwirrung der Leser – bewusst zwischen

77 Wolf: »Defamiliarized Initial Framings in Fiction«, S. 299 (Hervorhebung im Original).
78 Ebd., S. 302.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

realer und fiktionaler Wirklichkeit oszillieren«,[79] und Schaffrick und Willand sekundieren: »Insgesamt scheint sich die Produktion von Ambivalenzen durch den fiktiven Herausgeber als Teil des angesprochenen *Verwirrspiels* bis heute wenig verändert zu haben.«[80] Nur macht Hein mit seinem Bruch der Konvention, d.h. seiner Nicht-Erfüllung der erwarteten Erzählsituation in der eingebetteten Erzählung, das reflexive Spiel womöglich noch transparenter.

Dass so eine Variation dieser altbewährten Kunstgriffe, wie sie hier in *Trutz* vorliegt, im einundzwanzigsten Jahrhundert immer noch für Verwirrung zu sorgen vermag, mag Frank Zipfel zwar bezweifeln:

> »Seit den Anfängen des modernen Romans wird zuweilen im Paratext (oft im Vorwort) die Behauptung aufgestellt, daß die Erzählung nicht als ein vom Herausgeber verfaßter Text, sondern als Aufzeichnungen einer anderen Person zu verstehen ist. […] Allerdings ist fraglich, ob Leser sich durch solche Manöver (noch) täuschen lassen.«[81]

Doch widersprechen nicht nur die bereits zitierten Rezensent*innen, die einen wahren Hintergrund des Romans vermuten, sondern auch die Einstiegsbemerkung des ZDF-Kulturredakteurs Matthias Hügle in seinem Interview mit Christoph Hein auf der Leipziger Buchmesse, in der er die fiktive Rahmenhandlung mit der wirklichen Entstehungsgeschichte des Romans verwechselt zu haben scheint: »Sie kamen auf eine ganz interessante Weise zu diesem Thema, nämlich über Umwege. Erzählen Sie bitte kurz wie das kam«.[82] Die Antwort des Autors darauf – oder vielmehr: seine höfliche Berichtigung, was die Prämisse der Fragestellung betrifft – ist ungewöhnlich deutlich und wirkt entgegen den meisten sonstigen, einen Wahrheitsanspruch untermauernden textexternen Äußerungen des Schriftstellers:

> »Das ist der Beginn des Romans, ich kann das erzählen, aber ich will darauf hinweisen: davor steht das Wort ›Roman‹, also auch der Beginn ist eine Erfindung, sage ich Ihnen gleich. Also es beginnt damit, dass *der Erzähler* einen Mann kennenlernt am Ende seines Lebens, der dann den Roman ihm erzählt […]«[83]

In einem weiteren Gespräch auf derselben Veranstaltung hat Hein diesen Einsatz eines Erzählrahmens im Dienste der Authentizitätsillusion nicht nur noch expliziter thematisiert, sondern ihn auch in den Kontext einer in seiner Prosa immer wiederkehrenden Erzählstrategie gesetzt:

> »[…] das ist ein Trick, um etwas zu erreichen, was im achtzehnten Jahrhundert noch ganz leicht möglich war. Im achtzehnten Jahrhundert konnte man, damit die Bücher

79 Lahn/Meister: Einführung in die Erzähltextanalyse, S. 100.

80 Matthias Schaffrick und Marcus Willand (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft, Berlin: de Gruyter 2014, S. 74; Hervorhebung im Original.

81 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 135.

82 ZDF, »Das blaue Sofa«.

83 Ebd. (Hervorhung R.S.); dass allerdings der Mann, den der Erzähler kennenlernt, also Maykl Trutz, den Roman eben nicht erzählt – zumindest nicht in Gänze –, wird in der Folge gezeigt.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> sich gut verkaufen, darüber schreiben ›Eine wahre Geschichte‹. Das geht heute nicht mehr, das glauben die Leute nicht mehr, also muss ich andere Tricks machen, indem ich zum Beispiel… in einem Roman[84] habe ich eine Widmung reingeschrieben ›für‹ und dann den Namen der Hauptheldin hingeschrieben, sodass man glaubt, der ist der Hauptheldin gewidmet, [lachend:] alles erstunken und erlogen – nein, also habe ich eigentlich immer kleine Sachen, um den Punkt, dass es eine wahre Geschichte ist, auf eine andere Weise dem Leser zu vermitteln.«[85]

Übrigens scheint die Skepsis Heins, was die Wirkung einer nachdrücklichen Wahrheitsbeteuerung am Anfang eines Texts betrifft, unangebracht, denn nichts anderes als das hat er mit der umgekehrten Fiktionalitätsklausel in *Glückskind mit Vater*[86] eingesetzt, und diese wird keinesfalls von allen Lesenden als »Trick« durchschaut, wie im obigen Abschnitt dargelegt wurde.

Man muss sich aber nicht auf Werk-Informationen epitextueller Art,[87] also die öffentlichen Äußerungen des Autors zu seinem Text, verlassen, um den fiktionalen Charakter der Rahmenerzählung von *Trutz* zu belegen; auch eine nochmalige Betrachtung einiger Handlungselemente könnte sich als ergiebig erweisen. Zum Beispiel werden die erwähnten Recherchen des Erzählers zum Tod eines Terroristen mitnichten nur als einen beliebigen und an und für sich unwichtigen Anlass für den Besuch in der Bundesstiftung dargestellt, sondern es werden diesem Themenkomplex, d.h. dem tödlichen Schusswechsel zwischen Sicherheitsbeamten und dem gesuchten Terroristen sowie den anschließenden Untersuchungen und Prozessen, bereits ab dem dritten Absatz des Buches eineinhalb Textseiten (*T* 7–9) gewidmet – viel mehr als notwendig wäre, um etwa lediglich den Entstehungszeitpunkt des neuen Romans anzudeuten,[88] oder bloß um ein »selbstreferentielle[s] Spiel«,[89] bei dem sich der reale Autor Hein hinter dem Erzähler sichtbar mache, zu treiben. Vor allem geht es in den Passagen, die dieses andere Projekt des Erzählers betreffen, um die mangelnde Hilfsbereitschaft, die ihm bei seinem Gang durch die Archive begegnet:

> »Die ältere Archivarin, mit der ich sprach und der ich um den Bart ging, von dem tatsächlich etwas zu sehen war, meinte, ich würde ohne eine Genehmigung keine Einsicht bekommen, selbst wenn ich der Bundeskanzler wäre, auch bei dem hätte entweder der Bundestag oder der Generalbundesanwalt zuzustimmen.« (*T* 16)

Der Erzähler beschreibt wenige Seiten darauf, wie sich die heimischen Behörden nun in der (für die BRD wohl weniger politisch brisanten) Causa Trutz/Gejm viel entgegenkommender zeigen: »Für diesen Fall gab es in den deutschen Archiven keinerlei Beschrän-

84 Gemeint ist *Frau Paula Trousseau*; siehe oben, Kapitel 7.4.

85 Grandits: »Interview mit Christoph Hein«.

86 »*Der hier erzählten Geschichte liegen authentische Vorkommnisse zugrunde, die Personen der Handlung sind nicht frei erfunden*«. Siehe oben, Kapitel 8.2.2.

87 Vgl. Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 103.

88 Wie es Judith von Sternburg aus diesem intertextuellen Verweis schließt; Sternburg: »Ins Langzeitgedächtnis damit«.

89 Bielefeld: »Lesestoff. Christoph Hein: *Trutz*«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

kungen, ich bekam alles, um was ich bat« (*T* 19). Allerdings stößt der Erzähler jetzt beim erhofften Zugang zu Akten in den russischen Archiven auf Widerstände. So wird in der Rahmenhandlung nicht nur (zumindest gemutmaßte) übermäßige staatliche Gewalt, sondern auch und vor allem das nachfolgende offizielle Sich-nicht-erinnern-wollen bzw. Nicht-erinnert-werden-wollen thematisiert, das sich dann als ein zentrales Thema in der Haupthandlung von *Trutz* offenbart. Im dritten Teil des Romans, als Maykl Trutz als Forscher am Zentralarchiv in Potsdam arbeitet, bringt es sein Vorgesetzter Schmid auf den Punkt: »Der Sieger der Geschichte schreibt die Geschichte. Die Archive sollen nicht die Wahrheit liefern, sondern die dazu passende Wahrheit« (*T* 416).

Indem der Erzähler gleich zum Auftakt an einen unrühmlichen Vorfall aus der jüngeren deutschen Geschichte, genauer: die womöglich außergerichtliche Exekution eines Flüchtigen und den daraus resultierenden Justiz- und Medienskandal, erinnert, bewirkt er, dass Leser*innen bei ihrer Lektüre über das Schicksal zweier Familien unter Diktaturen des zwanzigsten Jahrhunderts auch vom Bewusstsein des Weiterbestehens demokratischer und bürgerrechtlicher Defizite in der frisch vereinigten Bundesrepublik begleitet werden. Wie soeben angedeutet, wird auch, ohne dass falsche Gleichsetzungen betrieben werden, eine Parallele gezogen, was die staatliche Vergessenheits- und Verdrängungspolitik »damals« und heute, »dort« und hier anbelangt. Der systemübergreifende Charakter dieses Phänomens wird an einer späteren Stelle im Roman unterstrichen, als Maykl Trutz, der kurz davor die NS-Vergangenheit eines SED-Funktionärs entdeckt hat, sich mit Simon Wiesenthal in Wien trifft, um über eine anvisierte Mitarbeit an Wiesenthals Dokumentationszentrum zu sprechen; über seine derzeitigen Forschungsbedingungen bemerkt Maykl: »›In der DDR ist es schwierig. Es ist uns verboten…‹«, worauf der in Österreich tätige Wiesenthal ihm ins Wort fällt: »›Jaja, Freunde macht man sich damit nicht, nur treue Feinde. Hier ist das auch kein Zuckerschlecken‹« (*T* 401–402).

In dieser thematischen Spiegelung auf den zwei Zeitebenen des Romans lassen sich also weitere Wirkungspotenziale von Rahmenerzählungen erkennen, nämlich, mit Andreas Jäggi gesprochen, »die Möglichkeit der Lesersteuerung durch Kommentare der Rahmenerzähler« wie auch »ästhetische Aspekte wie die der Kontrastwirkung oder das Spiel mit Parallelhandlungen«.[90] In ähnlichem Sinne attestiert Werner Wolf der Rahmenform sowohl ästhetische Funktionen als auch die Fähigkeit, als Rezeptionsvorgabe oder Bezugsrahmen für die Deutung der eingebetteten Erzählung zu fungieren:

> »The framings of frame stories can also contribute to the aesthetic unity of the text as a whole (and thus fulfill yet another text-centred function) by other means, in particular by the establishment of thematic relationships between framing and framed texts, which is also a way, albeit often a covert one, of coding relevant frames of reference. […] In substance, such coherence can exist in relationships of causality or explanation (where the framing contains explanatory elements that are helpful for the reception of the framed text), but they can also operate along the more general lines of similarities and contrasts.«[91]

90 Jäggi: Die Rahmenerzählung, S. 58.

91 Wolf: »Framing Borders in Frame Stories«, S. 197-8.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Der Einsatz eines Erzählrahmens lässt also das Gegenwärtige der Vergangenheit deutlich hervortreten; gleichzeitig wird suggeriert, dass es im Roman – bei aller Konkretheit der geschichtlichen Bezüge – um tiefsitzende menschliche Denk- und Handlungsmuster im Verhältnis zwischen Gedächtnis und Macht, die nicht nur für eine einzelne historische Situation Gültigkeit besitzen.

Während also der Erzähler einerseits die Beliebigkeit und die eigene Passivität in seiner Begegnung und Beschäftigung mit dem Fall Trutz behauptet, macht andererseits die Anspielung auf einen früheren Roman und dessen thematische Affinitäten mit dem aktuellen Roman die bewusste Erzählstrategie und somit die Konstruiertheit des Rahmens erkennbar. Übrigens kann, wie unten an passender Stelle ausführlicher erörtert wird, der intertextuelle Verweis an sich als Fiktionssignal gelten.

Letztendlich und spätestens zu Anfang der Binnenerzählung wird aber klar, dass es sich bei der Rahmung von *Trutz* doch um keine Herausgeberfiktion handelt. Denn die Binnenerzählung wird eben nicht von einem diegetischen Erzähler, nicht von dem sich erinnernden Protagonisten Maykl, sondern vom heterodiegetischen Erzähler präsentiert, der zuweilen durchaus auktoriale Züge annimmt. Der Autor hätte seinem Erzähler ein Manuskript zukommen lassen können oder er hätte das Treffen mit Maykl Trutz als den Auslöser für dessen unvermittelte, d.h. von der Figur selbst erzählten Erinnerungen darstellen können – so wird der jeweilige Erinnerungs- und Erzählakt in den Rahmenerzählungen von *Frau Paula Trousseau* (2007) und *Glückskind mit Vater* (2016) inszeniert. Wenn mit *Trutz* so verfahren worden wäre, wäre aufgrund des angeblich fotografischen Gedächtnisses des Protagonisten mit einem monoperspektivischen autobiographischen Gedächtnisroman zu rechnen.[92] Dass die durch die Vortäuschung einer Herausgeberfiktion erweckten Erwartungen jedoch nicht erfüllt werden, dass der Erzähler in der Binnenerzählung das Privileg des Selektierens, Ordnens, Kommentierens und nicht zuletzt des Fabulierens für sich selbst vorbehält, kommt mehr als einem Spiel mit den Grenzen zwischen Fakt und Fiktion gleich, sondern hat Konsequenzen für die erinnerungstheoretische Positionierung des Romans.

### 8.3.3. Fiktionalität (II): Auktoriales Erzählen, weitere Authentisierungsstrategien und deren gleichzeitigen Destabilisierung

*Trutz* ist, wie oben bereits erwähnt, Heins bislang einziges Prosawerk von Buchlänge, das von einem heterodiegetischen persönlichen Erzähler[93] erzählt wird. Mit anderen Worten: Der Erzähler erzählt in der dritten Person und ist nicht Teil der eigentlichen Diegese (d.h. der Haupthandlung um die Familien Gejm und Trutz); er ist aber zugleich keine entkörperlichte (und somit auch keine übermenschliche) Erzählinstanz, sondern er tritt als lebende Figur in der extradiegetischen Rahmung auf. Die Rahmung soll scheinbar erklären, wie der Erzähler zu dem Romanstoff kam, und soll obendrein, indem auf das eidetische Gedächtnis des sich erinnernden, quasi miterzählenden Maykl Trutz und die

92 Vgl. Neumann: Erinnerung – Identität – Narration, S. 210f.

93 Stanzel: Theorie des Erzählens, S 24f. Zu der relativ gleichmäßigen Verteilung in Heins übrigen Werken zwischen homodiegetischen Ich-Erzählern und personalen Erzählsituationen (bzw. interner Fokalisierung), siehe oben.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

aufwendigen Archivbesuche des Erzählers verwiesen wird, für die Authentizität und Zuverlässigkeit der geschilderten Ereignisse bürgen.

Die naheliegende Frage, die sich aus dieser fiktiven Genese des Romans ergibt, ist epistemischer Natur, nämlich: Was kann der Erzähler – den berichteten Umständen seines Bekanntwerdens mit dem Stoff entsprechend – tatsächlich wissen? Oder genauer: Welche Arten von Informationen kann er plausiblerweise bei seinen Gesprächen mit Trutz und seinen Archivrecherchen erfahren haben? Lesende dürften vielleicht erwarten, dass in der Binnenerzählung eine personale Erzählsituation vorherrschen, dass weitgehend aus der Perspektive des Protagonisten Maykl Trutz, der vorgeblichen Hauptquelle der Geschichte, erzählt werde, womöglich angereichert und untermauert mit historischen Hintergrunddetails, also mit den aus den Akten gewonnenen Erkenntnissen. Doch schon eine kursorische Betrachtung des Erzählten lässt durchblicken, dass – trotz des bescheidenen Auftretens des Erzählers, trotz allen Herunterspielens der eigenen Rolle auf die einer neutralen Vermittlungsinstanz – die dargebotenen Schilderungen »in vielerlei Hinsicht die Menge und die Art der für einen realen Erzähler verfügbaren Informationen übersteigen«, um mit Frank Zipfel zu sprechen.[94] Außerdem, indem der Erzähler entgegen den in der Rahmung sich selbst gesetzten Beschränkungen einen allwissenden, auktorialen Gestus annimmt und immer wieder mit bewertenden und metanarrativen Kommentaren in den Vordergrund tritt, zeigt er sich als »Herr des Erzählens«,[95] also als der, der allein für das Selektieren, Ordnen und Vervollständigen, wenn nicht gar für das Erfinden der Handlungselemente zuständig ist.

Die Nichtdeckungsgleichheit des Erzählten mit den Erinnerungen des Protagonisten Maykl Trutz wird schon aufgrund der bloßen Tatsache etabliert, dass es über den ersten Teil des Romans hinaus, d.h. in etwa den ersten zweihundert Seiten, von Ereignissen handelt, die sich vor Maykls Geburt zutragen. Da der jüngere Trutz schon als Kleinkind seinen Vater zum letzten Mal sieht und im Alter von neun Jahren seine Mutter verliert, muss auch als unwahrscheinlich gelten, dass ihm zu irgendeinem Zeitpunkt von der Heimat Rainers, dessen Junggesellentagen oder dem Eheleben seiner Eltern aus erster Hand berichtet wurde. Doch auch von der Sicht der Hauptfigur dieses Abschnitts, Rainer Trutz, ist die Erzählperspektive weitgehend abgekoppelt. Die besonders in den ersten Kapiteln dominierende Null-Fokalisierung lässt sich bereits in den ersten zwei Absätzen der Binnenerzählung erkennen, in denen in eines Theodor Fontanes würdiger Vogelperspektive wie auch Satzlänge Ausgangsschauplatz und -situation des Protagonisten geschildert werden:

> »Rainer Trutz, Maykls Vater, hatte als Neunzehnjähriger sein Heimatdorf Busow verlassen, eine kleine Siedlung an der Bahnstrecke, die von Ducherow und Kamp über eine eingleisige, handbetriebene Drehbrücke nach Swinemünde führte, und war nach Berlin gegangen, da der väterliche Bauernhof seinem zwei Jahre älteren Bruder Frieder übereignet worden war und ihm der Sinn nicht danach stand, sein Leben mit Feldarbeit und Viehzucht zu verbringen. In seinem Dorf und in der weiteren

94 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 112.

95 Vgl. Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 60.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> Umgebung gab es keine Arbeit, die ihn lockte, zumal in der gesamten nördlichen Region die Arbeitslosigkeit höher war als im restlichen Deutschen Reich.
> Das einzig größere Bauprojekt in diesem deutschen Randbezirk war ein in Planung befindliches Brückenbauwerk, eine zweigleisige Hubbrücke nach dem Vorbild der Marstallbrücke, die aber anders als die Lübecker Konstruktion nicht dem Autoverkehr und den Fußgängern dienen, sondern ausschließlich Zügen der Reichsbahn vorbehalten sein sollte. Die neue Brücke war seit längerer Zeit ein beständiges Thema der regionalen Zeitung, die Bevölkerung beteiligte sich mit teilweise deftigen Leserbriefen lebhaft an der Diskussion, die einen erwarteten von der Brücke Arbeitsplätze und eine steigende Zahl von Feriengästen, andere befürchteten, das Bauwerk würde die Küstenlandschaft verschandeln und ein in schwindelerregender Höhe dahinrasender D-Zug sei eine fortwährende Gefahr für Leib und Leben nicht allein der Reisenden, sondern auch der unter der Bahnstrecke ansässigen Mitbürger.« (*T* 25)

Wenn auch Befindlichkeiten des Protagonisten hier wiedergegeben werden, ist die Wahrnehmung ganz offensichtlich nicht an ihn gebunden, da auch von der geographischen und wirtschaftlichen Lage der Gegend sowie weit ausholend von einem umstrittenen Großbauprojekt erzählt wird, wobei der Vergleich mit einem Bau im über 200 Kilometer entfernten Lübeck gemacht wird. Dies alles übersteigt mit Sicherheit den Wissensstand eines Bauernjungen, der, wie man der Exposition entnehmen kann, in seinem bisherigen Leben selten über Anklam hinaus gekommen war. Dass der Erzähler außerdem Zugang zu den Gedanken und Gefühlen weiterer Figuren hat, bei der Innensicht jedoch nicht verharrt, zeigt sich an früher Stelle in der Beschreibung von Rainers Außenseitertum innerhalb der eigenen Familie:

> »Sich mit einem Buch zurückzuziehen *galt als Faulenzerei* und wurde gerüffelt, selbst die erforderliche Lektüre für die Schule und das Lernen der englischen und französischen Vokabeln *wurde daheim ungern gesehen*. Da sein älterer Bruder bereits nach der achten Klasse von der Schule abgegangen war und keinerlei Interesse an Büchern oder Musik aufbrachte, sondern von früh an sich auf dem Hof nützlich machte und dem Vater zur Seite stand, *wirkten* Rainers Vorlieben für Literatur und die Künste *auf seine Eltern besonders befremdlich*, ihr jüngerer Sohn war *in ihren Augen lebensuntauglich*. […] *Den Eltern wie seinem Bruder schienen* alle Berufswünsche von Rainer nur Tagträumereien eines Menschen zu sein, der der Arbeit aus dem Wege zu gehen suchte und seine Zeit stattdessen mit Büchern verbringen wollte. Rainer entschied sich daraufhin, das Elternhaus zu verlassen und für immer nach Berlin zu gehen.« (*T* 26–27, Hervorhebung R.S.)

Die olympische Sicht wechselt sich dann zunehmend mit einer internen Fokalisierung durch die Figur Rainer, wie es am Ende des ersten Kapitels am Einsatz von erlebter Rede zu erkennen ist; kurz nach seiner Ankunft in Berlin fällt Rainer Trutz dem Schwindel eines unseriösen Arbeitgebers zum Opfer und überlegt sich dann seine Alternativen:

> »Nein, ins Dorf zurückzugehen, das kam für ihn nicht in Frage, und wenn Berlin und die deutschen Großstädte in verschmähten, würde er nach Amerika auswandern, nach New York, um dort sein Glück zu machen. Er könnte als Schiffsjunge oder Küchenkraft auf einem Überseedampfer anheuern, und in Amerika würde es ihm irgendwie gelin-

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> gen, unbemerkt von Bord zu kommen und, legal oder illegal, amerikanischen Boden zu betreten. […] So oder so, er würde es schaffen, er würde in einer großen deutschen Stadt oder im Ausland seinen Weg finden, und dann würden seine Eltern und der Bruder eine bunte Ansichtskarte von ihm bekommen, über die sie nur staunen konnten.« (*T* 34–35)

Solche Passagen sind aber übersichtlich in Zahl und Umfang, und scheinen für krisenhafte Augenblicke im Leben des Protagonisten vorbehalten zu sein. Ein ähnlicher Übergang in erlebte Rede befindet sich etwas später, am Anfang des zweiten Teils des Romans, als der gerade im Moskauer Exil angekommene Rainer sich noch einmal über seine Zukunftsperspektiven – diesmal allerdings deutlich weniger optimistisch – sinniert:

> »Dann ging er, tief in Gedanken versunken, weiter bis zum Troitzki-Tor. Er würde an der Metro mitarbeiten, nach der Schicht nachmittags oder nachts todmüde ins Bett fallen, unfähig, noch irgendetwas zu tun, das Schreiben wäre für ihn vorbei. In sieben Monaten hätte er ein Kind, für das er sorgen müsste, mit dem zusammen er in ihrem einzigen Zimmer leben würde, so dass er keinen Moment Ruhe und Muße zum Nachdenken oder gar Schreiben finden würde.« (*T* 167)

Auch ist Rainer nicht die einzige Figur, in deren Innenleben in Passagen interner Fokalisierung Einblick gewährt wird; im Laufe des Romans rücken streckenweise auch Gudrun, vor allem wenn von ihrem Arbeitsalltag in der Süßwarenfabrik berichtet wird (z.B. ab S. 170), Waldemar Gejm (S. 229f.) und Maykl Trutz (im gesamten dritten Teil, ab S. 379) stärker in den Fokus des Erzählens und fungieren gewissermaßen als Reflektorfiguren. So kann mit Genette von einer variablen internen Fokalisierung gesprochen werden.[96] Die Innenweltdarstellung, d.h. »der Einblick in die Psyche Dritter«, charakterisiert Frank Zipfel als eine »Besonderheit des sogenannten Erzählerwissens«, die »sicherlich das am meisten besprochene Fiktionssignal« sei.[97]

Eine weitere Überschreitung des natürlich Wissbaren eines Erzählers – und ganz konkret des Erzählers von *Trutz*, der immer wieder zu verstehen gibt, seine Informationen ausschließlich aus seinen Sitzungen mit Maykl Trutz und Archivakten bezogen zu haben –, stellt die Wiedergabe von Gesprächen dar, an denen keine der Hauptprotagonisten teilgenommen haben können. Hierzu zählen nicht nur die Handlungen und vertraulichen Unterredungen von Randfiguren (wie etwa die zwischen dem Rektor der Moskauer Staatlichen Universität und dem Redakteur der *Prawda* auf S. 267–268), sondern auch die auf Russisch geführten und teils ausführlich mitgeteilten Dialoge,[98] die zwar in Anwesenheit von Rainer und Gudrun stattfinden, von denen sie jedoch nichts oder nur wenig verstehen, da sie zum betreffenden Zeitpunkt in der Diegese der Sprache noch nicht mächtig sind (beispielsweise auf S. 184–196). Solche Informationen sind für Zipfel »an sich schon transgressiv gegenüber dem, was ein realer Erzähler wissen

96 Genette: Die Erzählung, S. 121.

97 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 112.

98 Im Roman werden diese Diskussionen in Deutsch wiedergegeben; es wird aber explizit darauf hingewiesen, dass Russisch gesprochen wird und dass das Ehepaar die Gespräche nicht verfolgen kann.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

kann« und zählen somit zu den Beispielen »›übernatürliche[r]‹ Wissensfülle«.[99] Wie der Fiktionstheoretiker an anderer Stelle bemerkt, macht die Ausübung des auktorialen Privilegs der Allgegenwärtigkeit wie des der Innensicht die Fiktionalität der Erzählsituation erkennbar: »Ein Erzähler, der ›nur‹ durch Wände sehen kann, gehört genauso in den Bereich der Fiktion wie einer, der in die Köpfe schauen kann«.[100]

Eine narratoriale bzw. auktoriale Perspektive kommt auch zum Vorschein in gelegentlichen, kurzen Prolepsen, die deutlich erkennen lassen, dass nicht etwa »in actu«, d.h. im »Jetzt und Hier des erzählenden Geschehens«,[101] sondern aus einer beträchtlichen zeitlichen Distanz rückblickend erzählt wird. Ein frühes Beispiel im Roman betrifft den Zufall, dem Rainer seine Freundschaft mit einer Frau verdankt, die ihm und seiner Frau in der Folge immer wieder behilflich sein sollte: »Rainer Trutz sagte noch Jahre später, in seinem Leben sei ihm nie etwas Besseres zugestoßen als der Zusammenstoß mit Lilijas Auto« (*T* 38). In vielen dieser Fälle geht der zeitliche Parameter der Perspektive einher mit dem ideologischen Parameter,[102] denn nicht selten lässt der Erzähler zugleich durchblicken, dass er ja, anders als die Figuren, weiß, wie die Geschichte weiter verläuft, zum Beispiel später im Roman, als die nun vaterlose Familie Trutz in eine Arbeitssiedlung deportiert und dort in ihre neue Behausung eingewiesen wird: »Gudrun Trutz sollte bis zu ihrem Tod in diesem Zimmer wohnen« (*T* 346); oder wenn vom Unfalltod Waldemar Gejms in einem Arbeitslager, das nur Monate später aufgelöst wurde, bitter ironisch erzählt wird: »Tscheljabinsk erhielt nicht den Status *Geschlossene Stadt* und das Tscheljabinsker Besserungsarbeitslager ITL wurde im Oktober 1951 geschlossen, was Gejm jedoch nicht mehr erlebte« (*T* 364–365). So ein mit narratorialer zeitlicher Perspektive verbundener »freie[r] Umgang mit der Zeit«, diese Fähigkeit des Erzählers, »beliebig die Zeitebenen [zu] wechseln und auch spätere Entwicklungen vorweg[zu]nehmen« – um einige Formulierungen Wolf Schmids zu bedienen[103] – dient gewiss nicht nur der Ironie und der Steuerung der Lesererwartungen, sondern auch dazu, den in der Geschichte vertieften Leser noch einmal daran zu erinnern, dass hier ein souveräner, ordnender Erzähler am Werk ist.

Auch gibt es bewertende Erzählerkommentare, die zwar flüchtig aber dennoch unübersehbar sind und die besonders im Angesicht der sonstigen Seltenheit ihresgleichen bei Christoph Hein auffallen. Dies kann sich, wie in der Schilderung des Gemütszustands Rainers und Gudruns, nachdem sie sich für die Auswanderung aus Deutschland entscheiden, in Form eines subjektiven, vorausdeutenden Einschubs äußern:

> »Obgleich sie gut gegessen hatten, deckten sie Tisch mit den Köstlichkeiten, öffneten die Weinflasche und sprachen über eine Zukunft in einem fernen, ihnen unbekannten und sie beängstigenden Land. Sie erhofften viel, *viel zu viel* von dem neuen Land und waren zugleich niedergeschlagen, da sie nicht wussten, wie man sie in Russland

99 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 112.

100 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 147.

101 Stanzel: Theorie des Erzählens, S. 278.

102 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 123f.; »Ideologisch« ist hier nicht im engeren Sinne zu verstehen, sondern meint »das subjektive Verhältnis eines Beobachters zu einem Ereignis« im Allgemeinen (ebd.).

103 Schmid: Elemente der Narratologie, S. 137–138.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

> aufnehmen würde, wovon sie leben sollten, da sie die Sprache nicht kannten, die kyrillische nicht lesen konnten und künftig vom Wohlwollen anderer Leute abhängig sein würden.« (*T* 123, Hervorhebung R.S.)

Dieses »viel zu viel« ist zweifellos auf den Erzähler zurückzuführen, der, wie in den obigen Beispielen, sein Wissen um den Ausgang des Erzählten andeutet. Als weitere Erzählerwertung, wenn sie sich auch hinter Figurenrede versteckt, könnte die dramatische Ironie eingestuft werden, die an Stellen wie der folgenden erzeugt wird: »Mein Gott, Rainer, was sind wir für Glückspilze!« (*T* 143); dass mit ihrer Flucht aus Berlin nach Moskau das Paar nur vom Regen in die Traufe kommen wird, ahnen Leser*innen bereits an diesem Punkt in der Erzählung gewiss schon längst.

Auf eine weitere Spur des bewertend kommentierenden Erzählers sei hier noch hingewiesen. Lilija Simonaitis erfährt – aus zweiter Hand – vom Verbot antifaschistischer Filme, Bühnenstücke und Bücher, das im Zuge des Nichtangriffspaktes auf einer Sitzung leitender sowjetischer Kulturfunktionäre bekanntgegeben wurde, und teilt dies Waldemar Gejm und Gudrun Trutz mit. Trotz ihrer eigenen Abwesenheit wird diese Sitzung über mehrere Seiten relativ detailliert geschildert, und vor allem die durchaus bildhafte und subjektiv anmutende Beschreibung der Gestik und Mimik des präsidierenden Volkskommissars ist wohl viel weniger Lilija als dem Erzähler zuzuschreiben:

> »Der alte, müde Mann habe sich schwerfällig von seinem Sitz erhoben, mit dem trägen Blinzeln eines Krokodils über die versammelte Runde geschaut und dann, bevor er in den Sitzungssaal der Volkskommissare zurückkehrte, mit heiserer Stimme gekrächzt: ›Sofort, Genossen, unverzüglich. Stalin erwartet es von uns, ich verlange es von euch.‹« (*T* 287)

Ob nun auch die auffallende Ähnlichkeit zwischen der Wortwahl des Funktionärs (»Sofort, Genossen, unverzüglich«) bei der Verkündung des Inkrafttretens des Verbotes und den Worten Günter Schabowskis im November 1989 als einen weiteren gewollten Eingriff des Erzählers, etwa als Thematisierung aktuellerer historischer Ereignisse, anzusehen ist, sei dahingestellt. Dass viele Leser*innen eines gewissen Alters an dieser Stelle – noch dazu in einem Roman vom »DDR-Schriftsteller« Christoph Hein – unwillkürlich an diese legendär gewordene Pressekonferenz denken müssen, ist jedenfalls leicht vorstellbar.

Eine letzte Bemerkung zur Offenlegung der Fiktionalität auf der »discours«-Ebene gilt solchen Erzählerkommentaren, die vordergründig beglaubigend wirken sollen, die aber bei näherer Betrachtung vielmehr die durchgehende Präsenz eines erfindenden Erzählers verraten. Repräsentativ hierfür sind Passagen, in denen etwa eine bestimmte Ereignisabfolge mit einem Verweis auf die sorgfältigen Archivrecherchen des Erzählers eingeleitet und belegt wird; zum Beispiel steht vor der Schilderung einer Episode in der fortschreitenden Zersetzung von Waldemar Gejms Forschungsgruppe folgende Anmerkung:

> »Zwei Monate später erlitt seine Arbeitsgruppe einen Verlust, der sie fast noch heftiger entsetzte. Nach den mittlerweile freigegebenen Akten der beiden Moskauer Ar-

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> meearchive ergab meine nachträgliche Rekonstruktion der Hintergründe dieses Ereignisses den folgenden Ablauf: […].« (*T* 236)

Während hier zwar eine Art Verbürgung der Wahrheit der Geschichte geleistet wird, gibt der Erzähler seinen Lesenden in zweierlei Hinsicht Anlass zur Skepsis: Erstens, indem er unter Gebrauch eines Possessivartikels stärker als sonst in den Vordergrund tritt und den Akt des ordnenden und ergänzenden Erzählens (»meine nachträgliche Rekonstruktion«) thematisiert, räumt der Erzähler einen gewissen Grad an Subjektivität oder gar Unzuverlässigkeit seiner Darstellung ein; zweitens stechen diese Erzählereinschübe aufgrund ihrer unregelmäßigen Verteilung hervor, d.h. es wird vor und nach ihnen über Dutzende von Seiten hinweg andere Handlungsereignisse ohne solch demonstratives Anführen von Quellen detailliert geschildert, was Leser*innen zu berechtigten Fragen nach dem vom Erzähler implizierten Wahrheitsstatus dieser letzteren, unbelegten Ereignisse einlädt. Da dies uns aber allmählich weg von der Betrachtung der Fiktionalität auf der Ebene des Erzählens in Richtung Fiktivität auf der Ebene des Erzählten hinführt, wird im nächsten Abschnitt auf Erzählerkommentare wie den oben zitierten noch einmal eingehender zurückzukommen sein.

### 8.3.4. Fiktivität der Ereignisse I: Der Erzähler als »Herr des Erzählten«

Neben den vielen Indizien für einen scheinbar allwissenden, Einblick in die Gedankenwelt aller Figuren gewährenden Erzähler lassen sich in *Trutz* auch zahlreiche Fiktionssignale auf der Ebene der »histoire« aufzeigen, d.h. erzählte Ereignisse und andere Elemente, die nach textexternen sowie -internen Kriterien als widersprüchlich, unwahrscheinlich oder gar unmöglich eingestuft werden müssen und die somit ihre eigene Fiktivität bloßlegen.

Schon bei den Hauptprotagonisten könnte argumentiert werden, dass ihr fiktiver Status nicht etwa im Dienste eines Realitätseffekts kaschiert, sondern noch stärker in den Vordergrund gerückt wird als es für andere Figuren im Roman und für Hein'sche Figuren im Allgemeinen der Fall ist. Anders als etwa Nikolai Bucharin oder Simon Wiesenthal, die im Roman auch auftreten, sind Rainer Trutz und Waldemar Gejm sogenannte »native objects«[104] der Geschichte, d.h. sie existierten in der realen Welt nicht. Zudem könnte nach Zipfel schon der sprechende Name *Trutz* als ein Faktor gelten, der die Fiktivität der Figur transparent macht: »Schließlich können Elemente, die in überdurchschnittlichem Maß unwahrscheinlich sind, als Fiktionssignale fungieren. Hierzu gehören Namen, die ihre Träger in irgendeiner Weise charakterisieren, besonders wenn sie gehäuft auftreten«.[105] Auf Heins wiederholten Einsatz einer leicht erkennbaren »Nomen-est-omen«-Technik (z.B. Willenbrock, Haber, Stolzenburg) wurde in der vorliegenden Studie bereits hingewiesen; zur Namensgebung beim vorerst neuesten Beispiel sowie in seinem Schaffen generell machte Hein in einem Gespräch folgende Bemerkung:

104 Zu diesem vom amerikanischen Soziologen Talcott Parsons geprägten Begriff siehe Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 91–92. Für Figuren, die auf realen Personen beruhen, schlägt Parsons den Begriff »immigrant objects« vor.

105 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 109.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

»Von Trutz kann man viel ableiten: Trotz oder trutzig. Mir sind die Namen enorm wichtig. Vorher kann ich gar nicht schreiben. Wenn ich merke, der Name einer Figur stimmt nicht, habe ich schon ganze Kapitel wieder verworfen«.[106] Auch ein intertextueller Verweis auf Grimmelshausens *Trutz Simplex* soll hier nicht unerwähnt bleiben.[107]

So dargestellt, könnte die Klassifizierung dieser Figuren als »fiktiv« als zu offensichtlich gelten, um der Rede wert zu sein. Da aber Trutz und Gejm als mal mehr, mal weniger prominente Akteure auf ihren jeweiligen Tätigkeitsfeldern dargestellt werden, und da diese Tätigkeitsfelder sich in reale, zeitlich und räumlich verortbare Zusammenhänge einordnen lassen – d.h. in die Literaturszene der Weimarer Republik bzw. die Moskauer Intelligenz und Kulturelite der 1930er Jahre – sticht ihre Fiktivität viel deutlicher hervor, als es bei Figuren, die etwa in einer unbenannten Süßwarenfabrik oder in einem Archiv in der Provinz arbeiten, der Fall ist. Dass um 1930 in Berlin kein Schriftsteller mit dem Namen »Trutz« lebte, steht fest. Aber auch, dass sich etwa eine reale Vorlage verschlüsselt hinter diesem fingierten Namen verstecken könnte, scheint ausgeschlossen zu sein; dagegen spricht, dass die schriftstellerische Karriere der Figur Trutz und die Beschreibung seiner zwei Romane auffallende Ähnlichkeiten mit dem literarischen Werdegang und den Werken solch prominenter Autoren wie Erich Kästner und Hans Fallada aufweisen. Aufgrund der Fiktivität der Hauptfigur müsste nach Rudolf Hallers Argumentation sogar das Berlin des Romans zu den »fiktiven Gegenständen« des Textes zugeordnet werden, denn, wie er in einem von Fiktionstheoretikern oft angeführten Zitat klarstellt:

> »Das London Sherlock Holmes' ist zwar dem realen London gleichartig, aber ist in der von Doyle erfundenen Geschichte, strenggenommen, nur so benannt wie das tatsächliche London. […] Ein London, in dem Mr. Holmes in der Baker Street wohnt, existiert nicht, sowenig wie das Haus, in dem *er* wohnt, die Straßen, in denen *er* geht usw.«[108]

Man muss allerdings nicht so weit gehen wie Haller, der alle Gegenstände quasi zu »native objects« oder rein fiktiven Gegenständen erklärt und eine Unterscheidung in fiktionalen Texten zwischen Erfundenem und Nicht-Erfundenem für nicht zulässig hält. Weniger absolutistisch und wohl hilfreicher ist Thomas Pavels Vorschlag einer dritten Kategorie, nämlich die der »surrogate objects«; für Zipfel besteht der Vorteil von Pavels Modifizierung der Parsons'schen Theorie darin, dass man nun »zwischen *native objects* (originär fiktiven Objekten), *immigrant objects* (aus der Realität übernommene Objekte)

106 Claudia von Duehren: »Christoph Hein: ›Mein Werk soll ja unterhalten‹«, in: Berliner Zeitung vom 08.05.2017; http://www.bz-berlin.de/kultur/literatur/christoph-hein-mein-werk-soll-ja-unterhalten (06.09.2023).

107 Zu diesem Bezug äußerte sich der Autor selbst: »Ich wurde für *Glückskind mit Vater* ausgezeichnet – der Nachfolgeroman, der ein Jahr später erschien, heißt *Trutz*, und da ist schon im Titel ein Bezug auf Grimmelshausen. Ich habe auch im Text einen indirekten Bezug: Da *Courasche* als eine indirekte Antwort auf seinen alten Roman *Simplicius Teutsch* entstand, habe ich in *Trutz* einen Bezug auf einen anderen Roman genommen, aus ähnlichen Gründen, um auf etwas hinzuweisen. Da gab es also einen mehr als direkten Bezug zu Grimmelshausen«; Claudia Christophersen: »Christoph Hein: ›Ich bin kein Prediger‹«, ndr.de 09.11.2017; http://web.archive.org/web/20171112090734/www.ndr.de/kultur/Grimmelshausen-Preis-fuer-Christoph-Hein,journal1066.html (06.09.2023).

108 Rudolf Haller: Facta und Ficta. Studien zu ästhetischen Grundlagenfragen, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1986, S. 82; Hervorhebung im Original.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

und der Zwischenkategorie *surrogate objects* (aus der Realität entlehnte, jedoch signifikant abgewandelte Objekte) unterscheiden« könne.[109] Im Falle des Schauplatzes des ersten Teiles von *Trutz* kann analog dem oben zitierten Beispiel Hallers – jedoch mit der Kategorie der »surrogate objects« im Blick – argumentiert werden: Ein Berlin, in dem ein Schriftsteller Rainer Trutz lebt oder gelebt hat, existiert nicht. Aber was noch stärker für eine Betrachtung des Handlungsortes als »surrogate object« spricht, ist, dass ein Berlin (und erst recht das Berlin der Weimarer Republik), in dem die Schriftsteller Erich Kästner und Hans Fallada *nicht* leben und wirken – denn dies ist die naheliegende Implikation, die sich aus der Existenz eines fiktiven Schriftstellers ergibt, dem zwei Bücher zugeschrieben werden, die sich Hauptwerken dieser realen Autoren weitestgehend ähneln – nicht mit unserem (literatur-)geschichtlichen Wissen über die reale Stadt vereinbar ist. Auf die angedeuteten Parallelen zwischen Rainer Trutz' zwei Romanen und Veröffentlichungen Kästners und Falladas wird unten in dem Abschnitt zu Intertextualität näher eingegangen.

Vor allem aber lässt die Schilderung der Deportation Rainer Trutz' nach Workuta, die nach langen Fahrten in Zügen und auf der Ladefläche eines Lasters mit einem noch entbehrungsreicheren und gefährlicheren Marsch endlich zum Ziel führt, wo ein gewaltsamer Tod bereits am ersten Tag auf den Protagonisten wartet, lässt schließlich – trotz des durch eine Fülle an Details erzeugten Realitätseffekts – die eigene Fiktionalität durchscheinen. Diese Episode, die für viele (auch eher kritische) Rezensent*innen, zu den stärksten des Romans zählt,[110] erstreckt sich über fünfzehn Seiten und zeichnet sich durch eine präzise Angabe der zeitlichen Verhältnisse und des jeweiligen Ortes aus, anfangend mit der Abfahrt aus Moskau:

> »Pünktlich um sechs Uhr verließ der Jaroslaw-Express den Kursker Bahnhof.
> In Jaroslaw endete die Reise, die Gefangenen wurden von den Soldaten in einen Warteraum geführt, sechs Stunden später bestiegen sie einen weiteren Zug und vierzehn Stunden später einen dritten, der sie bis zur Endstelle in Kotlas brachte.« (*T* 298)

Weitere Absätze beginnen mit orientierenden Informationen wie »Nach zwei Wochen […]« (*T* 299), »Zehn Tage später erreichten sie die Pechora […]« (*T* 300), oder »In der sechsten Woche ihrer Reise erreichten sie die Usa […]« (*T* 304), bis die Schilderung der Reise wie folgt zu Ende geht: »Am siebzehnten November, dreiundfünfzig Tage nach der Abfahrt vom Kursker Bahnhof, erreichte die Gruppe ihren Bestimmungsort, das Lager Rudnik Eins« (*T* 305). Die Genauigkeit dieser Chronik wird durch einen erst gegen Ende des Berichts eingeschobenen Hinweis des Erzählers auf seine Archivrecherchen erklärt und bekräftigt: »Nach den Akten des seit 2004 zugänglichen Archivs ITL in Tscheljabinsk ergab sich nach der Fahrt über die Usa folgendes Bild für den weiteren Transport dieser Gruppe: […]« (*T* 304).

---

109 Zipfel: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität, S. 97–98; Hervorhebung im Original.

110 Vgl. z.B. Albrecht: »Die Geschichte eines Jahrhunderts«; Schimmang: »Als Stalin selbst zur Feder griff«; von Sternburg: »Ins Langzeitgedächtnis damit«; Carsten Otte: »Kein Klugscheißer, Mnemotechniker«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Relativiert wird allerdings der Authentizität beanspruchende Erzählstil durch den Einsatz über Strecken von szenischer Darstellung; Gespräche zwischen Rainer, seinen Mitdeportierten und ihren Wächtern werden hier in zitierter Rede unter fast komplettem Verzicht auf Erzählereinschübe wiedergegeben (*T* 301–303 und 308–313). Zipfel ordnet solche Szenen in den Bereich des »detailgenauen Erzählens« zu, das, wenngleich damit eine Wirklichkeitsillusion erzielt werden kann, dennoch als Fiktionssignal gilt, da »man sich nur die Mühe machen muss, die Illusion von Wirklichkeitsdarstellung zu erzeugen, wenn nicht tatsächlich Wirklichkeitsdarstellung betrieben wird«.[111] Hinzu kommt natürlich die Tatsache, dass Informationen über die Inhalte, die Beteiligten, oder gar die Existenz dieser Gespräche auf dem Marsch nach Workuta sicherlich das Wissen des Erzählers und alles, was er aus den Beständen eines Archivs erfahren haben könnte, übersteigt.

Die Fiktionalität der ganzen Erzählsequenz wird aber auf eine viel direktere Weise bloßgelegt. Nachdem Rainer Trutz kurz nach seiner Einweisung in eine Baracke von drei Zimmermitbewohnern ausgeraubt wird, erscheint ein vierter Mithäftling in seinem Zimmer, der auch den letzten Besitz des Neuankömmlings für sich haben will:

> »›Es ist mein allerletzter Tabak‹, wiederholte Rainer. Die Hand mit dem Tabakpäckchen führte er unwillkürlich hinter den Rücken.
> ›Sag ich doch, du führst dich schlecht ein, Sechsvierzehn-Achtundsiebzig. Fick deine Mutter‹, schrie der Mann, schwang seinen polierten Holzknüppel und traf ihn mitten auf die Stirn. Rainer fiel um. […]
> Vier Stunden später kamen die anderen Zimmerbewohner von ihrer Schicht und der Abendmahlzeit zurück und fanden den ihnen am Vormittag angekündigten neuen Mitbewohner reglos auf der Erde, rings um seinen blutenden Kopf lagen Kippen und Zigarettenasche. In dem ungeheizten Zimmer war der Körper von Rainer Trutz bereits erkaltet.« (*T* 312–313)

Als der Leiter des Lagers beim Verfassen seines wöchentlichen Berichts auf den Fall eines Häftlings aufmerksam wird, der laut den Unterlagen an einem Arbeitsunfall gestorben sein soll, obwohl er noch nicht lange genug im Lager gewesen war, um gearbeitet zu haben, ist er besorgt, dass diese Unstimmigkeit – zusammen mit der bereits ungewöhnlich hohen Zahl an tödlichen Unfällen im Lager – unwillkommenes Aufsehen in der NKWD-Zentrale erregen könnte. Nach kurzer Überlegung fällt ihm eine Lösung ein:

> »Plötzlich hellte seine Miene auf und mit einem schmalen Lächeln griff er nach dem Lagerbuch in der Ablage, schlug die letzten Eintragungen auf, strich die Lagernummer Sechsvierzehn-Achtundsiebzig hinter dem Namen Rainer Trutz mehrmals durch und setzte ein Kreuz dahinter und ein Fragezeichen, womit dieser Deportierte in seinem Lager nie angekommen, sondern an einem unbekannten Tag auf dem Marsch durch die Tundra, beim Überqueren der Pechora oder bei der Fahrt auf der Usa verstorben war.« (*T* 315–316)

111 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 110–111.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Zum guten Schluss tauscht der Offizier dann auch die Lagernummer von Rainer Trutz mit der eines lebenden Deportierten im Lagerbuch und in ihren Personaldokumenten aus, gießt sich einen Wodka ein und denkt zufrieden über sein Handeln nach. Somit werden auch die so detailreich beschriebenen letzten Wochen im Leben Rainer Trutz', seine Odyssee nach Workuta und die Umstände seines Mordes, als eine Erfindung des Erzählers entlarvt. Denn, wie der Erzähler selber klarstellt, kann er – trotz eines erneuten Hinweises auf seine Recherchen im Archiv – schwerlich über dokumentarische Belege für diesen Hergang verfügen:

> »Nach der korrigierten Aktenlage war der Deportierte Trutz in Workuta nie angekommen, sondern irgendwo auf dem Weg dorthin verstorben. […] Im Lager Rudnik Eins jedenfalls gab es keine Spuren von ihm, lediglich in der Effektenkammer einen halb gefüllten Rucksack dieses Deportierten und einen Koffer, in dem sich drei russische und fünf deutsche Bücher befanden sowie ein paar handschriftliche Manuskriptseiten, die ich bei meinem Besuch des Archivs in Tscheljabinsk, fast auf den Tag genau dreiundsiebzig Jahre und fünf Monate nach der Ankunft des Deportierten Rainer Trutz in dem Lager, in die Hand bekam und als einen ersten Entwurf seines dritten Romans identifizieren konnte.« (*T* 316–317)

Auch das geschilderte »Korrigieren« der Akte selbst kann natürlich nur vom Erzähler gemutmaßt werden und muss als von ihm erfunden gelten, und das, nicht nur weil zitierte und erlebte Rede eingesetzt werden, also Dialoge und Gedankenvorgänge, zu denen er ja keinen Zugang hat. Zudem wird durch die Thematisierung der Fälschung von Unterlagen – entgegen der wiederholten Inszenierung des Erzählten als eine teilweise Rekonstruktion auf der Basis von Ergebnissen der Archivbesuche des Erzählers – die Frage der generellen Zuverlässigkeit solcher Quellen in den Raum gestellt. Die Vermischung des Erzählten mit der Berufung auf Akten und historische Quellen scheint einerseits die Illusion der Authentizität zu verstärken, verdeutlicht aber gleichzeitig, wo die Einschränkungen eines solchen einseitig textuellen Zugangs zur Geschichte sind sowie wo der Erzähler hinzuerdichtet oder gänzlich fabuliert.

Weitere logische Widersprüche auf der Ebene der Geschichte machen die Fiktivität der Ereignisse noch transparenter. Das Bekanntwerden des Bruchs des deutsch-sowjetischen-Nichtangriffspakts wird zunächst wie folgt geschildert:

> »Am 22. Juni 1941, am Geburtstag von Gejms Frau Alina, beendeten Sirenen, die in ganz Moskau aufheulten, dieses beschauliche Familienleben. In den frühen Morgenstunden dieses Tages hatten deutsche Truppen die Grenzen zur Sowjetunion von der Ostsee bis zum Schwarzen Meer überschritten und rückten, unterstützt von Tausenden von Flugzeugen und Panzern, am ersten Kriegstag meilenweit vor. Im Rundfunk hatte der stellvertretende Chef des Rates der Volkskommissare zu einem neuen Vaterländischen Krieg aufgerufen und die Bürger der Sowjetunion zu einem Schulterschluss mit der Regierung, mit der Partei und dem Genossen Stalin aufgefordert.« (*T* 331–332)

Dem Erzählerbericht zufolge entscheidet sich dann Alina Gejm – noch am Morgen –, dass Mann und Kinder von der Arbeit und Schule zu Hause bleiben sollen, während sie

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lebensmittel besorgt, um der vermutlich anstehenden Rationierung zuvorzukommen. Es wird als eine Tatsache dargestellt, dass die Sirenen bzw. der daran anschließende Aufruf Molotows den Auslöser für die Handlungen der Familienmitglieder an diesem Vormittag bilden. Doch dann unterbricht der Erzähler seinen Bericht mit einigen geschichtswissenschaftlichen Bemerkungen, die seine bisherige Darstellung des ersten Kriegstages radikal in Zweifel ziehen:

> »An dieser Stelle verlangt die Verpflichtung des Chronisten einen Hinweis auf die Forschungen des Historikers Alexej Khairetdinov, der energisch bestreitet, dass am Tag des Kriegsbeginns in Moskau frühmorgens Sirenen aufheulten. Er verweist diese Berichte in das Reich der ebenso populären wie unhaltbaren Legenden, die seinerzeit in den sowjetischen Filmen verbreitet wurden wie in den Theaterstücken und vaterländischen Romanen. Seinen Forschungen zufolge haben die Moskauer bis zur Mittagsstunde nichts von dem Überfall der deutschen Wehrmacht gewusst. Erst um zwölf Uhr mittags hätte Molotow die entsprechende Erklärung der sowjetischen Regierung verlesen, die dann viermal vom Radiosprecher Lewitan wiederholt worden sei. […] Ein Sirenenalarm, der auf eine tatsächlich bevorstehende Gefährdung hinwies, ertönte in Moskau erst einen Monat nach jenem 22. Juni, als sich deutsche Flugzeuge zum ersten Mal der Hauptstadt näherten.« (*T* 332–333)

Der sich über ca. eineinhalb Seiten erstreckende historiographische Exkurs geht dann in die Berücksichtigung anderer Quellen über, die »ungeachtet des Khairetdinov'schen Einwands ein Aufheulen der Sirenen« bezeugen (T 333). Der Erzähler schenkt allerdings diesen Gegenstimmen wenig Glauben, sondern paraphrasiert erneut und ausführlich die Argumente Khairetdinovs, die Erinnerungsverzerrungen und »false memories« thematisieren;[112] die Zeugnisse seien nämlich

> »[…] ausnahmslos alle erst Monate oder Jahre später zu Papier gebracht worden, zu einer Zeit, da ihre Urheber durch die Darstellung dieses Ereignisses in den vaterländischen Filmen, Theaterstücken und Büchern derart indoktriniert waren, dass sie die eigenen Erinnerungen verfälschten und ihre Schilderung jenes Tages ungewollt und unwissentlich mit der offiziellen patriotischen Geschichtsschreibung in Übereinstimmung zu bringen suchten, was ein bekanntes psychopathologisches Phänomen und häufig zu verzeichnen sei, […] zumal wenn es ein Ereignis von nationaler oder religiöser Bedeutung betrifft.« (*T* 333)

Dieser kommentierende Einschub ist bei mindestens einem Leser, nämlich einem Amazon-Rezensenten, auf Befremden und Unverständnis gestoßen:

> »[…] die Diskussion, ob zu Kriegsbeginn am Morgen in Moskau die Sirenen heulten, oder ob erst am Mittag Molotow eine Rundfunkansprache hielt, ist drollig. Aber warum tritt Hein gerade da ganz bewusst aus seiner ›Erzähler‹-haltung und trägt zu einer Historikerdiskussion bei, sonst nicht? Und warum so leichtfüßig?«[113]

112 Vgl. Schacter: Searching for Memory, S. 250–251.

113 »Harold in Italy«: »Leider missglückt«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Abgesehen davon, dass hier nicht etwa Christoph Hein, sondern *der Erzähler* in den Vordergrund tritt, kann überzeugend gezeigt werden, dass diese geschichts- und erinnerungstheoretischen Überlegungen keinesfalls nur einer belanglosen Digression des Erzählers in historische Details gleichkommen. Vielmehr dienen sie erzählstrategischen Funktionen. Wenn der Erzähler divergierende Vergangenheitsversionen präsentiert, soll dies einerseits wohl seine ständige Bemühung um Objektivität (»die Verpflichtung des Chronisten«) andeuten; wenn er das Phänomen der Erinnerungsverfälschung anführt, dann anscheinend, um eine Version zuungunsten der anderen zu privilegieren. Andererseits aber werden Lesende zugleich indirekt aufgefordert, auch der gesamten Darstellung des Erzählers ein gewisses Maß an Skepsis entgegenzubringen, denn bei der hier vorgelegten Familienchronik handelt es sich ja um eine aus einer zeitlichen Distanz von fast acht Jahrzehnten rückblickend erzählten – oder besser: nacherzählten – Geschichte. Zudem stammt vermutlich vieles, was der Erzähler von Maykl Trutz erfahren haben soll, nicht aus erster Hand, sondern wurde auch diesem irgendwann von anderen Menschen mitgeteilt. Seine Überlegungen schließt der Erzähler mit den folgenden Worten ab:

> »Trotz meiner umfänglichen Recherchen konnte ich keinen eindeutigen und unstrittigen Nachweis des morgendlichen Sirenenalarms erbringen noch diesen zweifelsfrei ausschließen und muss mich daher mit einer Ungewissheit zufriedengeben und den Leser mit einem vorerst ungeklärten Fakt behelligen.« (*T* 333)

Dass er nur an dieser einen Stelle eine Ungewissheit über die Faktizität seiner Schilderung einräumt, wo doch andernorts im Text auffallende Widersprüche bestehen und so viel von seinem übrigen Bericht allein aus epistemischen Gründen – man denke an die Gedankenwiedergabe der Figuren oder andere Indizien einer »übernatürlichen Wissensfülle«[114] des Erzählers – als erfunden gelten muss, kann durchaus als ironischer Kommentar gelesen werden.

Doch diese narratoriale Besprechung der »Sirenen-Frage« bleibt nicht über der Ebene der Geschichte schwebend, sondern scheint in der Folge in die weitere Darstellung der Ereignisse radikal einzugreifen. Im unmittelbaren Anschluss an das soeben zitierte Fazit des Erzählers setzt er seinen Bericht fort, und gleich wird der nächste Widerspruch erkennbar:

> »Gudrun Trutz erfuhr in der Schokoladenfabrik vom Kriegsbeginn. Sie hatte Maykl im betriebseigenen Kindergarten abgegeben, ihr war die nervöse Stimmung aufgefallen, aber erst in ihrer Brigade erfuhr sie den Grund für die Aufregung. In der Mittagstunde wurde in der Staatlichen Süßwarenfabrik *Roter Oktober* mit dem schrillen Signal für Notfälle überraschend die Arbeit unterbrochen, alle Arbeiterinnen lauschten schweigend der Rede des Außenministers Molotow, die über Lautsprecher in alle Produktionshallen übertragen wurde.« (*T* 333–334)

Auch Gudruns Kolleginnen scheint die Nachricht unvorbereitet zu treffen, denn »[e]inige der Frauen weinten, andere schluchzten auf während der Rede […]« (*T* 334). Wenn aber

114 Vgl. Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 112.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

die Sirenen »in ganz Moskau aufheulten«, wie es noch kaum zwei Seiten früher im Text heißt, ist es schwer vorstellbar, dass auch Gudrun – um von der gesamten Belegschaft ihrer Fabrik ganz zu schweigen – dies nicht mitbekommen, sondern erst um Mittag vom Ausbruch des Krieges erfahren haben soll. Man könnte den Eindruck gewinnen, der Erzähler habe sich durch den eigenen Exkurs über die historische Streitfrage mitten im Fluss des Erzählens umstimmen lassen. Klar ist jedenfalls, dass dieses repetitive Erzählen[115] desselben Sachverhalts, d.h. des ersten Tages des Krieges zwischen Nazi-Deutschland und der Sowjetunion, zwei sich widersprechende und gegenseitig ausschließende Versionen erzeugt. So etwas kommt zwar nicht selten bei repetitivem Erzählen vor, wenn Ereignisse etwa aus verschiedenen Perspektiven geschildert werden, d.h. wenn das, was Vera und Ansgar Nünning »kontradiktorisches (bzw. inkompatibles) multiperspektivisches Erzählen« nennen, vorliegt;[116] dass aber inkonsistente Versionen von ein und demselben heterodiegetischen Erzähler stammen und quasi als gleich glaubwürdige Tatsachenberichte präsentiert werden, zieht seine Zuverlässigkeit als Chronist in Zweifel. Man könnte hier in Anlehnung an Jean-Pierre Palmier eher von »unentscheidbar-repetitivem Erzählen« sprechen.[117]

Also entpuppen sich die geschichtlichen Anmerkungen des Erzählers, die dem Anschein nach seine gewissenhaften Bemühungen verbürgen sollen, einen möglichst historisch genauen Bericht abzulegen, letztlich als eine weitere Demonstration seiner Souveränität als »Herr des Erzählten«.[118] Insofern der Erzähler in diesen Passagen nicht nur seinen eigenen Akt des Erzählens thematisiert, sondern dann auch mittels eines unlösbaren Widerspruchs auf der »histoire«-Ebene die Konstruiertheit des Erzählten explizit macht, verlässt er den Bereich der bloßen Metanarration und begibt sich in das der Metafiktion.[119] Ja, man könnte präzisierend behaupten, der Erzähler wage sich auf ein postmodernes Terrain, das wohl nicht oft mit Christoph Heins Prosa in Verbindung gebracht wird, nämlich das der historiographischen Metafiktion. Denn, zumindest an solchen Stellen wie den oben behandelten, ist der Hein-Text jenen Romanen nicht unähnlich, die – mit Linda Hutcheon gesprochen – hochgradig selbstreflexiv sind und dennoch paradoxerweise auf historische Ereignisse und Persönlichkeiten als Grundlage Anspruch erheben.[120] In weiteren Ausführungen zu historiographischer Metafiktion und zur Abgrenzung dieser Gattung von der des historischen Romans schreibt Hutcheon Folgendes:

115 Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 74.

116 Nünning/Nünning: »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht«, S. 58.

117 Vgl. Jean-Pierre Palmier: Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, S. 270–274.

118 Vgl. Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 60.

119 Vgl. Birgit Neumann und Ansgar Nünning: »Metanarration und Metafiction«, in: Handbook of Narratology, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin: de Gruyter 2009. S. 204–211.

120 Hutcheon: A Poetics of Postmodernism, S. 5; bei Hutcheon lautet es im Original: »those well-known and popular novels which are both intensively self-reflective and yet paradoxically lay claim to historical events and personages.«

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »First, historiographic metafiction plays upon the truth and lies of the historical record. […] certain known historical details are deliberately falsified in order to foreground the possible mnemonic failures of recorded history and the constant potential for both deliberate and inadvertent error. The second difference lies in the way in which postmodern fiction actually uses detail or historical data. Historical fiction (*pace* Lukács) usually incorporates and assimilates these data in order to lend a feeling of verifiability […] to the fictional world. Historiographic metafiction incorporates, but rarely assimilates such data. More often, the process of *attempting* to assimilate is what is foregrounded […]. As readers, we see both the collecting and the attempts to make narrative order. Historiographic metafiction acknowledges the paradox of the *reality* of the past but its *textualized accessibility* to us today.«[121]

Auf eine ähnliche Weise dienen in *Trutz* das Zitieren von Quellen und das Verweisen auf Archivbesuche sowohl in der »Workuta«- wie auch der »Sirenen«-Episode nur bedingt einer Beglaubigung des Erzählten. Vielmehr werden die Tücken und Unzulänglichkeiten thematisiert, die sich aus der Angewiesenheit eines die Vergangenheit rekonstruierenden Erzählers auf schriftlich Überliefertes ergeben.

Auch der sogenannte »Gejm-Pflug« gehört in die Kategorie der Fiktionssignale. Bei dieser »grandiose[n] Erfindung« des deutschstämmigen Vorfahren Waldemar Gejms geht es um ein landwirtschaftliches Gerät, das »im ganzen russischen Reich für Aufsehen gesorgt und bei der Bekämpfung des Hungers einen Meilenstein dargestellt habe« (*T* 349). Gleichzeitig ist der Gejm-Pflug eines der Objekte im Roman, die offenbar so authentisch wirken, dass manche Leser*innen an deren Existenz in der außertextuellen Wirklichkeit zu glauben versucht sind, wie Sternburg attestiert: »Das ist eine Stelle, an der die Leserin nachschaut, ob es nicht doch einen Gejm-Pflug gibt (nein) […].«[122] Aber signifikanter als die einfache Fiktivität des Pfluges ist die entscheidende Funktion, die er auf der Ebene der Geschichte einnimmt und die wiederum einer Bloßlegung der Fiktionalität dient. Als Gejm samt Familie nicht zuletzt wegen seiner deutschen Herkunft zur Zwangsarbeit nach Kasachstan deportiert werden soll, erfährt der zuständige Offizier von der Verwandtschaft des vor ihm stehenden Mannes mit dem Erfinder des von ihm geschätzten Pflugs: »Der Oberleutnant lächelte Gejm an und fragte: ›Der Gejm-Pflug? Sie sind der Gejm-Pflug? […] Tatsächlich? Nun, dieser Gejm-Plug hat meinem Vater vor drei Jahren die Kolchose gerettet‹« (*T* 349). Der schlagartig viel freundlicher gesinnte Oberleutnant lässt sich sodann überreden, Gejm als Dorfschullehrer nach Korkino zu schicken, wohin Gudrun und Maykl Trutz kurze Zeit davor deportiert worden waren. Dieser »Deus-ex-machina«-artige Eingriff in das Schicksal der Figuren mag zwar die Gutgläubigkeit der Leser*innen etwas strapazieren, für das Weltverständnis des Vernunftmenschen Waldemar Gejm aber stellt er eine fast inakzeptable Herausforderung dar. Als der junge Rem Gejm von dem eventuell lebensrettenden Zufall lernt und, in Anspielung auf eine früher (wohl halb scherzhaft) geäußerte Ansicht seines Vaters, die Menschen wären besser mit Zahlen als mit Namen gekennzeichnet, ihn darauf aufmerksam macht, dass der Offizier sonst nie von der berühmten Verwandtschaft der Familie erfahren hätte, reagiert der ältere Gejm folgendermaßen:

121 Ebd., S. 114.

122 von Sternburg: »Ins Langzeitgedächtnis damit«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »Waldemar Gejm nickte und sagte: ›Ja, schön, wir werden Maykl wiedersehen. Ein glücklicher Zufall. Und du hast recht, mein vorwitziger Knabe, in dieser Welt geht nicht alles logisch zu. Gelegentlich regiert der blinde Zufall, und diesmal war es für uns ein glücklicher Zufall. Wer hätte ahnen können, dass ein Moskauer Milizionär sich Urlaub nimmt, um den Pflug von deinem Urururgroßvater nachzubauen. Das ist grotesk, Rem, das ist aberwitzig, aber offensichtlich war es so. Es gibt keine andere Erklärung. Schön für uns, aber nicht logisch. Logisch gesehen ist das widersinnig und bizarr. Nicht hinnehmbar. Aber wir sehen Maykl und seine Eltern wieder, da wollen wir der Welt diesen logischen Unsinn verzeihen.‹« (*T* 351)

Da ein Urteil über die Wahrscheinlichkeit und Glaubwürdigkeit eines Ereignisses eine Frage der subjektiven Interpretation ist, und da der Zufall sehr wohl eine Rolle im realen Menschenleben spielt, wäre es übereilt, den Griff zum Gejm-Pflug als rettende Instanz alleine an sich zum Fiktionssignal zu erklären. In der Tat ist das schicksalsbestimmende Potenzial des Zufälligen ein immer wiederkehrendes Thema in *Trutz* und man könnte argumentieren, dass erst recht ein Roman, der alles Willkürliche ausschlösse und sämtliche Handlungen und Ereignisse nur nach Logik und Kausalität geschehen ließe, alles andere als realistisch wirken würde. Doch der Status dieser Sequenz um die Rolle des Gejm-Pflugs bei der verhinderten Workuta-Deportation wird durch eine spätere Szene im Roman vollständig verunklart. Als sich die alten Männer Maykl Trutz und Rem Gejm Ender der 1990er Jahre ein letztes Mal treffen und versuchen, die gegenseitigen Lücken in ihrer gemeinsamen Geschichte zu schließen, nennt Rem eine ungeklärte Frage, die ihn nicht mehr loslässt, nämlich, warum sein Vater geschont und nicht in das berüchtigte Arbeitslager geschickt wurde:

> »Alle Männer der Forschungsgruppe, die nicht in Moskau umgebracht wurden, kamen nach Workuta. Ausnahmslos alle oder fast ausnahmslos. Ihre Frauen und Kinder wurden nach Sibirien geschickt. Die Ausnahme war mein Vater. Er kam nicht nach Workuta, ihn schickten sie mit uns, mit seiner Familie nach Korkino. Warum? Schließlich leitete er das Institut, war der spiritus rector der Arbeitsgruppe. Wieso haben sie ausgerechnet ihn nicht in das gefürchtete Workuta geschickt? Ich weiß es bis heute nicht, ich kann es nur vermuten.« (*T* 466)

In der früheren Szene aber weiß der junge Rem noch sehr gut, was seinen Vater vor der Arbeit im Lager (zeitweilig) bewahrte. Diesen offensichtlichen inhaltlichen Widerspruch, der kaum hundert Seiten nach der Szene mit dem Gejm-Pflug auftaucht, als eklatanten Fehler des (die eigene genaue Forschungsarbeit hervorhebenden) Autors aufzufassen, scheint wenig plausibel.[123] Noch schwieriger wäre es anzunehmen, der von seinem Vater in der Kunst der Mnemotechnik geschulte Rem Gejm habe den so entscheidenden Vorfall in seiner Familiengeschichte so gründlich vergessen (und dass ihm sein Freund Maykl bei diesem Rätsel nicht weiterzuhelfen weiß). Die Inkonsistenz ergibt nur dann einen Sinn, wenn man die eine – wohl die frühere – Episode als pure Erfindung des Erzählers betrachtet, und die andere spätere Episode als eine Schilderung, die mehr oder

123 Wenn auch der Roman nicht frei von einigen kleineren Fehlern ist, wie die widersprüchlichen Zeitangaben auf S. 115 bzw. 132.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

weniger direkt auf den von Maykl Trutz mündlich mitgeteilten Erinnerungen beruht. So wird explizit suggeriert, dass – trotz der häufig beteuerten Authentizität – der Erzähler sich keineswegs durchgehend an seine Archivrecherchen und Gesprächsaufzeichnungen hält, sondern wesentliche Teile seiner Erzählung fabuliert.

### 8.3.5. Fiktivität der Ereignisse (II): Intertextualität

Schon in der Rahmenerzählung von *Trutz* liegt eine Art Intertextualität vor, auf die oben eingegangen wurde: Recherchen, denen der Erzähler zum Zeitpunkt seines Kennenlernens mit Maykl Trutz nachgeht, können – trotz der Auslassung des Titels – als klare Anspielung auf den Stoff des früheren Hein-Romans *In seiner frühen Kindheit ein Garten* verstanden werden. Als mögliche Funktionen dieser Allusionen des Erzählers auf das andere Werk wurden einerseits die teilweise Verwischung der Grenzen zwischen Fiktion und Wahrheit, andererseits die Implizierung thematischer Affinitäten zwischen den zwei Texten und somit die Generierung von einigen universellen, oder zumindest systemübergreifenden Interpretationsimpulsen genannt, was das Themenkomplex kollektives Erinnern und Verdrängen betrifft. Auch an den im Folgenden diskutierten Beispielen von Intertextualität kann eine erzähltechnische und interpretatorische Funktionsvielfalt aufgezeigt werden.

Da man es im ersten Teil des Romans beim Protagonisten Rainer Trutz mit einem Schriftsteller im Berlin der späten 1920er Jahre zu tun hat, wäre es nicht weiter verwunderlich, wenn Lesende auch in diesen Passagen Bezüge zum realen Literaturbetrieb und zu realen literarischen Persönlichkeiten und Werken konstatieren würden. Die Frage, ob nun alle solche Echos als vom Autor intendiert oder als eher rezeptionsseitig einzustufen sind – soweit es überhaupt möglich ist, diese Kategorien sauber auseinanderzuhalten –, ist wohl hinfällig: Da das liberale Nachtleben, die schillernde Kulturszene und die politischen Turbulenzen im Berlin der Weimarer Republik dank der vielfachen literarischen und filmischen Verarbeitung fast zu festgeprägten Bildern in der Vorstellung wohl der meisten Leser*innen geworden sind, kann von einer Einkalkulierung solcher bereits existierenden Assoziationen in die Darstellung der Stadt und der Epoche ausgegangen werden. Bis zu einem gewissen Grad dient die Aktivierung solcher Assoziationen gewiss der Erzählökonomie: Mit der Ausnahme von Rainers Dialogen mit seinem Verleger Verhelst und der Schilderung eines Tumults vor der wiedereröffneten Piscator-Bühne verzichtet der Erzähler bei seiner Konstruktion des künstlerischen Milieus der »gerühmten und aufregenden Weltstadt« (*T* 27) weitgehend auf detaillierte szenische Darstellung zugunsten summarischen Erzählens, das den Rezipient*innen zur Konkretisierung mit vorhandenem Wissen (bzw. populären Annahmen) über Berlin in der Weimarer Republik anregt. Allerdings ist ebendiese womöglich wenig originell anmutende Behandlung des Stoffes bei manchen Rezensent*innen auf Kritik gestoßen, wie etwa bei Jochen Schimmang, der nach einer Zusammenfassung einiger einschlägiger Handlungsepisoden befindet: »So sprunghaft, pulsierend und klischeebeladen geht es zumindest im ersten Teil des Romans auch weiter.«[124] Eine weitere mögliche Funktion des Verweisens auf schon

124 Schimmang: »Als Stalin selbst zur Feder griff«.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Dagewesenes, die in dieser Kritik übersehen wird, erhält erzähl- und erinnerungstheoretische Relevanz: Dadurch könnte der Erzähler nämlich andeuten wollen, dass die Vergangenheit nie erzählt bzw. erinnert werden kann, ohne dass Prätexte über diese Vergangenheit dabei automatisch mitgedacht werden.

In der Folge beschränkt sich die Analyse allerdings auf solche Fälle von Intertextualität, die weniger dem weiten Verständnis des Begriffs als universales Merkmal von allen literarischen Texten oder gar allen sprachlichen Äußerungen entsprechen, als vielmehr seiner engeren Bedeutung als ein bewusstes, intendiertes und markiertes literarisches Verfahren, bei dem zwei oder mehr literarische Texte in Dialog miteinander gesetzt werden – als das also, was Manfred Pfister in Anlehnung an Genette die konkret »greifbare Anwesenheit eines Textes in einem anderen« nennt.[125] Ferner wird aber argumentiert, dass die intertextuellen Beziehungen – vor allem in ihrer Deutlichkeit – auch der Offenlegung der Fiktionalität des Erzählten dienen.

Die unmittelbarsten Bezüge zu anderen Texten, Figuren und realen Autoren sind weniger in der Schilderung von Rainer Trutz' Werdegang[126] oder seines Umgangs mit Schriftstellerkollegen zu finden als in den Passagen, die seine eigenen zwei Romane nacherzählen und kommentieren. Die Beschreibung der Thematik von der ersten Buchveröffentlichung Trutz' lässt an solch klassische Großstadtromane der Weimarer Republik wie Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Hans Falladas *Kleiner Mann, was nun?* oder Erich Kästners *Fabian* denken:

> »Seine Erlebnisse in dem Obdachlosenquartier im Gewerkschaftshaus und dem Asyl in der Krausnickstraße, die wenigen Tage, in denen er als Bettelbruder und Klinkenputzer für die Annoncen-Expedition *Chipper* unterwegs war, bildeten die Grundlagen für den Roman […]. Ohne die politischen Ereignisse auch nur zu erwähnen, gelang Rainer Trutz dennoch ein genaues und einfühlsames Buch über das Alltagsleben in Berlin, zehn Jahre nach dem Ende des Weltkriegs. Der Zeitgeist, die politischen Verunsicherungen, die Folgen des Wirtschaftschaos und der Reparationsforderungen der Siegermächte wurden in seinem Roman mit den genau skizzierten Auswirkungen auf den kleinen Mann deutlich, ohne dass er eine politische Botschaft vermitteln wollte, denn er hatte gar keine.« (*T* 49)

Besonders die Parallelen mit Kästners *Fabian* sind auffallend und lassen den Leser mit einiger Zuversicht auf eine intendierte Intertextualität schließen. Grund zu dieser Annahme gibt schon die unüberhörbare Verwandtschaft zwischen den Namen der jeweiligen Hauptfiguren bzw. den Titeln der zwei Werke: Trutz' Titelheld heißt nämlich »Ferdinand«. Diese Namensähnlichkeit ist ein intertextueller Bezug für sich und kann zugleich auch als eine Markierung der Intertextualität betrachtet werden, folgt man Ulrich Broich: »Als erste von zahlreichen Möglichkeiten für eine Markierung, die ausschließlich im äußeren Kommunikationssystem erfolgt, soll die Wahl von Namen genannt wer-

125 Manfred Pfister: »Konzepte der Intertextualität«, in: Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen: Max Niemeyer 1985. S. 1–30; hier: S. 17.

126 Wenn es auch vielleicht nicht ganz uninteressant ist, dass Rainer Trutz' Heimatdorf, Busow, ein Ortsteil von Ducherow, der Heimat Johannes Pinnebergs in *Kleiner Mann, was nun*, ist.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

den«.[127] Fasst man die jeweilige Genese der zwei Buchtitel, d.h. des realen sowie des fiktiven Romans, ins Auge, zeigen sich weitere Parallelen: Im Falle von Kästners Roman lautete der vom Verlag aufgedrängte Zusatz zum einfachen Titel *Fabian* – nachdem mehrere vom Autor gewünschte Titel abgelehnt worden sein sollen[128] – »*Die Geschichte eines Moralisten*«; auch der Roman von Trutz erhält von seinem Verleger eine Erweiterung und heißt dann: »*Außer ordentlich und tadelig: Ferdinand*« (*T* 55). Außerdem kommt zum Titel beider Werke schließlich die Genrebezeichnung »Ein Großstadtroman« hinzu (*T* 56).

Auf der inhaltlichen Ebene der jeweiligen Texte geht es mit den Ähnlichkeiten weiter. Genau wie die Streifzüge des Kästner'schen Romanhelden mit seinem Freund Labude durch Berliner Nachtlokale einen beträchtlichen Fokus der Diegese des Romans bildet, schickt auch Rainer Trutz

> »seinen Helden Ferdinand auf eine beschwerliche, aber glückliche Odyssee durch das Berlin Ende der zwanziger Jahre, und die beiden Besuche Ferdinands im Romanischen Café, im *Bassin für Nichtschwimmer* wie auch im *Schwimmerbassin* waren die turbulenten Höhepunkte des Textes […].« (*T* 50)

Andere Sätze über den Protagonisten Ferdinand bescheinigen ihm eine gewisse, an Fabian erinnernde Lebensuntüchtigkeit, und auch seine Behandlung (sowie die anderer Figuren) durch den Erzähler, d.h. vor allem der Verzicht auf Pathos, auf eine »parteipolitische Festlegung« und auf auktoriale Bewertung zugunsten der Beobachtung und Berichterstattung,[129] der dem fiktiven Roman attestiert wird, ist ganz im Sinne der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit und könnte genauso gut dem Wahlberliner Erich Kästner gelten:

> »Er selbst war so unbedarft wie sein Held, und ebendas machte den Reiz dieses kleinen Romans aus, da der Autor sich nie klüger gab als sein Ferdinand, sich nicht über ihn belustigte, sondern ihn einfach und kommentarlos durch die Stadt und auf den zumeist krummen Wegen begleitete. Die Figuren lebten, und die Sprache Berlins konnte er, da er seit seiner Ankunft in der Stadt die ihm fremden Laute ebenso erstaunt wie aufmerksam wahrgenommen hatte, genau und mit einem feinen Humor wiedergeben.« (*T* 49–50)

---

127 Ulrich Broich: »Formen der Markierung von Intertextualität«, in: Broich und Pfister (Hg.), Intertextualität, S. 31–47; hier: S. 41.

128 Zur Geschichte der Titelgebung für Kästners Roman siehe das »Nachwort des Herausgebers« in Erich Kästner: Der Gang vor die Hunde, hg. von Sven Hanuschek, Zürich: Atrium 2013: »Die größten Probleme hatte der Lektor […] mit dem Titel. Alle Vorschläge seines Autors missfielen ihm – Kästner nannte ›Saustall‹, ›Saustall ohne Herkules‹, ›Jugend im Vacuum‹. […] Nach Beendigung seiner Lektüre schlug Lang [ein Verlagsmitarbeiter – R.S.] dann ›Fabian, die Geschichte eines Moralisten‹ vor. Weller [Kästners Lektor – R.S.] teilt Kästner diesen Vorschlag bereits handschriftlich im Postskriptum seines ersten Briefes vom 10. Juli 1931 mit, mit dem er auf das Manuskript reagiert. Der Autor selbst war mit keinem der Vorschläge so recht zufrieden« (S. 284–285).

129 Zu Kriterien des neusachlichen Erzählens siehe Sabine Becker: »Neue Sachlichkeit im Roman«, in: dies. (Hg.), Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik, Stuttgart: Metzler 1995, S. 7–26.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Wenig später heißt es, dass Rainer Trutz »die Touristen im großen Saal wie die Berühmtheiten im kleineren *Schwimmerbassin* ironisch und bissig, aber liebevoll zeichnete« (*T* 49–50), was sich fast als Variierung der immer wieder zitierten Charakterisierung der Figur Fabian durch Jörg Drews als »zarter Ironiker« liest.[130]

Auch Aspekte der Veröffentlichungsgeschichte und Rezeption des realen Romans widerspiegeln sich im Falle des fiktiven Romans. Wie Kästner mit *Fabian*, so handelt sich auch Trutz mit seinem *Ferdinand* dank der freizügigen Darstellung von Sexualität einige Schwierigkeiten mit den Sittenwächtern ein. Der Verleger Verhelst wittert diese Probleme schon bei seinem ersten Gespräch mit Trutz, als Ersterer das Manuskript des Schriftstellerneulings zur Veröffentlichung annimmt. Verhelst charakterisiert den Roman wie folgt: »Witzig, etwas frech, etwas sehr anzüglich, na ja, das könnte Ärger geben bei den feinen Magazinen für die gehobenen Damen« (*T* 54); und etwas später, als der Verleger seinen Autor zu der Titeländerung überreden will, bemerkt er: »Oder glauben Sie, die Damen aus den Literatursoireen werden Ihr Buch lesen? Nein, dazu ist zu viel Unanständiges drin, da werde ich froh sein können, wenn wir keinen Ärger mit der Zensur bekommen. Sehr keck, mein junger Freund« (*T* 55). Schließlich werden bei der Veröffentlichung des Romans in Fortsetzungen auf Drängen eines Zeitungsredakteurs dann tatsächlich Stellen gestrichen und der Abdruck vorzeitig zu Ende geführt:

> »Die Zeitung hatte Verhelst vier Tage vor Weihnachten frühmorgens aus dem Bett geklingelt, um ihm mitzuteilen, dass die Redaktion entschieden habe, den Abdruck umgehend abzubrechen, man werde bereits am nächsten Tag mit dem Abdruck eines geeigneteren Machwerks beginnen. Die Briefe empörter Leser hätten sich in einer der Chefredaktion nicht mehr zumutbaren Anzahl erhöht, Abonnenten hätten mit der Kündigung gedroht, wenn dieser obszöne und geradezu zotige Text auch noch an den Weihnachtsfeiertagen, an denen man mit der Familie zusammen die heiligen Tage verbringe und gewöhnlich auch gemeinsam die Tagesnachrichten lese, noch immer in ihrem Blatt zu finden sei.« (*T* 66)

Auch an Kästners *Fabian* wurden mit der widerstrebenden Einwilligung des Autors Kürzungen erotischer Passagen vorgenommen, sodass der Roman erst 2013 in einer rekonstruierten, vollständigen Fassung unter dem angeblich ursprünglich vom Autor präferierten[131] Titel *Der Gang vor die Hunde* erschien. In »Fabian und die Sittenrichter«, einem zunächst als Nachwort geplanten Beitrag in der *Weltbühne*, hat sich Erich Kästner bekanntermaßen mit antizipierten Reaktionen auf die Darstellung von Sexualität in seinem Roman auseinandergesetzt.[132]

Bei Rainer Trutz' zweitem Buch, *Kleine Stadt, Sonntagmorgen*, gelten die Anspielungen auf einen realen Text bei näherem Hinsehen offenbar dem 1931 erschienenen Roman

130 Jörg Drews: »Erich Kästner«, in: Kindler Klassiker. Deutsche Literatur, Zusammengestellt von Hermann Korte, Stuttgart: Metzler 2015, S. 343. Außerdem kommen die Attribute »bissig und schonungslos« fast immer in den Klappentexten neuerer Auflagen des Romans vor.

131 Vgl. das »Vorwort des Verfassers« (1950) in Erich Kästner: Fabian, Die Geschichte eines Moralisten, Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg 1966: »Der ursprüngliche Titel, den, samt einigen krassen kapiteln, der Erstverleger nicht zuließ, lautete ›der Gang vor die Hunde‹« (S. 5–6).

132 Erich Kästner: »Fabian und die Sittenrichter«, in: Die Weltbühne 43 (27. Oktober 1931), S. 642–643.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

*Bauern, Bonzen und Bomben* von Hans Fallada.[133] Allerdings ist es bestreitbar, ob auf der inhaltlichen Ebene so schlüssige Parallelen sich ziehen lassen, wie es bei *Ferdinand/Fabian* der Fall ist. Zwar handelt es sich beim realen wie beim fiktiven Roman um die Milieustudie einer deutschen Kleinstadt, in der die politischen Verhältnisse in der Republik, z.B. Machtkämpfe zwischen Links und Rechts, thematisiert werden und ein Bürgermeister als eine der Hauptfiguren auftritt. Doch weist die Handlung von *Kleine Stadt, Sonntagmorgen*, die der Erzähler in größerem Detail als die von *Ferdinand* nacherzählt, wesentliche Unterschiede zum Prätext auf. Während Falladas Roman vor dem realen Hintergrund der Protestaktionen der schleswig-holsteinischen Landvolkbewegung den Boykott einer Stadt (dessen Bürgermeister Sozialdemokrat ist) durch die örtlichen Bauern behandelt, ist der Stoff von Trutz' Kriminalroman der (fiktive) »Mord an einem jüdischen Buchhalter während der Inflationsjahre, in den der Bürgermeister seines fiktiven Städtchens und zwei Handwerker verwickelt waren, die alle drei wenige Jahre später Mitglieder der nationalsozialistischen Partei wurden« (*T* 83–84).

Man könnte aufgrund dieser Abweichungen mit einigem Recht zu dem Schluss kommen, eine Nebeneinanderstellung des Fallada-Textes und des fiktiven Romans sei weit hergeholt – allerdings nur bis der Erzähler eine Kritikerreaktion auf Trutz' Buch erwähnt und paraphrasiert, die der Wirklichkeit unverkennbar entlehnt ist. Bei *Trutz* heißt es nämlich:

> »In der zweiten Dezemberwoche erschien zu seiner großen Überraschung und Freude in seiner geliebten *Weltbühne* eine überaus positive Kritik, und besonders beglückte ihn, dass einer der von ihm am meisten geschätzten und bewunderten Mitarbeiter des Blattes seinen Roman rezensiert hatte. Es sei die beste Schilderung der deutschen Kleinstadt der letzten Jahrzehnte, schrieb er, trotz ihrer Kaltschnäuzigkeit stecke in dieser Wirklichkeitsschilderung echte Menschenliebe. Und im beschließenden Urteil hieß es, dieser deutsche, dieser urdeutsche Roman sei so beängstigend echt, dass es einen grausen würde.« (*T* 92)

Zu Falladas *Bauern, Bonzen und Bomben* erschien in der *Weltbühne* vom 7. März 1931 eine Rezension unter dem Namen Ignaz Wrobel – einem bekannten Pseudonym Kurt Tucholskys –, in der der Roman auf ähnliche Weise gepriesen wird (die offensichtlichsten Parallelen zur fiktiven Rezension in *Trutz* sind hervorgehoben):

> »Falladas Buch ist *die beste Schilderung der deutschen Kleinstadt, die mir in den letzten Jahren bekannt geworden ist*. […] Die Technik ist simpel; es ist der brave, gute, alte Naturalismus, das Dichterische ist schwach, aber der Verfasser prätendiert auch gar nicht, ein großes Dichtwerk gegeben zu haben. *Ein paar Stellen sind darin, an denen schlägt ein Herz*. Nein, ein großes Kunstwerk ist das nicht. *Aber es ist echt … es ist so unheimlich echt, dass es einem graut*. […] Ich empfehle diesen Roman jedem, der über Deutschland Bescheid wissen will. […] *Hier ist Deutschland – hier ist es*.«[134]

133 Hans Fallada: Bauern, Bonzen und Bomben, Hamburg: Hoffmann und Campe 2006.

134 Ignaz Wrobel (Kurt Tucholsky): »Bauern, Bonzen und Bomben«, in: Die Weltbühne 14 (07.03.1931), S. 496.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

In seiner Anlehnung an Tucholsky überschreitet der Erzähler in *Trutz* die Grenze von bloßer Anspielung – wie sie etwa bei der Wiedergabe des Inhalts der zwei Romane Rainer Trutz' vorliegt –, hin zur Paraphrase, wenn nicht gar zum direkten Zitat; neben der fast identischen Wortwahl an mindestens zwei Stellen fällt auch die Verwendung ähnlicher rhetorischer Stilmittel (z.B. der Repetitio: »Hier ist Deutschland – hier ist es« vs. »dieser deutsche, dieser urdeutsche Roman«) ins Auge. Tucholsky beendet seine Rezension von *Bauern, Bonzen und Bomben* mit einem Wort der Warnung an Fallada angesichts der politischen Schwierigkeiten, die auf ihn zukommen könnten: »Wenn sie dich kriegen, Hans Fallada, wenn sie dich kriegen: sieh dich vor, dass du nicht hangest!«. Es befindet sich in der fiktiven Rezension, oder besser: in ihrer Zusammenfassung durch den Erzähler von *Trutz*, kein direktes Pendant zu dieser düsteren Vorhersage. Doch das an dieser Stelle Weggelassene wird kurz darauf in Rainers und Gudruns erzählter Wirklichkeit beinahe vollgezogen: Es ist schließlich Rainers Veröffentlichung von *Kleine Stadt, Sonntagmorgen*, die die Verfolgung des Paares durch rechte Zeitungen und nationalsozialistische Schlägertrupps erst in Gang setzt.

Der unabweisbare Vorlagecharakter von Tucholskys Rezension erfüllt hier dieselbe Funktion wie an früherer Stelle die Namensähnlichkeit zwischen »Ferdinand« und »Fabian«, nämlich, dass er nicht nur Bestandteil eines intertextuellen Bezugs (oder, im Fall der Tucholsky-Paraphrase, praktisch einen eigenständigen Bezug) bildet, sondern gleichzeitig als Markierung der Intertextualität dient, d.h. als ein Wink an Lesende, dass die Anspielungen auf Falladas Roman bewusst und intendiert sind. Allerdings könnte man einwenden, dass es sich hier um eine denkbar schwache Markierung handele, denn, während der »Grad der Bewußtheit des intertextuellen Bezugs beim Autor«[135] kaum zur Debatte stehen kann, ist es alles anders als selbstverständlich, dass der durchschnittliche Rezipient von Heins Roman mit der inzwischen über neunzig Jahre alten Rezension Tucholskys vertraut ist und somit das Zitat als solches erkennen würde. Demnach hätte man es hier mit einem »esoterischen Prätext« zu tun, der »nur für eine *coterie* als intendiertes Leserpublikum unmittelbar kommunikativ relevant werden« könnte.[136] Und doch spricht einiges dafür, die Markierung der Intertextualität hier als so deutlich einzustufen, wie es mit der Aufrechterhaltung der Fiktion verträglich wäre. Trutz soll schließlich der Autor von zwei Romanen sein, die zwei realen literarischen Texten so analog sind, dass sie die Existenz letzterer Texte in der fiktiven Welt auszuschließen scheinen; eine eindeutige Intertextualitätsmarkierung in Form einer namentlichen Erwähnung von Fallada oder Kästner – oder Tucholsky – würde diese Illusion zerstören. Außerdem könnte die Vorbereitung der Leser*innen durch frühere, stärker markierte intertextuelle Bezüge (z.B. auf *In seiner frühen Kindheit ein Garten* und *Fabian*) die Notwendigkeit einer erneuten, gleichermaßen deutlichen Markierung verringern; Broich stellt Folgendes fest: »Ein Autor kann darüber hinaus bestimmte intertextuelle Bezüge zunächst im werkimmanenten Kommunikationssystem markieren und dann, wenn das Intertextualitätsbewußtsein des Lesers geschärft ist, auf eine Markierung auf

135 Siehe Pfister: »Konzepte der Intertextualität«, S. 27; die Bewusstheit des interkulturellen Bezugs beim Autor wie beim Leser macht für Pfister das Kriterium der kommunikativen Relevanz aus – eins seiner sechs »Kriterien für die »Intensität intertextueller Verweise«.

136 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

dieser Ebene verzichten«.[137] Und immerhin ist der intertextuelle Bezug auf Tucholsky insofern schon markiert, als der Erzähler die Urteile über Trutz' Roman nicht etwa als seine eigenen Ansichten ausgibt, sondern explizit einen Fremdtext – eine Rezension in einer Zeitschrift, die ja auch in der außertextuellen Welt existierte – zitiert. Selbst viele derjenigen Leser*innen, denen nicht bewusst ist, dass dieser fiktionalen Rezension eine reale Vorlage zugrunde liegt, werden bei der Erwähnung eines »geschätzten und bewunderten Mitarbeiter[s]« der *Weltbühne* vielleicht an Kurt Tucholsky denken müssen.

Oben wurde bereits argumentiert, dass ein Weimarer Berlin, in dem Erich Kästner und Hans Fallada nicht existieren – oder zumindest durch einen fiktiven Protagonisten um zwei ihrer bekanntesten Werke gebracht werden[138] –, eine signifikante Abweichung von dem realen geschichtlichen Berlin darstellt und somit als »surrogate object« und Fiktionssignal aufzufassen ist. Ferner kann man behaupten, dass der transparente Aufbau (zumindest von Teilen) der fiktiven Welt aus klar erkennbaren literarischen Vorgängern einen weiteren Hinweis auf die Artifizialität des Erzählten darstellt. In gleicher Weise argumentiert Monika Lindner: »Die Thematisierung der eigenen Intertextualität bringt es mit sich, daß der Text den Blick weglenkt vom Entwurf einer möglichen Lebenswelt-lichkeit und hin auf sich selbst als ein durch andere Texte konditioniertes Konstrukt«.[139] Auch Frank Zipfel zählt Intertextualität zu den Elementen eines Textes, die dessen Fiktionalität erkennbar machen:

> »Auch in den Bereich des fiktionsverdächtig Unwahrscheinlichen gehören Geschichten, die offensichtlich nach ästhetischen Kriterien konstruiert sind. […] Ähnliches gilt für das Phänomen der strukturellen Intertextualität, da es recht unwahrscheinlich erscheint, dass reale Ereignisse genaue Parallelen zu literarischen Vorlagen ausbilden.«[140]

Es soll hier nicht über die Tatsache hinweggesehen werden, dass bei Zipfel ausdrücklich von *struktureller* Intertextualität die Rede ist; es ließe sich darüber streiten, inwieweit man es in *Trutz* mit dieser Form der Intertextualität zu tun hat, denn das jeweilige inhaltliche Muster der Prätexte wird in Heins Roman nicht in der Diegese, sondern quasi in Metadiegesen, d.h. auf der Ebene von Fiktionen innerhalb der Romanfiktion, widergespiegelt. Dennoch wird mit den intertextuellen Bezügen offensichtlich ein Spiel mit der Fiktionalität betrieben, insofern einerseits die Wiedererkennung der Verweise durch die

137 Broich: »Formen der Markierung«, S. 42.

138 Die Vorstellung, dass besonders die Existenz von Trutz' erstem Roman die Existenz von Kästners *Fabian* in der erzählten Welt des Romans ausschließt, wird weiter durch eine Schilderung Hanuscheks bekräftigt, nach der der reale Autor Kästner besorgt gewesen sein soll, dass man ihm mit einem ähnlichen Stoff zuvorkommen könnte, und er deswegen seinen Roman schnell zu Ende schrieb; siehe Kästner: Der Gang vor die Hunde: »Eine Woche gab er sich für den restlichen Text, bedrängt von der Schreckensnachricht, dass Hermann Kesten und Ernst Glaeser ›genau denselben Roman‹ schrieben […]« (S. 283).

139 Monika Lindner: »Integrationsformen der Intertextualität«, in: Broich/Pfister, Intertextualität, S. 116–135; hier: S. 130.

140 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 109–110.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Lesenden vorausgesetzt wird, während andererseits von ihnen verlangt wird, im Interesse der Kohärenz der erzählten Welt für die Dauer der Lektüre die Nicht-Existenz der literarischen Vorlagen sich vorzustellen.

### 8.3.6. Poetologische Reflexionen im Text; Schlussbemerkungen

Eigentlich ist bereits in den obigen Ausführungen zur Intertextualität, zur Metanarration sowie -fiktion und zu der Rahmenerzählung im Roman *Trutz* immer auch implizit von literarischer Selbstreflexivität die Rede gewesen. Wenn an dieser Stelle diesem übergreifenden Anliegen ein eigener, abschließender Abschnitt gewidmet wird, so geschieht dies mit einem nun engeren Blick auf das explizite Vorhandensein von »literaturnahen Motiven und Figuren«[141] und auf die Thematisierung von Akten des Schreibens und Lesens literarischer Werke. Mit Michael Scheffel wird hier »reflektieren« (einschließlich entsprechender Nomen und Adjektive) sowohl im Sinne von »(wider)spiegeln« als auch »betrachten« verstanden.[142] So könnten z. B. die Schriftstellerfigur Rainer Trutz und seine zwei Romane, die ja jeweils ein Buch im Buch sind, als Spiegelungen des Erzählers, des Erzählens und der Erzählung innerhalb des Erzählten angesehen werden; Erzählerkommentare über die Entstehung und Beschaffenheit dieser fiktiven Romane (und folglich über die eigene Tätigkeit) entsprechen der zweitgenannten Bedeutung von »Reflexion« – ebenso wie Überlegungen des Erzählers oder der Figuren über das Wesen, die Funktionsweisen und das Potenzial von Literatur dies tun.

Verweilen wir noch etwas bei Rainer Trutz' literarischer Produktion und kehren zu einer Passage zurück, die im oberen Abschnitt im Kontext der intertextuellen Bezüge auf bekannte Prosawerke der Weimarer Republik bereits zitiert wurde; hier wird das Augenmerk nunmehr auf Parallelen in diesem Erzählerkommentar mit dem vom realen Autor proklamierten (und von Kritiker*innen immer wieder angeführten) dichterischen Selbstverständnis als »Chronist ohne Botschaft« bzw. »ohne Hass und Eifer« gerichtet. Der Erzähler charakterisiert den Erzählgestus in Trutz' erstem Roman wie folgt:

> »Ohne die politischen Ereignisse auch nur zu erwähnen, gelang Rainer Trutz dennoch ein genaues und einfühlsames Buch über das Alltagsleben in Berlin, zehn Jahre nach dem Ende des Weltkriegs. Der Zeitgeist, die politischen Verunsicherungen, die Folgen des Wirtschaftschaos und der Reparationsforderungen der Siegermächte wurden in seinem Roman mit den genau skizzierten Auswirkungen auf den kleinen Mann deutlich, ohne dass er eine politische Botschaft vermitteln wollte, denn er hatte gar keine. Er selbst war so unbedarft wie sein Held, und ebendas machte den Reiz dieses kleinen Romans aus, da der Autor sich nie klüger gab als sein Ferdinand, sich nicht über ihn belustigte, sondern ihn einfach und kommentarlos durch die Stadt und auf den zumeist krummen Wegen begleitete.« (*T* 49–50)

141 Vgl. Dorea Dauner: »Literarische Selbstreflexivität«, Diss., Universität Stuttgart 2009, S. 58 und 60; https://elib.uni-stuttgart.de/bitstream/11682/5349/1/DissDaunerPublish.pdf (06.09.2023).

142 Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 47.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wenn zwar, wie oben gezeigt wurde, *Trutz* im Gegensatz zum übrigen Schaffen Heins[143] nicht ganz frei von auktorialen Kommentaren ist und neben dem »kleinen Mann« auch die »großen« politischen Umstände deutlicher in den Fokus rücken, ist es leicht zu erkennen, dass auch Heins Erzähler mit seiner Hauptfigur Rainer Trutz so verfährt, wie es dieser seinerseits mit seinem Ferdinand tut. Es ist ein bestimmendes Merkmal Hein'scher Prosa, dass historische Ereignisse und ihre Konsequenzen zuallererst, wenn nicht gar ausschließlich, über das alltägliche Dasein des (vermeintlich) unpolitischen Individuums angedeutet und gedeutet werden.[144] In diesem, mit Joachim Lehmann gesprochen, »Aufscheinen der ›großen‹ Geschichte in der ›kleinen‹«[145] lässt Hein gewiss den andernorts vielfach belegten Einfluss Walter Benjamins erkennen,[146] und besonders dessen Auffassung der Arbeit des dem historischen Materialismus verpflichteten Chronisten, der »die Ereignisse hererzählt, ohne große und kleine zu unterscheiden«.[147] Auch Graham McKnight verweist auf Heins Benjamin-Rezeption, führt aber zugleich diese Erzählstrategie auf die DDR-Provenienz des Schriftstellers zurück:

> »Banale Gespräche zwischen fiktiven Charakteren aus dem Alltag erlaubten Autoren in der DDR, Weltpolitik widerzuspiegeln und zu zeigen, daß das Privatleben dieser Figuren eine mikrokosmische Repräsentation dessen ist, wie Geschichte Änderungen oder Stagnation in der Gesellschaft in einem Maße bewirkt, das in den Standardwerken der (politischen) Geschichte kaum Berücksichtigung findet.«[148]

Wider diese verlockend einfache Erklärung ließe allerdings sowohl die Beobachtung einwenden, dass Heins Texte auch drei Jahrzehnte nach der Wende weiterhin die »große Geschichte« den »kleinen« Geschichten unterordnen, als auch die intertextuelle Andeutung in der eingangs zitierten Stelle auf eine Affinität dieser Erzählhaltung mit der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit.

Während Rainer Trutz' zwei Romane einen Fall von »produktionsbezogener« Reflexivität darstellen, bietet der Text auch, indem Waldemar Gejms Lektüre literarischer Tex-

143 Weitere Ausnahmen in dieser Hinsicht bilden vor allem die Erzählungen in *Nachtfahrt und früher Morgen* und *Vor der Zeit*; auch in neueren Romanen Heins, wie *Verwirrnis* und *Guldenberg*, treten auktoriale Kommentare häufiger auf.

144 Im vorliegenden Kapitel wurde bereits das Beispiel des Aufstands des 17. Juni erwähnt, der in mehreren Texten Heins nur indirekt vorkommt; auch emblematisch für diese Erzählhaltung ist am Schluss von *Von allem Anfang an* Tante Magdalenas Gleichsetzung des Krieges mit einer Ohrfeige, die sie von der Mutter ihres gefallenen Verlobten abbekommen hatte: »Wenn ich etwas vom Krieg höre und von heldenhaftem Kampf, tut mir noch heute die Backe weh« (*VaAa* 195–196).

145 Joachim Lehmann: »Christoph Hein – Chronist und historischer Materialist«, in: Arnold (Hg.) Text+Kritik 111, S. 44–56; hier: S. 48.

146 Zu Heins Benjamin-Rezeption, siehe: Fischer: Christoph Hein; Lehmann: »Christoph Hein – Chronist und ›historischer Materialist‹«; Zekert: Poetologie und Prophetie; Graham Jackman: »The Fear of Allegory. Benjaminian Elements in Christoph Hein's the Distant Lover«, in: New German Critique 66 (1995), S. 164–192; ders.: »›Nur wo er spielt, ganz Mensch‹«; Kiewitz: Der stumme Schrei, S. 199f.

147 Walter Benjamin: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders., Sprache und Geschichte. Philosophische Essays, hg. von Rolf Tiedemann, Stuttgart: Reclam 1992, S. 141–154; hier: S. 142.

148 McKnight: »Geschichte und DDR-Literatur«, S. 203.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

te thematisiert wird, ein Beispiel »rezeptionsbezogener« Reflexivität.[149] Der Sprachwissenschaftler, der nach seiner Zwangsemeritierung einen Job in der Garderobe des Moskauer Maly-Theaters annimmt, entdeckt für sich nach früherer Skepsis die Welt der Literatur:

> »Seine wissenschaftliche Arbeit hatte er völlig eingestellt, er las stattdessen in seiner freien Zeit die großen russischen und französischen Romane, auch Lyrik aus beiden Ländern, worauf er in seiner Universitätszeit keine Minute verschwendet hatte, da ihm diese Künste damals banal und beliebig erschienen.« (*T* 326)

Worin genau diese lange gehegte Skepsis bestanden hatte, verdeutlicht Gejm in einem Wortwechsel mit Kollegen am Beispiel von Gogols »Die Nase« und Tolstois *Anna Karenina*:

> »Wann, so hatte er einmal an seiner Universität einen Professor der Literaturwissenschaft gefragt, der sich in einer Kollegenrunde über Gogol und Tolstoi ausgelassen hatte, als seien diese Männer Aristoteles oder Newton vergleichbar, wann, bitte, hat dieser Kollegienassessor Kowaljov gelebt, in welcher russischen Stadt wurde seine Nase, eine lächerliche, gewöhnliche, russische Nase, Staatsrat? Und woher weiß das geschätzte Genie, was sich eine Anna Karenina und ein Herr Wronskij, die vermutlich nie lebten, was diese sich auf einem Bahnsteig in Moskau oder Sankt Petersburg ins Ohr flüsterten? Hatten diese Autoren, von denen gewiss keiner ein Meister der Mnemonik war, ein so außerordentliches Gedächtnis, dass sie deren Gespräche, die Hunderte von Seiten füllen, derart genau und Wort für Wort zitieren konnten?« (*T* 326–7)

Was hier von Gejm beanstandet wird, ist nichts anderes als die »›übernatürliche‹ Wissensfülle«[150] des (auktorialen) Erzählers, von der in dem vorliegenden Kapitel bereits die Rede war. Somit dient auch diese Passage dazu, den Leser*innen von *Trutz* die Fiktionalität der eigenen Erzählsituation zu signalisieren, denn der Erzähler leistet in diesem Roman genau dasselbe wie die Erzähler Gogols und Tolstois, nämlich »Gespräche, die Hunderte von Seiten füllen, […] genau und Wort für Wort« zu zitieren, was übrigens ironischerweise ja auch für die Gespräche und Gedanken Gejms, die an dieser Stelle wiedergegeben werden, gilt.

Gleichzeitig aber treibt diese Darstellung von Gejms Literaturverständnis und vor allem von seiner Unfähigkeit, sich auf eine willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit einzustellen, seine übrige Charakterisierung im Roman als reinen Vernunftmensch voran. Eine derartig satirische Überzeichnung der Haltung Gejms verhindert übrigens, dass Lesende andere seiner Positionen – zum Beispiel was die potentielle Unfehlbarkeit und Vollständigkeit des menschlichen Gedächtnisses angeht – etwa mit denen des Autors gleichsetzen. Man fühlt sich hier an zwei weitere lesende Figuren in Hein-Texten erinnert, wenn auch diese weniger eine Skepsis denn eine allzu große Gutgläubigkeit gegenüber fiktionalen Texten an den Tag legen. Gemeint sind Daniels Großmutter in *Von allem Anfang an*, für die ihre belletristischen Lektüren »nicht weniger wahr und verpflichtend als die Ermahnungen der Propheten aus der Heiligen Schrift« sind (*VaAa* 136), und

149 Vgl. Dauner: Literarische Selbstreflexivität, S. 95f.

150 Zipfel: »Fiktionssignale«, S. 112.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Thomas in *Horns Ende*, der die versteckten erotischen Hefte seines Vaters als dessen eigene, wahre Memoiren, die darin enthaltenen fingierten Dokumente (Fotos, Theaterkarten usw.) als eine Sammlung von Andenken an eine frühere Liebesaffäre missdeutet (*HE* 148–156).

Man kann diese liebevolle Verspottung der Naivität der Figuren gewiss als eine indirekte Warnung an die Leser*innen, auch den vorliegenden Text nicht einer allzu wortwörtlichen Lesart zu unterziehen[151]; dies scheint sogar expliziten Ausdruck in den Worten Tante Magdalenas in *Von allem Anfang an* zu finden, die ermahnt: »[…] in den Romanen werde das Leben im Allgemeinen viel zu dramatisch beschrieben, so dass sie für den eigenen Alltag wenig nutzen brächten und man sich hüten sollte, sie für bare Münze zu nehmen oder sich gar von ihnen leiten zu lassen« (*VaAa* 135).[152] Nicht zuletzt aber machen solche Stellen den Lesenden ihre Rolle bei der Konstruktion von Bedeutung bewusst und fordern sie zum Nachdenken nicht nur über das Verhältnis zwischen Fiktion und Realität, sondern auch über den Akt des Lesens im Allgemeinen auf. Dass das Lesen und Deuten fiktiver Texte, ebenso wie das Erinnern an Vergangenes, immer nach gegenwärtigen Bedürfnissen erfolgt, zeigt sich am neuen Erfahren der Literatur durch den einst skeptischen Waldemar Gejm; konfrontiert mit Zufällen und Schicksalsschlägen, die nicht in sein wissenschaftliches Weltbild passen, entdeckt er ein unvermutetes Potenzial in den Texten:

> »[…] nun war ihm diese Lektüre ein willkommener Zeitvertreib, und zu seiner eigenen Überraschung war er von der Lebensgeschichte einer französischen Madame namens Bovary, die vermutlich ebenso realistisch war wie jene zum Staatsrat aufgestiegene russische Assessorennase, zu Tränen gerührt, was ihn überraschte, befremdete und verstörte.« (*T* 328)

Insofern der lesende Gejm ungeachtet seines nach wie vor ausgeprägten Bewusstseins der Fiktivität der in Flauberts Roman erzählten Geschichte dennoch so stark vom Schicksal der Hauptfigur betroffen wird, werden mögliche, wichtige Interpretationshinweise an die realen Leser*innen von *Trutz* erkennbar. Diese betreffen vor allem einige Funktionen des ständigen Bekenntnisses des Textes zur Fiktionalität. Denn, wenn im Roman immer wieder signalisiert wird, dass das Erzählen fiktional und das Erzählte fiktiv ist, dann soll – analog der tief greifenden Wirkung der Lektüre auf Gejm – die Erzählung deswegen nicht als minder wertvoll gelten; im Gegenteil wird suggeriert, dass die fiktionale Literatur einiges in der (Re-)Konstruktion von Vergangenheit zu vollziehen vermag, was einer den verifizierbaren Tatsachen vorgeblich treuen Geschichtsschreibung versagt bleibt. Hutcheon charakterisiert, Frank Kermode paraphrasierend, diese Ur-Funktionen menschlichen Erzählens, wie folgt:

---

151 Christl Kiewitz hat gezeigt, wie dieses Beispiel aus *Horns Ende* zur Kritik an einer Leserhaltung dient, die – besonders »unter den Bedingungen der Zensur« – versucht, Texte auf der Suche nach »Aussagen über die Realität« zu dekodieren; Christl Kiewitz: Der stumme Schrei, S. 205.

152 Eine vergleichbare, wenn viel zynischere Einstellung lässt sich bei Dr. Spodeck in Horns Ende feststellen: »Ich lese sie [Bücher] nicht mehr, dafür fehlt mir die Geduld. Ich bin es überdrüssig, erfundenen Figuren nachzugehen und den Gesprächen des Papiers zuzuhören, diesen angestrengten, künstlichen Gebärden vorgeblichen Lebens« (*HE* 9).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

> »[…] fictions are indeed man's way of dealing with the discrete brute facts of chaotic reality. He constructs ordered worlds, mental structures, which humanize time by giving it the form of narrative plots. […] The novel is not a copy of the empirical world, nor does it stand in opposition to it. It is rather a continuation of that ordering, fiction-making process that is part of our normal coming to terms with experience.«[153]

Die Leistung des weder an Aktenbefunde noch an die Monoperspektive eines Protagonisten gebundenen Erzählers von *Trutz* geht über eine bloße Trostfunktion hinaus und besteht vor allem in seiner Fähigkeit, mithilfe dichterischer Erfindung das Geschichtliche zu vervollständigen, zu erklären, Sinn zu stiften, sich mehrere parallele Realitätsversionen vorzustellen und das zuweilen Unfassbare in Worte zu fassen.

153 Hutcheon: Narcissistic Narrative, S. 88–89.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

# 9. Fazit und Ausblick

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

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

1 Albrecht: Rezeption und Zeitlichkeit, S. 54.

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

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

Im Gegenteil wurde in dieser Studie gezeigt, dass – wenn auch Christoph Hein wohl nie als literarischer Bilderstürmer gelten wird – auf der »discours«-Ebene seiner Texte durchaus komplexe Erzählstrukturen und -techniken anzutreffen sind und dass darin die eigentliche interpretatorische Herausforderung und die Polysemie der Texte bestehen. Man stößt z.B. auf Erzählrahmen, die die zugrundeliegende Situation des Erinnerns und Erzählens eher verschleiern als erklären, auf temporale Unbestimmtheiten und Widersprüche, die das zunächst angenommene Verhältnis der Zeit des Erzählens zur Zeit des erzählten Geschehens in Zweifel ziehen und auf häufige Interferenzen in sprachlichen, räumlichen und ideologischen Parametern der Erzähler- und Figurenrede, die eine zufriedenstellende Zuordnung der Erzählperspektive erschwert. Vor allem in neueren Texten Heins lassen sich auch intertextuelle, metanarrative und metafiktionale Signale – kurz: eine erhöhte literarische Selbstreflexivität – erkennen. Die Ergebnisse der vorliegenden Analyse der Prosatexte Christoph Heins, die unten ein letztes Mal selektiv zusammengefasst werden, verlangen nach einem erweiterten Verständnis vom Chronisten-Begriff – einem, das dem Anteil des Kreativen, ja sogar des Phantastischen[8] am Erzähl- und Erinnerungsprozess in seinen Texten gerecht wird.

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

5 Lützeler: »Die wilden Erdbeeren«.
6 von Matt: »Fort mit der Taschenguillotine«.
7 Preußer: Zivilisationskritik, S. 113.
8 Vgl. Hein: »Die Zensur ist überlebt«, S. 95.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

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

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

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

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

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

# Bibliographie: Monographien, Sammelbände und Dissertationen zu Christoph Hein

## Monographien (in chronologischer Abfolge):


Fischer, Bernd: Christoph Hein. Drama und Prosa im letzten Jahrzehnt der DDR, Heidelberg: Carl Winter 1990.

Preußer, Heinz-Peter: Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit. Strukturale und wertungstheoretische Untersuchung zu erzählenden Texten Christoph Heins, Frankfurt a.M.: Lang 1991.

Zekert, Ines: Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Walter-Benjamin-Rezeption, Frankfurt a.M.: Lang 1993.

Kiewitz, Christl: Der stumme Schrei. Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins, Tübingen: Stauffenburg 1995.

McKnight, Phillip: Understanding Christoph Hein, Columbia S. C.: University of South Carolina Press 1995.

Albrecht, Terrance: Rezeption und Zeitlichkeit des Werkes Christoph Heins, Frankfurt a.M.: Lang 2000.

Clarke, David: ›Diese merkwürdige Kleinigkeit einer Vision‹. Christoph Hein's Social Critique in Transition, Amsterdam: Rodopi 2002.

Bernhardt, Rüdiger: Der vergessene Mythos – die zerstörerische Zivilisation: Zum Werk Christoph Heins. Gransee: Schwarzdruck 2021.


## Sammelbände (in chronologischer Abfolge):


Baier, Lothar (Hg.): Christoph Hein: Texte, Daten, Bilder, Frankfurt a.M.: Luchterhand 1990.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik 111 (1991).

Hammer, Klaus: Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie, Berlin: Aufbau 1992.

Jackman, Graham (Hg.): Christoph Hein in Perspective, Amsterdam: Rodopi 2000.


https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Niven, Bill/Clarke, David (Hg.): Christoph Hein, Cardiff: University of Wales Press 2000.

## Dissertationen (in chronologischer Abfolge):

van Quickenborne, Kathleen: »Kulturpolitische Aspekte der Dramen Christoph Heins. Ein Schriftsteller in der heutigen DDR«, Diss. Univ. Leuven 1987.

Saavedrov, Jirina: »Linguostilistische Untersuchungen zur Erzählstruktur epischer Texte, dargestellt an Christoph Heins Novelle ›Der fremde Freund‹«, Diss. Universität Leipzig 1987.

Zekert, Ines: »Untersuchungen zu poetologischen und geschichtsphilosophischen Positionen Christoph Heins unter besonderer Berücksichtigung seiner Walter-Benjamin-Rezeption«, Diss. Universität Leipzig 1991.

Kloetzer, Sylvia: »Mitläufer and Überläufer. Erzählte Ich-Krise in der DDR-Literatur der achtziger Jahre, Christoph Hein und Monika Maron«, Diss. University of Massachusetts 1992.

Kiewitz, Christl: »Der stumme Schrei. Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins«, Diss. Universität Augsburg 1994.

Krol, Maria: »Christoph Heins chronikalische Aufzeichnungen als ›Geschichten zur Geschichte‹«, Diss. University of Pittsburgh 1996.

Hill, Susanne: »›Wenn ihr schweigt, dann werden die Steine schreien‹. Eine Untersuchung zum dialogischen Prinzip bei Christoph Hein«, Diss. University of Florida 1996.

Albrecht, Terrance: »Rezeption und Zeitlichkeit des Werkes Christoph Heins«, Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 1997.

Rayner, Julian: »Christoph Hein: The Concept and Development of the Role of the Chronicler«, Diss. University of Edinburgh 1997.

Clarke, David: »›Diese merkwürdige Kleinigkeit einer Vision‹. Continuity in Christoph Hein's Prose Fiction«, Diss. University of Wales Swansea 1999.

Bevan, Simon: »Modernist awareness and responsiveness to socio-political change in the work of Christoph Hein«, Diss. University of Bath 2002.

Hildebrandt, Axel: »Engagierte Literatur. Christoph Heins Texte der achtziger und neunziger Jahre«, Diss. University of Massachusetts 2006.

Fernández Bueno, Marta : »La herencia literaria en la obra de Christoph Hein : un acercamiento intertextual«, Diss. Madrid 2009.

Broussard, Paul: »Fictions of memory: Christoph Hein's pre- and post-unification literature«, Diss. University of Melbourne 2016.

Slipp, Richard: »Bilder der Bilder der Bilder. Die narrative Inszenierung von Erinnerung in Prosawerken von Christoph Hein«, Diss. Justus-Liebig-Universität Gießen und University of Calgary 2022.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

# Literaturverzeichnis

## Prosatexte Christoph Heins (mit verwendeten Siglen)


Hein, Christoph: Nachtfahrt und früher Morgen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004 (Erstveröffentlichung unter dem Titel *Einladung zum Lever Bourgeois* im Aufbau-Verlag 1980). (*NM*)

Hein, Christoph: Der fremde Freund, Berlin: Aufbau Taschenbuch 1999 (Erstveröffentlichung im Aufbau-Verlag 1982). (*DfF*)

Hein, Christoph: Horns Ende, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1987 (Erstveröffentlichung 1985). (*HE*)

Hein, Christoph: Der Tangospieler, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002 (Erstveröffentlichung im Aufbau-Verlag 1989). (*TS*)

Hein, Christoph: Der Tangospieler, München: Luchterhand 1991.

Hein, Christoph: Das Napoleon-Spiel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (Erstveröffentlichung im Aufbau-Verlag 1993). (*N*)

Hein, Christoph: Exekution eines Kalbes und andere Erzählungen. Kurzgeschichten, Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1994. (*EK*)

Hein, Christoph: Von allem Anfang an, Berlin: Aufbau-Verlag 1998 (Erstveröffentlichung 1997). (*VaAa*)

Hein, Christoph: Willenbrock, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000. (*W*)

Hein, Christoph: Mama ist gegangen, Frankfurt a.M.: Insel 2005 (Erstveröffentlichung im Suhrkamp Verlag 2003). (*Mig*)

Hein, Christoph: Landnahme, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 (Erstveröffentlichung 2004). (*L*)

Hein, Christoph: In seiner frühen Kindheit ein Garten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006 (Erstveröffentlichung 2005). (*KG*)

Hein, Christoph: Frau Paula Trousseau, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008 (Erstveröffentlichung 2007). (*FPT*)

Hein, Christoph: Weiskerns Nachlass, Berlin: Suhrkamp 2011. (*WN*)

Hein, Christoph: Glückskind mit Vater, Berlin: Suhrkamp 2016. (*GmV*)

Hein, Christoph: Trutz, Berlin: Suhrkamp 2017. (*T*)

Hein, Christoph: Verwirrnis, Berlin: Suhrkamp 2018. (*V*)


https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Russell, Philipp Lyonel, Am Ende ein Blick aufs Meer, übersetzt von Christoph Hein, Berlin: Insel 2019. (*AE*)
Hein, Christoph: Guldenberg, Berlin: Suhrkamp 2021. (*G*)
Hein, Christoph: Unterm Staub der Zeit, Berlin: Surhrkamp 2023. (*US*)

## Sonstige Texte Christoph Heins

Hein, Christoph: »Unbelehrbar – Erich Fried. Rede zur Verleihung des Erich-Fried-Preises am 6. Mai 1990 in Wien«, in: Baier, Christoph Hein, S. 20–34.
Hein, Christoph: »›Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben‹. Gespräch mit Krzysztof Jachimczak. Nach dem Erscheinen von *Horns Ende* (1986)«, in: Baier, Christoph Hein, S. 45–67.
Hein, Christoph: »Die Intelligenz hat angefangen zu verwalten und aufgehört zu arbeiten. Ein Gespräch«, in: ders., Öffentlich arbeiten. Essais und Gespräche, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004 (Erstveröffentlichung im Aufbau-Verlag 1987), S. 148–157.
Hein, Christoph: Als Kind habe ich Stalin gesehen. Essais und Reden, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004 (Erstveröffentlichung im Aufbau-Verlag 1990).
Hein, Christoph: »Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschenfeindlich, volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar«, in: Als Kind habe ich Stalin gesehen, S. 74–99.
Hein, Christoph: »Die Zeit, die nicht vergehen kann oder Das Dilemma des Chronisten. Gedanken zum Historikerstreit anläßlich zweier deutscher vierzigster Jahrestage«, in: Als Kind habe ich Stalin gesehen, S. 100–129.
Hein, Christoph: »Ein Berliner Traum im Oktober 1989, der im August 1968 von deutschen Panzern auf dem Prager Wenzelsplatz überrollt wurde«, in: Als Kind habe ich Stalin gesehen, S. 158–159.
Hein, Christoph: »›Ich bin ein Schreiber von Chroniken‹. Interview mit Irmtraud Gutschke«, in: Als Kind habe ich Stalin gesehen, S. 191–197.
Hein, Christoph: »A World Turning Point«, in: Arnold, Text + Kritik 111, S. 3–5.
Hein, Christoph: »Eure Freiheit ist unser Auftrag. Ein Brief an (fast alle) Ausländer – wider das Gerede vom Fremdenhaß der Deutschen«, in: Hammer: Chronist ohne Botschaft, S. 51–66.
Hein, Christoph: »Alles, was entsteht, geht auch zugrunde«, in: nd vom 30.10.2009; https://www.neues-deutschland.de/artikel/158272.alles-was-entsteht-geht-auch-zugrunde.html (06.09.2023).

## Sonstige Primärtexte

Atwood, Margaret: Surfacing, London: Virago 1979.
Atwood, Margaret: Strömung, Leipzig: Reclam 1978.
Atwood, Margaret: Der lange Traum, Düsseldorf: Claasen 1979.
Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: ders. Sprache und Geschichte. Philosophische Essays, hg. von Rolf Tiedemann, Stuttgart: Reclam 1992, S. 141–154.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Böll, Heinrich: Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entsteht und wohin sie führen kann. Mit Materialien und einem Nachwort des Autors, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992.
Brussig, Thomas: Das gibts in keinem Russenfilm, Frankfurt a.M.: S. Fischer 2015.
Faber, Elmar: Verloren im Paradies. Ein Verlegerleben, Berlin: Aufbau 2014
Fallada, Hans: Bauern, Bonzen und Bomben, Hamburg: Hoffmann und Campe 2006.
Faulkner, William: Requiem for a Nun, London: Vintage 2015.
Freud, Sigmund: »Die Ichspaltung im Abwehrvorgang«; https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine1/Kapitel32.html (06.09.2023).
Freud, Sigmund: »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten«; https://www.projekt-gutenberg.org/freud/kleine1/Kapitel18.html (06.09.2023).
Frisch, Max: Stiller, Berlin: Suhrkamp 2017.
Günter de Bruyn: Zwischenbilanz. Eine Jugend in Berlin, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1994.
Johnson, Uwe: Jahrestage. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
Kafka, Franz: Das Urteil und andere Erzählungen, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1989.
Kästner, Erich: Der Gang vor die Hunde, hg. von Sven Hanuschek, Zürich: Atrium 2013.
Kästner, Erich: Fabian, Die Geschichte eines Moralisten, Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg 1966.
Maron, Monika: Stille Zeile sechs, Frankfurt a.M.: Fischer 1991
Melville, Herman: Moby Dick; or, the Whale, Project Gutenberg; https://www.gutenberg.org/files/2701/2701-h/2701-h.htm (06.09.2023).
Murdoch, Iris: The Black Prince, London: Penguin Classics 2003.
Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke. Band 1, hg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, Frankfurt a.M.: Insel 1987.
Timm, Uwe: Am Beispiel meines Bruders, München: dtv 2013.
Walser, Martin: Ein springender Brunnen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
Wenzel, Hans-Eckardt: »Erinnern«, Masken (CD). Wenzel singt Christoph Hein, Matrosenblau 2009.
Wilkomirski, Binjamin: Bruchstücke. Aus einer Kindheit 1939–1948, Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag 1995.
Wolf, Christa: Kindheitsmuster, Berlin: Aufbau 1976.

## Filme

Christoph Hein – Eine Kindheit in Deutschland (BRD 2000, R: Raimund Koplin).
Der Schriftsteller Christoph Hein – Von allem Anfang an (BRD 2014, R: Leonore Brandt).
Der Tangospieler (BRD 1990, R: Roland Gräf).
Deutschland erzählt von Christoph Hein, Wladimir Kaminer, Bernhard Schlink, Emine Sevgi Özdamar (BRD 2014, R: Olivier Morel).
Metropolis (D 1927, R: Fritz Lang).
Rashomon (JAP 1950, R: Akira Kurosawa).
The Shining (UK/USA 1980, R: Stanley Kubrick).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Straw Dogs (UK 1971, R: Sam Peckinpah).
Willenbrock (BRD 2005, R: Andreas Dresen).

## Sekundärliteratur

Ahbe, Thomas: »Deutsche Generationen nach 1945«; https://www.bpb.de/apuz/30720/deutsche-generationen-nach-1945 (06.09.2023).

Albrecht, Terrance: »Deutungskanon. Christoph Hein in der westdeutschen Rezeption der 80er und 90er Jahre«, in: Dahlke/Langermann/Taterka, LiteraturGesellschaft DDR, S. 393–412.

Albrecht, Terrance: »Die Geschichte eines Jahrhunderts«, ndr.de 09.04.2017; http://web.archive.org/web/20170822145251/www.ndr.de/kultur/buch/Christoph-Hein-Trutz,trutz108.html (06.09.2023).

Albrecht, Terrance: Rezeption und Zeitlichkeit des Werkes Christoph Heins, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2000.

Albrecht, Terry: »Der kalkulierte Zufall als Provokation gegen Recht und Erinnerung in Christoph Heins Roman *Das Napoleon-Spiel*«, in: Jackman, Christoph Hein in Perspective, S. 149–164.

Alemán, Manuel Maldonado: »Zum Verhältnis von Erzählen und Erinnern nach 1989. ›Pawels Briefe‹ von Monika Maron«, in: Gedächtnis, Erzählen, Identität. Literarische Inszenierungen von Erinnerung, hg. von Manuel Maldonado Aléman, Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 159–178

Anon.: »Andreas Dresen«, filmportal.de; https://www.filmportal.de/person/andreas-dresen_6cd6323a64524d78ba16b0c770b4ec3c (06.09.2023).

Anon.: »Christoph Hein: ›Poetischer Chronist der DDR‹«, in: *Mitteldeutsche Zeitung* 02.04.2009; https://www.mz.de/kultur/christoph-hein-poetischer-chronist-der-ddr-2543653 (06.09.2023).

Anon.: »Das Bild der Deutschen von Polen im Wandel der Geschichte. Ein Working Paper der RAA Mecklenburg-Vorpommern e. V. im Rahmen des Projektes perspektywa. 2012«; https://www.perspektywa.de/sites/default/files/document/RAA_Polenbild.pdf (06.09.2023).

Anon.: »Das Leben der Anderen«, filmportal.de; https://www.filmportal.de/film/das-leben-der-anderen_cd85e167113046cf85f25cebf37bb307 (06.09.2023).

Anon.: »Die Nachrichten«, filmportal.de; https://www.filmportal.de/film/die-nachrichten_1922e4717c3443ae8c624fd08cbd6645 (06.09.2023).

Anon.: »Letzter Tango«, in: Der Spiegel vom 25.2.1991; https://www.spiegel.de/kultur/letzter-tango-a-85d77d14-0002-0001-0000-000013490374 (06.09.2023).

Anon.: »nobody's shot«, in: Das Lexikon der Filmbegriffe; https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/n:nobodysshot-8412 (06.09.2023).

Anon.: »Willenbrock. Talfahrt eines Wendegewinners«, *RP-Online* 14.03.2005; https://rp-online.de/kultur/film/kinokritiken/willenbrock-talfahrt-eines-wendegewinners_aid-17177221 (06.09.2023).

ARD: »Druckfrisch« 19.03.2017; die Sendung ist im Internet nicht mehr verfügbar; der Verfasser verfügt über einen Mitschnitt.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

ARD: »TTT – Titel, Thesen, Temperamente« (Gespräch mit Rayk Wieland auf der Leipziger Buchmesse), 26.03.2017; die Sendung ist im Internet nicht mehr verfügbar; der Verfasser verfügt über einen Mitschnitt.

Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik 111 (1991).

Assmann, Aleida: »Fiktion als Differenz«, in: Poetica 21.3-4 (1989), S. 239–260.

Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. Fünfte, durchgesehene Auflage, München: C. H. Beck 2010.

Assmann, Jan: »Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität«, in: Kultur und Gedächtnis, hg. von Jan Assmann und Tonio Hölscher, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 9–19.

Atkins, Robert. E./Kane, Martin (Hg.): Retrospect and Review. Aspects of the Literature of the GDR, 1976–1990, Amsterdam: Rodopi 1997.

Avanessian, Armen/Hennig, Anke: Präsens. Poetik eines Tempus, Zürich: diaphanes 2012.

Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostojewskis, Berlin: Ullstein 1971.

Bahreis, J. Alexander: »Mimesis der Stimme. Fiktionstheoretische Aspekte einer narratologischen Kategorie«, in: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, hg. von Andreas Blödorn, Michael Scheffel and Daniela Langer, Berlin: de Gruyter 2006, S. 101–122.

Baier, Lothar (Hg.): Christoph Hein: Texte, Daten, Bilder, Frankfurt a.M.: Luchterhand 1990.

Baier, Lothar: »Für eine neue Lektüre«, in: ders., Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder, S. 7–11.

Baier, Lothar: »Nackte Brüste und die Partei der Bestimmer«, in: taz vom 15.10.1997; https://taz.de/!1378184/ (06.09.2023).

Baßler, Moritz: »Populärer Realismus«, in: Pop-Zeitschrift 23.10.2012; http://www.pop-zeitschrift.de/2012/10/23/populararer-realismusvon-moritz-basler23-10-2012/ (06.09.2023).

Bathrick, David: »*Der Tangospieler*. Coming in from the cold once and for all? *The Lives of Others* as Cold War Spy film«, in: The Lives of Others and Contemporary German Film, hg. von Paul Cooke, Berlin: De Gruyter 2013, S. 121–137.

Becker, Sabine: »Neue Sachlichkeit im Roman«, in: dies. (Hg.), Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik, Stuttgart: Metzler 1995, S. 7–26.

Berger, Christel: »Nachwort«, in Christoph Hein, Horns Ende, Leipzig: Faber & Faber 1996, S. 269-298.

Bernhardt, Rüdiger/Kändler, Klaus/Leistner, Bernd/Lindner, Gabriele/Schick/Bernd/Wilke, Ursula: »*Der fremde Freund* von Christoph Hein«, in: Weimarer Beiträge 29.9 (1983), S. 1635–1655.

Bernhardt, Rüdiger: Der vergessene Mythos – die zerstörerische Zivilisation. Zum Werk Christoph Heins, Gransee: Edition Schwarzdruck 2021.

Bernhardt, Rüdiger: Erläuterungen zu *Christoph Hein*, Der fremde Freund, Drachenblut, Königs Erläuterungen und Materialien, Hollfeld: C. Bange 2006.

Bernhardt, Rüdiger: Interpretation zu Christoph Hein. *In seiner frühen Kindheit ein Garten*. Königs Erläuterungen und Materialien, Hollfeld: C. Bange 2010.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bevan, Simon: »Change and Continuity in the Work of Christoph Hein. A Comparison of *Horns Ende* (1985) and *Von allem Anfang an* (1997)«, in: East Germany: Continuity and Change, hg. von Paul Cooke and Jonathan Grix, Amsterdam: Rodopi 2000, S. 15–23.

Birk, Bettina Felicitas: »Beiband II: LexiKonn. Lexikon der Konnotation«, in: »Konnotation im Deutschen. Eine Untersuchung aus morphologischer, lexikologischer und lexikographischer Perspektive«, Diss. LMU München 2012, S. 148–149; https://edoc.ub.uni-muenchen.de/16001/1/Birk_Bettina.pdf (06.09.2023).

Blankenship, Robert: Suicide in East German Literature. Fiction, Rhetoric, and the Self-Destruction of Literary Heritage, Rochester, NY: Camden House 2017.

Blomster, Wes: »*Der Tangospieler* by Christoph Hein«, in: World Literature Today 64.2 (1990), S. 308.

Boa, Elizabeth: »Lost *Heimat* in Generational Novels by Reinhard Jirgl, Christoph Hein und Angelika Overath«, in Germans as Victims in the Literary Fiction of the Berlin Republic, hg. von Stuart Taberner und Karina Berger, Rochester: Camden House 2009, S. 86–101.

Bogdal, Klaus-Michael: Europa erfindet die Zigeuner. Eine Geschichte von Faszination und Verachtung, Berlin: Suhrkamp 2011.

Bohm, Arnd: »History, Memory, and Self in Christoph Hein's *Drachenblut*«, in: The International Fiction Review 17.2 (1990), S. 117–120.

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

Booth, Wayne C.: The Rhetoric of Fiction. 2nd Edition, Chicago: University of Chicago Press 1983.

Branigan, Edward: Narrative Comprehension and Film, London, New York: Routledge 1992.

Braun, Matthias: Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers »Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande« im Oktober 1961, Berlin: Chr. Links 1995.

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

Braun, Michael: »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, S. 151-164.

Braun, Michael: »Perspektive und Geschichte in Christoph Heins Horns Ende«, in: Wirkendes Wort 42.1 (1992), S. 93–102.

Brender, Hans/Hüfner, Agnes: »›Ich kann mein Publikum nicht belehren‹. Gespräch mit Christoph Hein, in: Baier, Christoph Hein, Texte, Daten, Bilder, S. 68–75.

Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien, Tübingen: Max Niemeyer 1985.

Broich, Ulrich: »Formen der Markierung von Intertextualität«, in: Broich/Pfister, Intertextualität, S. 31–47.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Bühler, Karl: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. 2., unveränderte Auflage, Stuttgart: Gustav Fischer 1965.

Bulgakowa, Oksana: »Verlogene Nostalgie«, in: taz vom 18.02.1991; https://taz.de/!1731914/ (06.09.2023).

Bulmahn, Heinz; »Christoph Hein's *Horns Ende*. Historical Revisionism – A Process of Renewal«, in: Studies in 20th Century Literature, 15.2 (1991), S. 247-262; https://doi.org/10.4148/2334-4415.1279 (06.09.2023).

Bundesregierung: »Bericht der Bundesregierung zum Stand der Aufarbeitung der SED-Diktatur«, S. 103; https://www.bundesregierung.de/Content/DE/_Anlagen/BKM/2013-01-08-bericht-aufarbeitung-sed-diktatur.pdf?__blob=publicationFile (06.09.2023).

Buß, Christian: »Hitler, Stalin und der kleine Trutz«, in: Spiegel Online 29.3.2017; http://www.spiegel.de/kultur/literatur/trutz-von-christoph-hein-ueber-eine-biographie-zwischen-hitler-und-stalin-a-1140568.html (06.09.2023).

Buß, Christian: »Mein Vater, das Gespenst«, in: Spiegel Online 07.03.2016; http://www.spiegel.de/kultur/literatur/christoph-hein-glueckskind-mit-vater-mein-vater-das-gespenst-a-1079585.html (06.09.2023).

Bylow, Christina: »Ein Held der doppelten Buchführung«, in: Berliner Zeitung vom 16.03.2005.

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

Chatman, Seymour: »What Can Novels Do That Films Can't (and Vice Versa)«, in: Critical Inquiry 7.1 (1980), S. 121–140.

Chatman, Seymour: Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film, Ithaca/London: Cornell University Press 1990.

Chatman, Seymour: Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca, NY: Cornell UP 1978, S. 219f.

Christophersen, Claudia: »Christoph Hein: ›Ich bin kein Prediger‹«, in: ndr.de 09.11.2017; http://web.archive.org/web/20171112090734/www.ndr.de/kultur/Grimmelshausen-Preis-fuer-Christoph-Hein,journal1066.html (06.09.2023).

Clarke, David: »Requiem für Michael Kohlhaas. Der Dialog mit den Toten in Christoph Heins *Horns Ende* und *In seiner frühen Kindheit ein Garten*«, in: Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989, hg. von Arne De Winde und Anke Gilleir. Amsterdam: Rodopi 2008, S. 159–179.

Clarke, David: Diese merkwürdige Kleinigkeit einer Vision: Christoph Hein's Social Critique in Transition, Amsterdam: Rodopi 2002.

Cohn, Dorrit: »›I Doze and Wake‹. The Deviance of Simultaneous Narration,« in: dies., The Distinction of Fiction, Baltimore: Johns Hopkins UP 1999, S. 96–108.

Cohn, Dorrit: Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction, Princeton: Princeton UP 1983.

Cosentino, Christine: »Christoph Hein: *Von allem Anfang an*«, in: glossen 11 (2000); http://web.archive.org/web/20160304063951/www2.dickinson.edu/glossen/heft11/cosentinoheinrez.html (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Cosentino, Christine: »Der Traum ein Leben? Textstrategien in Christoph Heins Roman Willenbrock«, in: glossen 15 (2002); http://web.archive.org/web/20090108205913/http://www2.dickinson.edu/glossen/heft15/cosentino.html (06.09.2023).

Cramer, Sybille: »Kampf um Erinnerung, in: Frankfurter Rundschau vom 9.10.1985, S. 6.

Culler, Jonathan: Structuralist Poetics. Structuralism, linguistics and the study of literature, London: Routledge 2002.

Dahlke, Birgit/Langermann, Martina/Taterka, Thomas (Hg.): LiteraturGesellschaft DDR: Kanonkämpfe und ihre Geschichten, Stuttgart: Metzler 2000.

Dauner, Dorea: »Literarische Selbstreflexivität«, Diss., Universität Stuttgart 2009; https://elib.uni-stuttgart.de/bitstream/11682/5349/1/DissDaunerPublish.pdf (06.09.2023).

de Bruyn, Günter: Das erzählte Ich. Über Wahrheit und Dichtung in der Autobiographie, Frankfurt a.M.: S. Fischer 1995.

de Toro, Alfonso: Die Zeitstruktur im Gegenwartsroman. Am Beispiel von G. García Márquez' Cien años de soledad, M. Vargas Llosas La casa verde und A. Robbe-Grillets La maison de rendez-vous, Tübingen: Narr 1986.

Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung: Jahrbuch 2002, Göttingen: Wallstein 2003.

Dippel, Roland H.: »Festliches Oratorienspiel zum Jubiläum: ›Luther‹ in Halle«, in: *nmz online* 25.10.2017; https://www.nmz.de/online/festliches-oratorienspiel-zum-jubileum-luther-in-halle (06.09.2023).

Dittmann, Jörg: Entwicklung der Kriminalitätseinstellungen in Deutschland – eine Zeitreihenanalyse anhand allgemeiner Bevölkerungsumfragen, Berlin: Deutsches Institut für Wirtschaftsforschung 2005, S. 4; http://web.archive.org/web/20221125210554/https://www.diw.de/documents/publikationen/73/diw_01.c.42836.de/dp468.pdf (06.09.2023).

Dockhorn, Katharina: »Verdrängung ist lebenserhaltend. Der Gebrauchtwagenhändler, seine Frau und der Dieb. Interview mit Andreas Dresen zu *Willenbrock*«, in: filmecho/filmwoche 10, 12.03.2005; https://www.filmportal.de/node/35767/material/626003 (06.09.2023).

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

Drescher, Angela: »Unvollständige Rekonstruktion. Über das Lektorat des Buches *Von allem Anfang an* von Christoph Hein«, in: Niven/Clarke, *Christoph Hein*, S. 25–40.

Drews, Jörg: »Erich Kästner«, in: Kindler Klassiker. Deutsche Literatur, zusammengestellt von Hermann Korte, Stuttgart: Metzler 2015, S. 343.

Duden: Deutsches Universalwörterbuch. 2., völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage, Mannheim: Dudenverlag 1989.

Duden: Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. 5., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim: Dudenverlag 1995.

Dudenredaktion: Richtiges und gutes Deutsch. Das Wörterbuch der sprachlichen Zweifelsfälle. 7. Auflage, Mannheim: Dudenverlag 2011.

Dudenredaktion: »geraten« auf Duden online; https://www.duden.de/rechtschreibung/geraten_gelingen_hingelangen (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Dwars, Jens F.: »Hoffnung auf ein Ende. Allegorien kultureller Erfahrung in Christoph Heins Novelle ›Der fremde Freund‹«, in: Arnold, Text + Kritik, S. 6–15.

Dwars, Jens F.: »Nur ein Chronist?! Vom angestrengten Versuch Geschichte(n) zu erzählen in der Prosa Christoph Heins«, in: Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre, hg. von Walter Delabar und Werner Jung, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1993, S. 165–175.

Dzugan, Roberto: »Willenbrock – Kritik«, critic.de; https://www.critic.de/film/willenbrock-155/ (06.09.2023).

Eke, Norbert-Otto: ›Nach der Mauer der Abgrund‹? (Wieder -)Annäherungen an die DDR-Literatur, Amsterdam: Rodopi 2013.

Elsner, Ursula: »Stark, sinnlich, gut – Frauengestalten bei Christoph Hein«, in: Jackman, Christoph Hein in Perspective, S. 115–135.

Emmerich, Wolfgang: Die andere deutsche Literatur. Aufsätze zur Literatur aus der DDR, Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.

Emmerich, Wolfgang: Kleine Literaturgeschichte der DDR. Erweiterte Neuausgabe, Berlin: Aufbau 2000.

Erb, Andreas (Hg.): Baustelle Gegenwartsliteratur. Die Neunziger Jahre, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1998.

Evans, Owen: Mapping the Contours of Oppression. Subjectivity, Truth and Fiction in Recent German Autobiographical Treatments of Totalitarianism, Amsterdam: Rodopi 2006, S. 249.

Ewers, Hans-Heino: Literaturanspruch und Unterhaltungsabsicht, Studien zur Entwicklung der Kinder- und Jugendliteratur im späten 20. und frühen 21. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2013.

Fend, Helmut: Entwicklungspsychologie des Jugendalters. Ein Lehrbuch für pädagogische und psychologische Berufe, 3. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2005.

Fessmann, Meike: »Das Nein des Nachlassverwalters«, in: Süddeutsche Zeitung vom 07.05.2007.

filmposter-archiv.de: »Filmplakat: Willenbrock (2004)«; https://www.filmposter-archiv.de/filmplakat.php?id=3426 (06.09.2023).

Fischer, Bernd: »Christoph Heins kleine Prosa: *Von allem Anfang an* und *Exekution eines Kalbes*«, in: Jackman, Christoph Hein in Perspective, S. 165–186.

Fischer, Bernd: Christoph Hein. Drama und Prosa im letzten Jahrzehnt der DDR, Heidelberg 1990.

Fleischmann, Suzanne: Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction, Austin, Texas: University of Texas Press 1990.

Fludernik, Monika: »Chronology, time, tense and experientiality in narrative,« in: Language and Literature 12.1 (2003), S. 117–134.

Fludernik, Monika: »Tempus und Zeitbewusstsein. Erzähltheoretische Überlegungen zur englischen Literatur,« in: Middeke, Zeit und Roman, S. 22–32.

Fricke, Hannes: Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie, Göttingen: Wallstein 2004.

Fritz, Thomas A.: Wahr-Sagen. Futur, Modalität und Sprecherbezug im Deutschen, Hamburg: Buske 2000.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Fullbrook, Mary: »Generationen und Kohorten in der DDR. Protagonisten und Widersacher des DDR-Systems aus der Perspektive biographischer Daten«, in: Schüle/Ahbe/Gries, Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive, S. 113–130.

Gärtner, Stefan: »Eine bessere Jugend«, in: Junge Welt vom 26.04.2023, S. 5 (Beilage).

Gansel, Carsten (Hg.): Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2014.

Gansel, Carsten/Korte, Hermann (Hg.): Rhetorik der Erinnerung – Literatur und Gedächtnis in den ›geschlossenen Gesellschaften‹ des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.

Gansel, Carsten/Zimniak, Pawel (Hg.): Das ›Prinzip Erinnerung‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, Göttingen: V&R unipress 2010.

Gansel, Carsten: »›Darinnen noch einmal zu sein, dort noch einmal einzutreten‹. Oder: Vom Versuch, Kindheit zu erinnern«, in: Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen, hg. von Caroline Roeder, Bielefeld: transcript 2014, S. 59–81.

Gansel, Carsten: »Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989«, in: Das ›Prinzip Erinnerung‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989, S. 19–35.

Gansel, Carsten: »Rhetorik der Erinnerung. Zur narrativen Inszenierung von Erinnerungen in der Kinder- und Jugendliteratur und der Allgemeinliteratur«, in: Kinder- und Jugendliteratur und Narratologie, hg. von Carsten Gansel und Hermann Korte, Göttingen: V&R unipress 2009, S. 11–38.

Gansel, Carsten: Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht, Berlin: Cornelsen 1999.

Geißler, Cornelia: »Der Seismograf«, in: Frankfurter Rundschau vom 05.09.2018; https://www.fr.de/kultur/literatur/seismograf-10962305.html (06.09.2023).

Genette, Gérard: Die Erzählung. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage, Paderborn: Wilhelm Fink 2010.

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. 5. Auflage, Suhrkamp: Frankfurt 2014.

Goudin-Steinmann, Elisa/Hähnel-Mesnard, Carola (Hg.): Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kultureller Identität, Berlin: Frank & Timme Verlag 2013.

Grabes, Herbert: »Wie aus Sätzen Personen werden… Über die Erforschung literarischer Figuren«, in: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 10 (1978), S. 405- 428.

Grandits, Ernst A.: »Interview mit Christoph Hein auf der Leipziger Buchmesse 2017«; http://www.3sat.de/mediathek/?mode=play&obj=65532 (06.09.2023).

Grombecher, Welf: »Interview mit dem Schriftsteller Christoph Hein« in: Südwestpresse vom 08.04.2017.

Grub, Frank Thomas: *›Wende‹ und ›Einheit‹ im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch*, Berlin: De Gruyter 2003.

Grunenberg, Antonia: »Geschichte als Entfremdung. Christoph Hein als Autor der DDR«, in Hammer: Chronist ohne Botschaft, S. 67–83

Gwosc, Detlef: »Idealism takes on the Establishment. Social Criticism in Roland Gräf's Film Adaptations of *Märkische Forschungen* (*Exploring the Brandenburg Marches*) and *Der*

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

*Tangospieler* (*The Tango Player*)«, in: DEFA. East German Cinema: 1946–1992, hg. von Sean Allan and John Sandford, New York, Oxford: Berghahn 1999.

Hacks, Peter: »Heinrich-Mann-Preis 1982« (Laudatio), in: Neue Deutsche Literatur 30.6 (1982), S. 159–163.

Hage, Volker: »Wildwest im Ossiland«, in: Der Spiegel vom 18.06.2000; http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-16694741.html (06.09.2023).

Hahn, H.J. (Hg.): Germany in the 1990s, Amsterdam: Rodopi 1995.

Haller, Rudolf: Facta und Ficta. Studien zu ästhetischen Grundlagenfragen, Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1986.

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Zweite, stark veränderte Auflage, Stuttgart: Ernst Klett 1968.

Hammer, Klaus (Hg.): Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch. Materialien, Auskünfte, Bibliographie, Berlin: Aufbau 1992.

Hammer, Klaus/Preußer, Heinz-Peter: »Bibliographie. Werke. Inszenierungen. Sekundärliteratur«, in: Chronist ohne Botschaft, S. 269–309.

Hammer, Klaus: »›Dialog ist das Gegenteil von Belehren‹. Gespräch mit Christoph Hein, in: ders., Chronist ohne Botschaft, S. 11–50.

Hammer, Klaus: »›Die gesamte Zivilisation ist Verdrängung‹. Zur Schreibstrategie von Christoph Hein«, in: Colloquia Stetinensia Germanica 19 (2011), S. 91–104.

Hammer, Klaus: »Horns Ende, Versuch einer Interpretation«, in: ders., Chronist ohne Botschaft, S. 121–133.

Hansen, Per Krogh: »First Person, Present Tense. Authorial Presence and Unreliable Narration in Simultaneous Narration«, in: Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel, hg. von Elke D'hoker und Gunther Martens, Berlin: De Gruyter 2008, S. 317-338.

Harold in Italy: »Leider missglückt« (Amazon-Kundenrezension); https://www.amazon.de/-/en/Christoph-Hein-ebook/product-reviews/B01MRLXPFM/ref=cm_cr_getr_d_paging_btm_next_4?ie=UTF8&reviewerType=all_reviews&pageNumber=4 (06.09.2023).

Hartwig, Ina: »Der Umsiedler«, in: Frankfurter Rundschau, 24.01.2004, https://www.fr.de/kultur/literatur/umsiedler-11726267.html (06.09.2023).

Hector, Anne: »Vom Stiften und Hinterfragen einer Gedächtnisgemeinschaft in Ostdeutschland. Claudia Rusch und Jana Hensel«, in: Zwischen Inszenierung und Botschaft: Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts, hg. von Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen und Sandy Feldbacher, Berlin: Frank und Timme 2006, S. 107–123.

Hein, Jakob: »Du beraubtest sie ihrer Macht«, in: Frankfurter Rundschau vom 07.04.2014; https://www.fr.de/kultur/literatur/beraubtest-ihrer-macht-11220765.html (06.09.2023).

Heinze, Carsten: »Valeska Steinigs *Abschied von der DDR – Autobiografisches Schreiben nach dem Ende der politischen Alternative*« (Buchbesprechung), in: BIOS 21.2 (2008).

Hell, Julia: »Christoph Hein's ›Der fremde Freund/Drachenblut‹ and the Antinomies of Writing under ›Real Existing Socialism‹«, in: Colloquia germanica 25.3/4 (1992), S. 307–337.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Hermann, Hans Peter: »Der Platz auf der Seite des Siegers. Zur Auseinandersetzung westdeutscher Literaturwissenschaft mit der ostdeutschen Literatur«, in: Baustelle Gegenwartsliteratur. Die Neunziger Jahre, hg. von Andreas Erb, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1998, S. 32–46.

Heukenkamp, Ursula: »Die fremde Form«, in: Sinn und Form 35 (1983) Heft 3, S. 625–632.

Hiebers, Jochen: »Cordula will nicht lesen«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 21.03.2007.

Hille, Almut: Identitätskonstruktionen. Die »Zigeunerin« in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Hillgruber, Katrin: »Fluchtpunkt Marseille«, in: Der Tagesspiegel vom 20.3.2016; http://www.tagesspiegel.de/kultur/christoph-heins-roman-glueckskind-mit-vater-fluchtpunkt-marseille/13343868.html (06.09.2023).

Hillgruber, Katrin: »Homer und Humor. Christoph Hein zum 70.«, in: Der Tagesspiegel vom 09.04.2014; https://www.tagesspiegel.de/kultur/christoph-hein-zum-70-homer-und-humor/9730008.html (06.09.2023).

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

Holdenried, Michaela: Autobiographie, Stuttgart: Reclam 2000.

Hutcheon, Linda, A Theory of Adaptation, London: Routledge 2006.

Hutcheon, Linda: A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction, London: Routledge 1988.

Hutcheon, Linda: Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox, 2nd Edition, Waterloo, Ont.: Wilfrid Laurier University Press 2013.

Jackman, Graham (Hg.): Christoph Hein in Perspective, Amsterdam: Rodopi 2000.

Jackman, Graham: »›Nur wo er spielt, ganz Mensch‹? Christoph Hein's *Das Napoleon-Spiel*«, in: The German Quarterly 72.1 (1999), S. 17–32.

Jackman, Graham: »The Fear of Allegory. Benjaminian Elements in Christoph Hein's the Distant Lover«, in: New German Critique 66 (1995), S. 164–192.

Jackman, Graham: »*Von allem Anfang an*. A ›Portrait of the Artist as a Young Man‹?« in: ders., Christoph Hein in Perspective, S. 187-210.

Jacobsen, Dietmar: »Erinnern kann gefährlich sein«, in: literaturkritik.de 9 (September 2017); http://literaturkritik.de/hein-trutz-erinnern-kann-gefaehrlich-sein,23637.html (06.09.2023).

Jäggi, Andreas: Die Rahmenerzählung im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zur Technik und Funktion einer Sonderform der fingierten Wirklichkeitsaussage, Bern: Peter Lang 1994.

Jandl, Paul: »Résistance ist zwecklos«, in: Die Welt vom 04.03.2016; https://www.welt.de/print/die_welt/literatur/article152960028/Resistance-ist-zwecklos.html (06.09.2023).

Jannidis, Fotis: »Verstehen erklären?«, in: Literatur und Kognition. Bestandsaufnahmen und Perspektiven eines Arbeitsfeldes, hg. von Martin Huber und Simone Winko, Paderborn: mentis 2009, S. 45–62.

Johannes 20, 25, Lutherbibel, Deutsche Bibelgesellschaft 2017; https://www.die-bibel.de/bibeln/online-bibeln/lesen/LU17/JHN.20/Johannes-20 (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Johnson, Kenneth: »The Point of View of the Wandering Camera«, in: Cinema Journal 32.2 (1993), S. 49–56.

Jost, Dieter, »mehr wissen wollen«, in der *Freitag* 1.02.2002; https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/mehr-wissen-wollen (06.09.2023).

Just, Gustav: »Er speiste nie an der Tafel der Mächtigen«, in: Baier, Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder, S. 188–191.

Kane, Martin: »Monika Maron, *Stille Zeile sechs*«, in: Pen International 43, 1993 (1), S. 17–19.

Katrina and the Waves: Walking on Sunshine (CD), Capitol Records 1985.

Kaufmann, Hans: »Christoph Hein in der Debatte«, in: DDR-Literatur '83 im Gespräch, hg. von Siegfried Rönisch, Berlin und Weimar: Aufbau 1984, S. 41–51.

Kayser, Wolfgang (Hg.): Kleines Literarisches Lexikon, Bern/München: Francke 1961.

Kiewitz, Christl: Der stumme Schrei. Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins, Tübingen: Stauffenburg 1995.

Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann: Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin: de Gruyter 2014.

Knittel, Susanne C.: The Historical Uncanny. Disability, Ethnicity, and the Politics of Holocaust Memory, New York: Fordham University Press 2015.

Köhler, Astrid: Brückenschläge. DDR-Autoren vor und nach der Wende, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2007.

Köppe, Tilman: Erzählte Selbstrepräsentation im modernen Roman, Berlin: de Gruyter 2016.

Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart: Reclam 2014, S. 167f.

Köppe, Tilmann: »Die Institution Fiktionalität«, in: Klauk/Köppe, Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 35-49.

Krause, Tilman: »Dichters Niedergang«, in: Die Welt vom 29.01.2005; https://www.welt.de/print-welt/article403379/Dichters-Niedergang.html (06.09.2023).

Krause, Tilman: »Die Kraft zu widerstehen«, in: Die Welt vom 15.10.2008; http://www.welt.de/welt_print/article2577545/Die-Kraft-zu-widerstehen.html (06.09.2023).

Krauss, Hannes: »Mit geliehenen Worten das Schweigen brechen. Christoph Heins Novelle ›Drachenblut‹«, in: Arnold, Text + Kritik 111, S. 16–27

Krellner, Ulrich: »›Im Strudel des Jahrtausend-Ausgusses?‹ Retrospektiven und Perspektiven in der Literatur der neunziger Jahre«, in: Berliner LeseZeichen 9 (1999); http://www.luise-berlin.de/lesezei/blz99_09/text01.htm (06.09.2023).

Krüger, Brigitte: »›Ein Spiel, nicht selbst gewählt, doch seinen Regeln unterworfen […]‹. Zum Spielbegriff bei Christoph Hein«, in Stillmark: Rückblicke auf die Literatur der DDR, S. 221–252.

Krüger, Brigitte: »›Meinen Stoff habe ich in meinen Augen und Ohren, er sitzt unter meiner Haut…‹ – Zu Christoph Heins Texten der 90er Jahre«, in: ›Worüber man noch nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen‹. Texte und Lektüren, hg. von Hans-Christian Stillmark und Brigitte Krüger, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2001, S. 47–70.

Krumbholz, Martin: »Großes Prosagemälde, fast monochrom«, in: Neue Zürcher Zeitung vom 09.05.2007, S. 47.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Kuhn, Helmut: »Christoph Hein, Der Chronist der anderen Zeit«, in: Berliner Kurier vom 21.04.2016; http://web.archive.org/web/20160423221453/www.berliner-kurier.de/berlin/leute/christoph-hein-der-chronist-der-anderen-zeit-23927320 (06.09.2023).

Kümmerling-Maibauer, Bettina: Kinderliteratur, Kanonbildung und literarische Wertung, Stuttgart: Metzler 2003.

Kunert, Heike: »Die Schuld und die Scham«, in: Lesart 1 (2016), S. 26–27.

Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph: Einführung in die Erzähltextanalyse, Stuttgart: J.B. Metzler 2016.

Lange, Britta: »Wende und Literatur«; http://web.archive.org/web/20110519110212/www.goethe.de/kue/lit/prj/lwe/hin/de4278641.htm (06.09.2023).

Langemeyer, Peter: »›Suche in Allem, die Zeit auf deine Seite zu bringen.‹ Zu einer Maxime in Christoph Heins Roman *Horns Ende* und ihrem Gedächtnisraum (Baltasar Gracián, Walter Benjamin)«, in: Wendezeichen? Neue Sichtweisen auf die Literatur der DDR, hg. von Roswitha Skare und Rainer B. Hoppe, Amsterdam: Rodopi 1999, S. 171–207.

Laub, Dori: »Eros oder Thanatos? Der Kampf um die Erzählbarkeit des Traumas«, in: Psyche 9/10 (2000), S. 860-894.

Lehmann, Joachim: Die blinde Wissenschaft. Realismus und Realität in der Literaturtheorie der DDR, Würzburg: Königshausen und Neumann 1995.

Leitch, Thomas: Film Adaptation and Its Discontents. From *Gone with the Wind* to *The Passion of the Christ*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 2007.

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

Lenski, Katharina: »Stereotype im Langzeitnarrativ. Sinti in der DDR zwischen Ausgrenzung und Selbstbehauptung«, Institut für Demokratie und Zivilgesellschaft; https://www.idz-jena.de/wsddet/wsd7-8 (06.09.2023).

Lindner, Bernd: »Die Generation der Unberatenen. Zur Generationenfolge in der DDR und ihren strukturellen Konsequenzen für die Nachwendezeit«, in: Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Eine Inventur, hg. von Annegret Schüle, Thomas Ahbe und Rainer Gries, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2006, S. 93–112.

Lindner, Gabriele: »Ein geistiger Widergänger«, in: Neue Deutsche Literatur 34.10 (1986), S. 155–161.

Lindner, Monika: »Integrationsformen der Intertextualität«, in: Broich/Pfister, Intertextualität, S. 116–135.

Linke, Angelika: »Zur allmählichen Verfertigung soziokultureller Konzepte im Medium alltäglichen Sprachgebrauchs«, in: Sprache im Alltag. Beiträge zu neuen Perspektiven in der Linguistik. Herbert Ernst Wiegand zum 65. Geburtstag gewidmet, hg. von Andrea Lehr et al., Berlin: De Gruyter 2001, S. 373–388.

Linklater, Beth: »›Die Vergewaltigung […] ist nicht das Thema meiner Erzählung‹. Rape and Female Identity in the Work of Christoph Hein«, in: Niven/Clarke, Christoph Hein, S. 62-82.

Loest, Erich: Leipzig ist unerschöpflich. Über die vier Arten von DDR-Literatur heute, Paderborn: Universität Paderborn 1985.

Lücke, Bärbel: Christoph Hein. *Drachenblut.* Interpretation, München: Oldenbourg 1989.

Lücke, Bärbel: Christoph Hein. *Horns Ende*, München: Oldenbourg 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Lüdke, Martin: »Die wilden Erdbeeren der DDR«, in: Frankfurter Rundschau vom 23.05.2007; https://www.fr.de/kultur/literatur/wilden-erdbeeren-11617322.html (06. 09.2023).

Ludwig, Janine: »Was war und ist DDR-Literatur? Debatten um die Betrachtung der DDR-Literatur nach 1989«, in: ›Nach der Mauer der Abgrund‹? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur, hg. von Norbert-Otto Eke, Amsterdam: Rodopi 2013, S. 65–82.

Lützeler, Paul Michael: »Weiß ist meine Sehnsucht«, in Der Tagesspiegel vom 21.03.2007; https://www.tagesspiegel.de/kultur/frau-paula-trousseau-von-christoph-hein-weiss-ist-meine-sehnsucht/825390.html (06.09.2023).

Mace, John H.: »Does Involuntary Memory Occur during Voluntary Remembering?«, in: ders. (Hg.), Involuntary Memory, Oxford: Blackwell 2007, S. 50–67.

Magenau, Jörg: »Die mentale Hauptstadt der DDR«, in: taz vom 24.01.2004; https://taz.de/Die-mentale-Hauptstadt-der-DDR/!802283/ (06.09.2023).

Magenau, Jörg: »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-allem-Anfang-anquot/!1384954/ (06.09.2023).

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

Maldonado-Alemán, Manuel/Gansel, Carsten (Hg.): Literarische Inszenierungen von Geschichte. Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Literatur nach 1945 und 1989, Wiesbaden: Metzler 2018.

Marquardt, Jochen: »Es war einmal ein Land, das hieß DDR oder Wie Kohlhaas zum Staatsbürger ward«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 56–66.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. 9. Auflage, München: C. H. Beck 2012.

März, Ursula: »Chronik der Mysterien«, in: Deutschlandfunk 25.01.2004; http://www.deutschlandfunk.de/chronik-der-mysterien.700.de.html?dram:article_id=81606 (06.09.2023).

Max, Kathrin: Bürgerlichkeit und bürgerliche Kultur in der Literatur der DDR, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.

Max, Katrin: »Die Wahrheit der Provinz. Christoph Hein und Bad Düben«, in: Kleinstadtliteratur. Erkundungen eines Imaginationsraums ungleichzeitiger Moderne, hg. von Werner Nell und Marc Weiland. Bielefeld: transcript 2020, S. 455–473.

Max, Katrin: »Über das Verschwinden der Utopie und den Missbrauch in der Geschichte. Individuelle Erfahrung und politisches Schicksal in Volker Brauns ›Unvollendete Geschichte‹ und Christoph Heins ›Der fremde Freund‹«, in: KulturPoetik 14.1 (2014), S. 70–93.

Mayer, Hans: »Rede für Christoph Hein, Zur Verleihung des Erich-Fried-Preises, gehalten im Wiener Burgtheater am 6. Mai 1990«, in: Baier, Christoph Hein: Texte, Daten, Bilder, S. 121–126.

McKnight, Phil: »How the Past Writes the Future. Social Autobiography and the Dynamics of Discrimination in Christoph Hein's *Landnahme* and Other Writings«, in: The German Quarterly 82.1 (2009), S. 63–89.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

McKnight, Phillip: »Ein Mosaik. Zu Christoph Heins *Horns Ende*«, in: Sinn und Form 2 (1987), S. 415-425.

McKnight, Phillip: »Geschichte und DDR-Literatur (Amnesie, Fragmentierung, Chronik, Kritisches Bewußtsein und Weichenstellung im Rückblick auf die Mitte der 50er Jahre. Mankurt, Horn und Horns Ende)«, in: Stillmark, Rückblicke auf die Literatur der DDR, S. 191-219.

McKnight, Phillip: Understanding Christoph Hein, Columbia S.C.: University of South Carolina Press 1995.

MDR: »Lesezeit«, 29.2.2017; die Sendung ist im Internet nicht mehr verfügbar; der Verfasser verfügt über einen Mitschnitt.

Merker, Erna: »Rahmenerzählung«, in: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3.hg. von Paul Merker & Wolfgang Stammler, Berlin: de Gruyter 1928–29, S. 1–4.

Michaelis, Rolf: »Leben ohne zu leben«, in: Die Zeit vom 11.11.1983; http://www.zeit.de/1983/46/leben-ohne-zu-leben (06.09.2023).

Michailow, Anatol: »Zum Bild des Russen in ausgewählten Werken der deutschen Gegenwartsliteratur«, in: Literatur für Leser Heft 1 (2007), S. 35–46.

Middeke, Martin (Hg.): Zeit und Roman. Zeiterfahrung im historischen Wandel und ästhetischer Paradigmenwechsel vom sechzehnten Jahrhundert bis zur Postmoderne, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Müller, Lothar: »Literatur und Recherche. Ein Werk sucht seinen Autor«, in: Süddeutsche Zeitung vom 02.04.2019; https://www.sueddeutsche.de/kultur/literatur-und-recherche-ein-werk-sucht-seinen-autor-1.4393203 (06.09.2023).

Müller, Marianne: »Margaret Atwood. *Strömung*« (Besprechung), in: Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik 29. Jg. (1981), S. 381–383.

Nelles, William: Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative, New York: Peter Lang 1997.

Neumann, Birgit/Nünning, Ansgar: »Metanarration und Metafiction«, in: Handbook of Narratology, hg. von Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert, Berlin: de Gruyter 2009.

Neumann, Birgit: »Der metamnemonische Roman. Formen und Funktionen der Metaerinnerung am Beispiel von Michael Ondaatjes *Running in the Family* (1982)«, in: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen, hg. von Janine Hauthal, Julijana Nadj und Ansgar Nünning, Berlin: De Gruyter 2007, S. 303–320.

Neumann, Birgit: Erinnerung – Identität – Narration: Gattungstypologie und Funktionen kanadischer »Fictions of Memory«, Berlin: de Gruyter 2011.

Neumann, Thomas: »Horns Ende – Im Schüfftan-Spiegel gebrochene Hermunduren«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 113–120.

Nigro, Georgia/Neisser, Ulric: »Point of View in Personal Memories«, in: Cognitive Psychology 15.4 (1983), S. 467–482.

Niven, Bill/Clarke, David (Hg.): Christoph Hein, Cardiff: University of Wales Press 2000.

Niven, Bill/Clarke, David: »›Ich arbeite nicht in der Abteilung Prophet‹. Gespräch mit Christoph Hein am 4. März 1998«, in: Niven/Clarke, Christoph Hein, S. 14–24.

Norberg, Jakob: »Late Socialism as a Narrative Problem. Christoph Hein and the Limits of the Novella«, in: German Studies Review 38.1 (2015), S. 63–82.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Nünning, Ansgar/Sommer, Roy: »Die Vertextung der Zeit. Zur narratologischen und phänomenologischen Rekonstruktion erzählerisch inszenierter Zeiterfahrungen und Zeitkonzeptionen«, in: Middeke, Zeit und Roman, S. 33–56.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hg.): Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts, Trier: WVT 2000.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: »Multiperspektivität aus narratologischer Sicht. Erzähltheoretische Grundlagen und Kategorien zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte«, in: dies. (Hg.), Multiperspektivisches Erzählen, S. 39–77.

Nünning, Vera/Nünning, Ansgar: »Von ›der‹ Erzählperspektive zur Perspektivenstruktur narrativer Texte. Überlegungen zur Definition, Konzeptualisierung und Untersuchbarkeit von Multiperspektivität«, in: dies. (Hg.), Multiperspektivisches Erzählen, S. 3–38.

Opitz, Michael: »Chronisten der Wirklichkeit. Uwe Johnson und Christoph Hein«, in: Johnson-Jahrbuch: 16. Jahrgang 2009, hg. von Michael Hoffmann and Mirjam Springer, Göttingen: V&R unipress 2011, S. 9–23.

Opitz, Michael: »Menschen sind Statisten im Weltgeschehen. Christoph Hein. *Trutz*«, in: Deutschlandfunk Kultur 25.03.2017; https://www.deutschlandfunkkultur.de/christoph-hein-trutz-menschen-sind-statisten-im-100.html (06.09.2023).

Österreichischer Rundfunk: »Tonspuren. ›Ich schreibe, was ich sehe.‹ Der Schriftsteller Christoph Hein«; http://oe1.orf.at/programm/451337 (06.09.2023).

Otte, Carsten: »Kein Klugscheißer, Mnemotechniker«, in: taz vom 29.6.2017; http://www.taz.de/!5421540/ (06.09.2023).

Palmier, Jean-Pierre: Gefühlte Geschichten. Unentscheidbares Erzählen und emotionales Erleben, Paderborn: Wilhelm Fink 2014.

Patri, Kai Hendrik: »›Romane über die europäische Unruhe‹: Kriminalität als Einbruch des Unheimlichen in Christoph Heins *Willenbrock* und den zwei ersten Wallander-Romanen Henning Mankells«, in: ›Die Mauer wurde wie nebenbei eingerissen‹. Zur Literatur in Deutschland und Mittelosteuropa nach 1989/90, hg. von Stephan Krause und Friederike Partzsch, Berlin: Fran & Timme 2012, S. 215–228.

Perry, Menakhem: »Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings«, in: Poetics Today 1.1/2 (1979), S. 35–64/311-361.

Pfeiffer, Peter C.: »Tote und Geschichte(n). Christoph Heins *Drachenblut* und *Horns Ende*«, in: German Studies Review 16.1 (1993), S. 19–36.

Pfister, Manfred: »Konzepte der Intertextualität«, in: Broich/Pfister (Hg.), Intertextualität, S. 1-30.

Pickar, Gertrud Bauer: »Christoph Hein's *Drachenblut*: An Internalized Novella«, in: Neues zu Altem. Novellen der Vergangenheit und der Gegenwart, hg. von Sabine Cramer, München: Fink 1996. S. 251–278.

Pilz, Dirk: »Die Schrift bleibt verwischt. Überlegungen zur Aktualität von Hans Joachim Schädlichs Band *Versuchte Nähe* anhand des Textes ›Lebenszeichen‹«, in: Stillmark, Rückblicke auf die Literatur der DDR, S. 45–69.

Poss, Ingrid/Warnecke, Peter (Hg.): Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA, Berlin: Ch. Links 2006.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Prangel, Matthias: »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.

Preußer, Heinz-Peter: »Hoffnung im Zerfall. Das Negative und das Andere in Horns Ende«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 134–146.

Preußer, Heinz-Peter: Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit. Strukturale und wertungstheoretische Untersuchung zu erzählenden Texten Christoph Heins, Frankfurt a.M.: Lang 1991.

Prévost, Claude: »Ein Panzer aus Gleichgültigkeit«, in: Hammer, Chronist ohne Botschaft, S. 166–170.

Quilitzsch, Frank: »Auf der Flucht vor dem gehenkten Vater«, in: Thüringsche Landeszeitung vom 09.04.2016; http://www.tlz.de/web/zgt/kultur/detail/-/specific/Auf-der-Flucht-vor-dem-gehenkten-Vater-681445198 (06.09.2023).

RBB Kulturradio: »Lesestoff. Christoph Hein: *Trutz*«; die Sendung ist im Internet nicht mehr verfügbar; der Verfasser verfügt über einen Mitschnitt.

Reich-Ranicki, Marcel: »Der Billardmörder«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 10.04.1993, S. v.

Reid, J.H.: »Reading Christoph Hein«, in: Socialism and the Literary Imagination. Essays on East German Writers, hg. von Martin Kane, Oxford: Berg 1991, S. 213–228.

Reif, Adelbert: »Damit das Bild vollständig wird« (Gespräch mit Christoph Hein), in: Der Standard vom 26.09.2009; http://derstandard.at/1253807761075/Christoph-Hein-Damit-das-Bild-vollstaendig-wird (06.09.2023).

Rettig, Maja: »Früher kühl, jetzt bieder«, in: taz vom 07.04.2007; https://taz.de/!296379/ (06.09.2023).

Reulecke, Jürgen: »Generation/Generationality, Generativity, and Memory«, in: Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook, hg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin/New York: de Gruyter 2008, S. 119–125.

Ribbe, Wolfgang: »Kohlhase, Hans« in: Neue Deutsche Biographie 12 (1979), S. 427f.; https://www.deutsche-biographie.de/pnd118564641.html#ndbcontent (06.09.2023).

Richter, Peter: »Der Mann, der die Frauen versteht«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 22.02.2004; https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/der-mann-der-die-frauen-versteht-1149244.html (06.09.2023).

Roberts, David: »Surface and Depth. Christoph Hein's *Drachenblut*«, in: German Quarterly 63.3/4 (1990), S. 478-489.

Sandberg, Beatrice: »Nach der Wende. Erinnerte Zeitgeschichte in Martin Walsers *Ein springender Brunnen* und Christoph Heins *Von allem Anfang an*«, in: Perspektivensuche. Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur (II), hg. von Edgar Platen. München: Iudicium 2002, S. 46–66.

Sändig, Brigitte: Albert Camus. Autonomie und Solidarität, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

Schacter, Daniel L.: Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past, New York: Basic 1996.

Schaffrick, Matthias/Willand, Marcus (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft, Berlin: de Gruyter 2014.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

Schaumann, Caroline: »From Father, from Son. Generational Perspectives in Christoph Hein's *Mama ist gegangen* (2003) and Jakob Hein's *Vielleicht ist es sogar schön* (2004)«, in: Generational Shifts in Contemporary German Culture, hg. von Laurel Cohen-Pfister und Susanne Vees-Gulani, Rochester, NY: Camden House 2010, S. 225–244.

Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen, Tübingen: Niemeyer 1997.

Schimmang, Jochen: »Als Stalin selbst zur Feder griff«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 29.05.2017; http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/christoph-heins-neuer-roman-trutz-14998682.html (06.09.2023).

Schmid, Wolf: »Die Semantisierung der Form. Zum Inhaltskonzept Jurij Lotmans«, in: Russian Literature 5 (1977), S. 61–80.

Schmid, Wolf: »Zeit und Erzählperspektive. Am Beispiel von F. M. Dostoevskijs Roman *Der Jüngling*«, in: Zeiten erzählen. Ansätze – Aspekte – Analysen, hg. von Antonius Weixler und Lukas Werner, Berlin: De Gruyter 2015, S. 343–368.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, Berlin: De Gruyter 2014.

Schmidt, Ricarda: »From Surrealism to Realism. Monika Maron's *Die Überläuferin* and *Stille Zeile sechs*«, in: Women and the Wende: Social Effects and Cultural Reflections of the German Unification Process, hg. von Elizabeth Boa and Janet Wharton, Amsterdam: Rodopi 1994, S. 247–255.

Schönemann, Martin: »Der Pole. Anmerkungen zu einer Figur aus Christoph Heins Roman *Willenbrock*«, in: Studia Germanica Gedanensia 11 (2003), S. 201–205

Schröder, Christoph: »Die Ordnung der Ereignisse«, in: Süddeutsche Zeitung vom 29.05.2017; http://www.sueddeutsche.de/kultur/deutsche-literatur-die-ordnung-der-ereignisse-1.3525858 (06.09.2023).

Schuhmann, Klaus: »›Die arge Spur, in der die Zeit von uns wegläuft‹. Begegnungen mit Kleist im letzten Jahrhundertdrittel – Christa Wolf, Günter Kunert, Heiner Müller, Christoph Hein, Stefan Schütz, Elisabeth Plessen«, in: Weimarer Beiträge 47.3 (2001), S. 418–432.

Schüle, Annegret/Ahbe, Thomas/Gries, Rainer (Hg.): Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Eine Inventur, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2006.

Schulte, Bettina: »Apollinische Orakelschreine«, in: Badische Zeitung vom 09.11.2013; http://www.badische-zeitung.de/nachrichten/kultur/apollinische-orakelschreine--77004999.html (06.09.2023).

Schulz, Gerhard: »Schonzeit für Helden«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 8.7.2000; http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-schonzeit-fuer-helden-111128.html (06.09.2023).

Seibt, Gustav: »Alles wird Asien«, in: Die Zeit vom 21.06.2000; http://www.zeit.de/2000/26/Alles_wird_Asien (06.09.2023).

Sevin, Dieter: »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.

Sevin, Dieter: Textstrategien in DDR-Prosawerken zwischen Bau und Durchbruch der Berliner Mauer, Heidelberg: Winter 1994.

Sichtermann, Barbara: »Weder Außenseiter noch Pechvogel«, in: Baier, Christoph Hein, S. 161–166.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Slevogt, Esther: »Am Ende der Falsche«, in: taz vom 30.12.2004; https://taz.de/!656238/ (06.09.2023).

Slipp, Richard: »[F]ür die Ewigkeit fixiert, festgehalten bis zum Tod«? Zu einem scheinbaren Wandel im Geschichts- und Erinnerungsverständnis von Christoph Hein im Roman *Trutz* (2017)«, in: German as a Foreign Language 1 (2021), S. 43–67; http://www.gfl-journal.de/1-2021/Slipp.pdf (06.09.2023).

Smith, Barbara Herrnstein: On the Margin of Discourse. The Relation of Literature to Language, Chicago/London: University of Chicago Press 1978.

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

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

Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 8. Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

Stevenson, Randall: Modernist Fiction. An Introduction, Lexington: UP Kentucky 1992.

Stillmark, Hans-Christian (Hg.): Rückblicke auf die Literatur der DDR. Amsterdam: Rodopi 2003.

Stoltenberg, Annemarie: »Womöglich schuldlos«, in: Börsenblatt vom 31.08.2022; https://www.boersenblatt.net/archiv/1361769.html (06.09.2023).

Stratmann, Gerrit: Rahmenerzählungen der Moderne. Situation und Gestaltung einer Erzählform zwischen 1883 und 1928, Marburg: Tectum 2000.

Suhrkamp-Verlag: »Glückskind mit Vater«; https://www.suhrkamp.de/buch/christoph-hein-glueckskind-mit-vater-t-9783518467602 (06.09.2023).

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

Takeda, Arata: Die Erfindung des Anderen. Zur Genese des fiktionalen Herausgebers im Briefroman des 18. Jahrhunderts, Würzburg: Königshausen und Neumann 2008.

Tate, Denis: »Trapped in the Past? The Identity Problems of East German Writers Since the *Wende*«, in: Hahn, Germany in the 1990s, S. 1–16.

Tate, Dennis: »Mehr Freiheit zur Wahrheit. The fictionalization of adolescent experience in Christoph Hein's *Von allem Anfang an*«, in: Niven/Clarke, Christoph Hein, S. 117–134.

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

Uspenskij, Boris: Struktur des künstlerischen Textes und Typologie der Kompositionsform, Übersetz. von Georg Mayer, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975.

Viertelhaus, Benedikt: »›Die guten Texte wachsen auf düsterem oder dunklem Grund‹. Interview mit Christoph Hein«, in: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur 15 (2007), S. 77–82.

Volpp, Lisa: Zwischen Irrtum und Lüge. Unzuverlässiges Erzählen in der deutschsprachigen Erinnerungsliteratur der 1990er Jahre, Freiburg i.Br.: Rombach 2016.

von Duehren, Claudia: »Christoph Hein: ›Mein Werk soll ja unterhalten‹«, in: Berliner Zeitung vom 08.05.2017; http://www.bz-berlin.de/kultur/literatur/christoph-hein-mein-werk-soll-ja-unterhalten (06.09.2023).

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

von Matt, Peter: »Fort mit der Taschenguillotine«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 14.10.1997; http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-fort-mit-der-taschenguillotine-11316840.html (06.09.2023).

von Sternburg, Judith: »Glück muss man haben«, in: Frankfurter Rundschau vom 10.04.2016; http://www.fr.de/kultur/literatur/christoph-hein-glueckskind-mit-vater-glueck-muss-man-haben-a-362901 (06.09.2023).

von Sternburg, Judith: »Ins Langzeitgedächtnis damit«, in: Frankfurter Rundschau vom 06.04.2017; http://www.fr.de/kultur/literatur/christoph-heins-trutz-ins-langzeitgedaechtnis-damit-a-1256115 (06.09.2023).

Wagner-Egelhaaf, Martina: »Zum Stand und zu den Perspektiven der Autobiographieforschung in der Literaturwissenschaft«, in: BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History, und Lebensverlaufsanalysen 23.2 (2010), S. 188–200.

Weidermann, Volker: »Gegenlauschangriff von Christoph Hein. Ein Schürkenstück«, in: Der Spiegel vom 22.03.2019; https://www.spiegel.de/kultur/gegenlauschangriff-von-christoph-hein-ein-schurkenstueck-rezension-a-00000000-0002-0001-0000-000163037023 (06.09.2023).

Weigelt, Nadja: »Ein Jahrhundertroman von Christoph Hein: *Trutz*«, in: Volksstimme vom 04.04.2017; https://www.volksstimme.de/kultur/buch/ein-jahrhundertroman-von-christoph-hein-trutz-818473 (06.09.2023).

Weinrich, Harald: Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Zweite, völlig neubearbeitete Auflage, Stuttgart: W. Kohlhammer 1971.

Welzel, Klaus: Utopieverlust. Die deutsche Einheit im Spiegel ostdeutscher Autoren, Würzburg: Königshausen & Neumann 1998.

Wenzke, Rüdiger: Die NVA und der Prager Frühling 1968. Die Rolle Ulbrichts und der DDR-Streitkräfte bei der Niederschlagung der tschechoslowakischen Reform, Berlin: Chr. Link 1995.

Wichner, Ernst/Wiesner, Herbert (Hg.): Zensur in der DDR. Geschichte, Praxis und ›Ästhetik‹ der Behinderung von Literatur, Berlin: Literaturhaus Berlin 1991.

Wiemers, Carola: »Ein autoritäres Elternhaus und die Folgen«, in: Deutschlandfunk Kultur 02.04.2007; https://www.deutschlandfunkkultur.de/ein-autoritaeres-elternhaus-und-die-folgen.950.de.html?dram:article_id=134937 (06.09.2023).

Wikipedia: »Von allem Anfang an«; https://de.wikipedia.org/wiki/Von_allem_Anfang_an (06.09.2023).

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

Wittstock, Uwe/Krause, Tilman: »DDR-Literatur – Pro und Contra«, in: Die Welt vom 07.03.2009; http://www.welt.de/welt_print/article3333953/DDR-Literatur-Pro-und-Contra.html (06.09.2023).

Wolf, Gregory H.: »Willenbrock«, in: World Literature Today 75.1 (2001), S. 145–146.

Wolf, Werner/Bernhart, Walter (Hg.): Framing Borders in Literature and Other Media, Amsterdam: Rodopi 2006.

Wolf, Werner: »Defamiliarized Initial Framings in Fiction«, in: Wolf/Bernhart, Framing Borders, S. 295–328.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

Wolf, Werner: »Framing Borders in Frame Stories«, in: Wolf/Bernhart, Framing Borders, S. 179–206.

Wolf, Werner: »Multiperspektivität: Das Konzept und seine Applikationsmöglichkeit auf Rahmungen in Erzählwerken«, in: Nünning/Nünning, Multiperspektivisches Erzählen, S. 79–109.

Wrobel, Ignaz (Kurt Tucholsky): »Bauern, Bonzen und Bomben«, in: Die Weltbühne vom 07.03.1931, S. 496.

Yèche, Hélène: »Über die narrative Konstruktion von Identität. Zwischen Noch-DDR-Literatur und Ost-Moderne«, in: Goudin-Steinmann/Hähnel-Mesnard, Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989, S. 265–81.

ZDF: »Das blaue Sofa«, 26.03.2017; die Sendung ist im Internet nicht mehr verfügbar; der Verfasser verfügt über einen Mitschnitt.

ZDF: »Das Literarische Quartett«, 13.05.1993; https://www.youtube.com/watch?v=R0YEULyKRlU (06.09.2023).

Zekert, Ines: Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Walter-Benjamin-Rezeption, Frankfurt a.M.: Lang 1993.

Zipfel, Frank: »Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?«, in: Grenzen der Literatur. Zum Begriff und Phänomen des Literarischen, hg. von Simone Winko, Fotis Jannidis und Gerhard Lauer, Berlin: de Gruyter 2009. S. 285–314.

Zipfel, Frank: »Fiktionssignale«, in: Klauk/Köppe, Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch, S. 97–124.

Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2001.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY

# Bisherige Veröffentlichungen des Verfassers zu Christoph Hein

»Zur erzählerischen Subversion deutscher Polenbilder in zwei Romanen Christoph Heins«, in: Deutschland- und Polenbilder in der Literatur nach 1989, hg. von Carsten Gansel und Monika Wolting, Göttingen: V&R unipress 2015, S. 87–102.

»Memory in the Narratives of Christoph Hein – Christoph Hein in Narratives of Memory«, in: The GDR Today. New Interdisciplinary Approaches to East German History, Memory and Culture, hg. von Stephan Ehrig, Marcel Thomas und David Zell, Oxford: Peter Lang 2018, S. 9–41.

»Das Lächeln der Maria und die Augen des Evangelisten Lukas. Christoph Heins kindliche Erzähler und Reflektorfiguren in *Von allem Anfang an* und *Mama ist gegangen*«, in: Realistisches Erzählen als Diagnose von Gesellschaft, hg. von Carsten Gansel and Manuel Maldonado Alemán, Berlin: Okapi 2018, S. 361–379.

»›Ein regelrechter Mottenfraß‹. Unvollständiges Erinnern, Sex und Politik in Christoph Heins *Von allem Anfang an*«, in: Erzählen über Kindheit und Jugend in der Gegenwartsliteratur. Geschichten vom Aufwachsen in Ost und West, hg. von Carsten Gansel, Norman Ächtler und Bettina Kümmerling-Meibauer, Berlin: Okapi 2019, S. 161–180.

»›Wir sahen uns kurz an und verabschiedeten uns schweigend.‹ Gestörte Generationenkommunikation in Christoph Heins *Frau Paula Trousseau*«, in: Generationalität – Gesellschaft – Geschichte in den deutschsprachigen Literatur- und Mediensystemen nach 1945 bis zur Gegenwart, hg. von Norman Ächtler, Anna Heidrich, José Fernández Pérez und Mike Porath, Berlin: Verbrecher Verlag 2021, S. 489–508.

»›[F]ür die Ewigkeit fixiert, festgehalten bis zum Tod‹? Zu einem scheinbaren Wandel im Geschichts- und Erinnerungsverständnis Christoph Heins im Roman *Trutz* (2017)«, in: German as a Foreign Language 1 (2021), S. 43–67.

»Vom Prager Frühling zum Deutschen Herbst – Zu Christoph Heins Romanen *Der Tangospieler* (1989) und *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2005)«, in: 1968 – Ost – West — Deutsch-deutsche Kultur-Geschichten, hg. von Carsten Gansel und Janine Ludwig, Berlin: Okapi 2021, S. 407–419.

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 

https://doi.org/10.14361/9783839469125 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - 